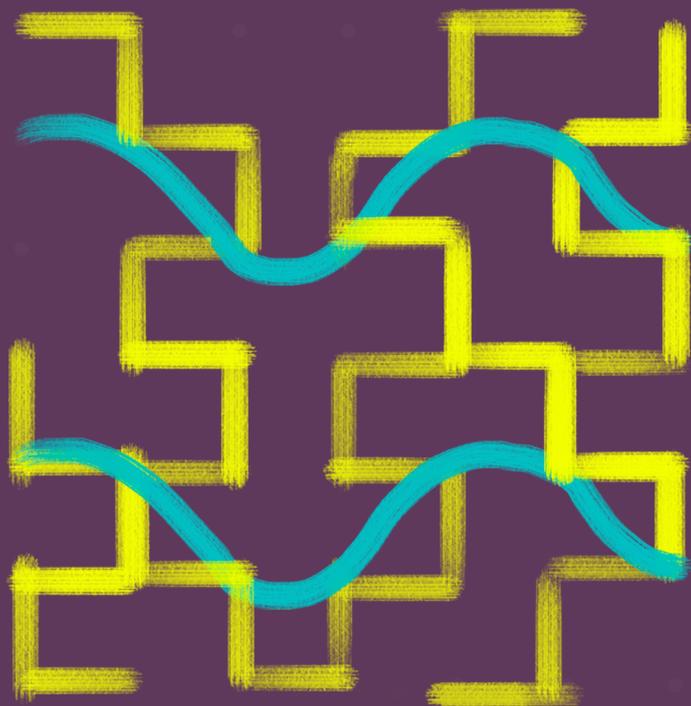

Literatura comparada

ciências humanas,
cultura,
tecnologia





**Literatura comparada:
ciências humanas, cultura, tecnologia**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2021 da organização:

Gerson Roberto Neumann, Cíntea Richter e Marianna Ilgenfritz Daudt.

Copyright © 2021 dos capítulos: suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Projeto gráfico

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Larissa Rezende (estagiária)

Diagramação

Mário Vinícius

Equipe de revisão

Marcos Lampert Varnieri

Luisa Rizzatti

Bruna Dorneles

Como citar este livro (ABNT)

NEUMANN, Gerson Roberto; RICHTER, Cíntea; DAUDT, Marianna Ilgenfritz.

Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia. Porto Alegre:

Bestiário / Class, 2021.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204

CEP 90540-000

Porto Alegre, RS, Brasil

Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223

www.bestiario.com.br

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

L776 Literatura comparada, ciências humanas, cultura, tecnologia [recurso eletrônico] / organizado por Gerson Roberto Neumann, Cíntea Richter, Marianna Ilgenfritz Daudt. - Porto Alegre : Class, 2021. 572 p. ; PDF ; 3,6 MB.

Inclui bibliografia e índice
ISBN: 978-65-88865-84-2 (Ebook)

1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Neumann, Gerson Roberto. II. Richter, Cíntea. III. Daudt, Marianna Ilgenfritz
- IV. Título.

CDD: 869.94

CDU: 82-4(81)

2021-3516

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

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

Sumário

- 7 **Diálogos transdisciplinares**
Gerson Roberto Neumann
Cintea Richter
Marianna Ilgenfritz Daudt
- PARTE I**
Conferências
- 12 **As relações Sul-Sul na era do populismo de extrema direita: a crise dos refugiados sírios na televisão brasileira**
Wail S. Hassan
- 36 **Interpretar hoje as diversas extensões internacionais das literaturas**
Jean Bessière
- PARTE II**
Palestras
- 52 **Tradução + Nietzsche: um olhar crítico sobre os estudos clássicos**
André Malta
- 67 **A cratofania do Deus Apolo nas tragédias Édipo de Sófocles**
Jaa Torrano
- 88 **Tradução como derivação estética e a percepção dos clássicos**
Leonardo Antunes
- 97 **«El celoso extremeño» de Miguel de Cervantes: variantes de elocución y variantes de poética**
Enrique Rodrigues-Moura
- 128 **Formación del discurso estético en la prosa narrativa de ficción en México (1816 – 1950)**
Víctor Lemus
- 145 **A Selva, de Ferreira de Castro, e La vorágine, de José Eustasio Rivera: imagens da Amazônia**
Isabel Araújo Branco
- 163 **Tópicos antelianos: o estudo crítico em constelação com as imagens**
Rita Lenira de Freitas Bitencourt
- 177 **A formação do leitor literário**
Márcio Araújo de Melo
- 190 **As vozes de Uma literatura nos trópicos**
Jefferson Agostini Mello
- 205 **A Literatura Comparada como lugar comum**
Laura Taddei Brandini
- 218 **Meter-se na intimidade alheia: a ética no estudo literário de cartas e diários**
Maria Candida Ferreira de Almeida
- 237 **Surrealistas en el exilio**
Ruben Daniel Méndez Castiglioni
- 251 **Imagem, palavra, movimento: Rom, Blicke, de Rolf Dieter Brinkmann**
Robert Schade
- 266 **Gertrud Bing, Aby Warburg e a Fortuna em texto e imagem**
Daniela Pinheiro Machado Kern
- 279 **O mez da gripe e seus anacronismos**
Maria Salete Borba
- 291 **Cinema marginal e utopia antropofágica em Orgia, ou o homem que deu cria, de João Silvério Trevisan**
Rejane Pivetta de Oliveira
- 305 **Corpos e tempos: literatura e cinema no Brasil**
Jaime Ginzburg
- 316 **Quando a terra fala: caminhos com e a partir dos Guarani Mbyá**
Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

- 331 **Povos Originários:
Resistimos porque (Re)Existimos –
Cosmologias e memórias de Povos
que alguns diziam dizimados**
Casé Angatu - Carlos J.F. dos Santos
- 345 **Resistência política e gênero
na narrativa Latino-Americana**
Claudia Caimi
- 363 **Oliveira Silveira: o poeta
da consciência negra brasileira**
Sátira Pereira Machado
- 376 **Entre o caramujo e o capoeira,
Machado de Assis
afrodescendente**
Eduardo de Assis Duarte
- 394 **Sob o prisma do genocídio:
de Euclides a Kopenawa**
Atilio Bergamini
- 410 **Paisagem entre
Literatura e Filosofia**
Maria Luiza Berwanger da Silva
- 421 **Complexidade e Residualidade
Literária no Amazonas:
as cidades e a floresta**
Cássia Maria B. do Nascimento
- 438 **Páginas Paisagens –
Por uma Geografia Literária
Luso-Afro-Brasileira**
Ida Alves
- 453 **Poética da insistência:
imanência e extramundandade
em a vegetariana, de Han Kang**
Antonio Barros de Brito Junior
- 482 **Mito, Arquétipo e Literatura
segundo E. M. Meletínski**
Aurora F. Bernardini
- 495 **Os modelos do espaço artístico**
Andrey Kofman
- 511 **América Latina,
el fin y la emergencia**
Luz Rodríguez Carranza
- 524 **Deslocamento, desterro
sexual e produção cultural
na América do Sul**
Anselmo Peres Alós
- 546 **(Re)Considerações sobre
a pós-autonomia em tempos
de radicalização neoliberal**
Wanderlan Alves
- 571 **Informações sobre
a presença online da ABRALIC**

Diálogos transdisciplinares

Gerson Roberto Neumann
Cintea Richter
Marianna Ilgenfritz Daudt

A Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC – já tem uma longa trajetória, tendo completado trinta e quatro anos de existência em 2020, ano em que a gestão retorna a Porto Alegre, cidade em que a associação foi fundada em 1986. O tema da gestão de 2020/2021, “Diálogos transdisciplinares: Literatura, Ciências Humanas, Cultura e Tecnologia”, foi escolhido com intenção de se suprir uma necessidade de diálogo teórico e prático em torno de um conceito que cada vez mais se estabelece nas diversas áreas de pesquisa acadêmica devido a sua natureza essencial e urgente: a transdisciplinaridade. A transdisciplinaridade se refere a um conhecimento que se apre(e)nde entre as disciplinas, através das disciplinas e além de todas as disciplinas, e que busca um saber voltado para o objetivo de ultrapassar modelos estáticos de produção de conhecimento para acolher modelos que valorizem e integrem as mais diversas formas de compreensão e de experiência. Mais do que uma forma de se produzir conhecimento, a transdisciplinaridade propõe um posicionamento ético de abertura e de compreensão do outro, uma responsabilidade do homem para com os outros homens e para com a natureza, posicionamento que o coloca em posição de contínuo aprendizado.

A ideia de comparação que se encontra no próprio nome da Literatura Comparada remete, na verdade, a um paradoxo, pois a Literatura Comparada se refere muito mais a colocar objetos, literaturas e culturas em relação e em articulação, criando, desta forma, novas possibilidades de análise, de métodos e de abordagens, do que a meramente compará-los, uma vez que a comparação estrita exigiria uma equivalência de sentidos. Ora, a Literatura Comparada busca justamente o exercício do discrepante, da diferença e do contraste.

Hoje, a Literatura Comparada se apoia em outras áreas do saber e em diversas operações de pensamento e caracteriza-se, assim, por seu poder de diálogo e pela amplitude de sua perspectiva. Eixos fundamentais do comparatismo são a intertextualidade, a crítica, a inter- e a transdisciplinaridade, permitindo “articular a investigação

comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente” (CARVALHAL, 1986, p. 82).

Desse modo, a Literatura Comparada oferece a possibilidade de investigar um tema, elucidando questões não só literárias, mas integrando também aspectos de outras disciplinas. É uma comparação com a finalidade de “interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas” (CARVALHAL, 1986, p. 82).

Se desde a década de 1970 é possível identificar os primeiros avanços na busca de uma ideia capaz de mover o conhecimento e de abarcar as experiências mais diversas em prol de uma construção conjunta e abrangente, no ano de 2020 as reflexões, que já se encontravam em uma fase relativamente madura, sofreram uma reviravolta: deixaram definitivamente o plano contemplativo para chegar ao mundo prático e concreto. Com a pandemia do coronavírus, o mundo se viu imerso na necessidade imediata de reorganizar, reconstruir e reelaborar novas formas de e para a sobrevivência nos mais diversos âmbitos. No que tange à literatura, viu-se a formação de processos criativos interartísticos e intermediáticos, que trouxeram à tona a experimentação de novas linguagens, técnicas e ferramentas de comunicação, colocadas em prática ao longo da gestão de 2020/2021.

Seguindo, dessa forma, um modelo de flexibilidade transdisciplinar, a ABRALIC propôs um congresso que demandava uma postura estética e sensorial e, ao mesmo tempo, um senso de responsabilidade ético e político em relação às ciências culturais e intelectuais discutidas dentro do âmbito acadêmico. Com isso, procurou congregiar o prazer e a ousadia encontrada principalmente na exposição da literatura e na competência performativa de seus autores, o que nos possibilita, como sugeriu Ottmar Ette, “vivenciar a ciência como processo cognitivo” (ETTE, p. 53), e discutir formas de democratizar as discussões teóricas, colocando em fricção diversos tipos de textos, enunciados e vivências. Se, por um lado, o objetivo das discussões promovidas pelo congresso da ABRALIC centrou-se em aprofundar um campo teórico necessário, por outro, encontrou eco em uma prática acadêmica integradora, que privilegiou os contatos entre estudos acadêmicos e textos literários em suas diferentes formas e vozes, estimulando que as discussões propostas fossem levadas para além do ambiente das universidades.

Assim, os trabalhos aqui reunidos são uma amostra do fazer comparatista de hoje, fruto da trajetória e do caminhar da ABRALIC, enquanto associação responsável por promover e desafiar os estudiosos da área ao longo dos seus trinta e quatro anos de existência. Desdobramentos a partir de leituras, de discussões e de reflexões, que levam comparatistas a se dedicar ao estudo de uma obra literária, percebendo nela presenças outras, intertextualidades, interdisciplinaridades, transtextualidades e transdisciplinaridades. Observando emergências e submersões, fricções e afastamentos, evidencia-se que a obra literária é um conjunto de pluralidades, que guarda uma existência específica, mas une-se a outras áreas de conhecimento bem como a outros textos literários. Os textos deste livro transitam por mais de uma língua, por diferentes pontos do atlas literário mundial, por diversas culturas, entretecendo experiências e discussões teóricas. De Abya Yala à Coreia do Sul, dos mitos gregos às cosmologias indígenas, das reflexões sobre o espaço e sobre a paisagem aos dilemas existenciais e às lutas identitárias, os autores nos conduzem através da História, construindo um todo particular que expressa a atual proposição da Literatura Comparada.

Referências

- ETTE, Ottmar. *Saber Sobre Viver. A (o)missão da filologia*. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

Conferências

As relações Sul-Sul na era do populismo de extrema direita: a crise dos refugiados sírios na televisão brasileira¹

Wail S. Hassan²

As relações Sul-Sul não são inerentemente resistentes à hegemonia do Norte, do capitalismo ou do imperialismo. Em termos geopolíticos, a solidariedade é um projeto de esquerda enraizado nos movimentos anticoloniais e Não-Alinhados dos anos 1950-60 e não se encaixa, portanto, nos interesses neoliberais nem das elites do “Sul” nem das do “Norte”. Sob governos de extrema direita neoliberal, como o do Brasil atual, ou regimes autoritários que dependem do apoio norte-americano ou europeu ocidental para sua sustentação, como a maioria dos governos árabes, este projeto vacila. Quando o ex-presidente do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva, o primeiro Chefe de Estado brasileiro afiliado ao Partido dos Trabalhadores (PT), tentou reavivar aquele projeto no início dos anos 2000, a reação dos Estados árabes foi pouco entusiástica, com a maioria dos Chefes de Estado faltando à primeira cúpula de países árabes e latino-americanos em 2005, embora as declarações oficiais enfatizassem a cooperação econômica, cultural e política, seguindo-se várias cimeiras e a implementação de várias iniciativas (KARAM, FARAH).

Tudo isso gradualmente acabou na década seguinte. Exceto na Tunísia, as revoltas de primavera árabe fracassaram na implantação da democracia, com o triunfo das forças contra-revolucionárias em alguns países e o mergulho na guerra civil em outros, gerando um encadeamento de eventos que inclui a crise dos refugiados sírios, a ascensão do Estado Islâmico do Iraque e do Levante (EIIL) no contexto do caos político, e a emergência do populismo e do sentimento anti-imigrante na Europa e nos EUA, que ainda estão envolvidos militarmente na região, desde a invasão do Iraque em 2003. Tudo

1. Traduzido do inglês por José Luís Jobim, esse texto já foi publicado no livro, *Literatura e (i)migração no Brasil*, organizado por Wail S. Hassan e Rogério Lima (Edições Makunaima, 2020), pp. 486-515.
2. Professor na University of Illinois – Urbana-Champaign. Modern Arabic, Anglophone, Francophone, and Lusophone literatures; literary and cultural theory; narrative theory; gender, postcolonial, translation, and transnational studies.

isso reverberou no Brasil, no qual uma prolongada crise econômica, volumosas manifestações de rua em 2013 e depois (que alguns chamaram de Primavera Brasileira), o declínio da popularidade do PT, grandes escândalos de corrupção que culpabilizavam o PT, e o *impeachment* e destituição da presidente Dilma Rousseff em 2016 levaram ao resurgimento do populismo de extrema direita que culminou na eleição de Jair Bolsonaro (apelidado de “Trump brasileiro”) para presidente em 2018. Foi uma mudança dramática, da política esquerdista para a ideologia populista de extrema direita e evangélica que é hostil a causas progressistas tanto domesticamente quanto internacionalmente. Por um lado, há ameaças a direitos de indígenas, de mulheres e de minorias; erosão de políticas de proteção ambiental; redução de verbas para as artes e para a educação superior; e hostilidade a imigrantes e refugiados, que são vistos como ameaça cultural, econômica e de segurança. Por outro lado, há um realinhamento da política externa do Brasil com a dos EUA, incluindo a promessa de mudar a embaixada do Brasil em Israel para Jerusalém e endossar o chamado “Acordo do século”. Tudo isso torna claro que, ao menos no clima geopolítico atual de orientação reforçada para o Norte, esperanças de uma solidariedade Sul-Sul do tipo previsto por Lula na primeira década do século XXI não são mais viáveis.

Essas mudanças dramáticas ecoam no domínio da cultura popular sob a forma de uma crise identitária nacional, especialmente quando vistas a partir de uma perspectiva formada nas relações árabe-brasileiras. O contraste entre duas telenovelas é particularmente exemplar. Logo depois do onze de setembro, a telenovela *O Clone* chamou a atenção do país com sua representação do Islã e dos imigrantes muçulmanos no Brasil. Menos de duas décadas depois, em 2019, uma nova telenovela brasileira, enfocando os árabes, começou a passar na televisão. *Órfãos da terra* retratava a situação difícil da maioria dos refugiados sírios, mas também africanos, haitianos e venezuelanos no Brasil. Enquanto um objetivo explícito de *O Clone* era combater estereótipos sobre os muçulmanos (Hassan 280), o de *Órfãos da terra* era explicar a dimensão humanitária da crise de refugiados para os telespectadores e apelar aos seus sentimentos morais e religiosos. Em um tempo no qual o nacionalismo e a xenofobia são instigados por uma desaceleração econômica prolongada e pela retórica política, este apelo é reforçado pela ideia de que aceitar refugiados revitaliza, em vez de tensionar, a economia brasileira,

porque eles trazem habilidades muito necessárias e empreendedorismo criativo. Além dos motivos econômicos e humanitários, *Órfãos da terra* também evoca a história do Brasil como um país de imigrantes e a ideia de *mistura* como o traço definidor da cultura brasileira, com vários personagens repetida e explicitamente afirmando que acolher refugiados é parte do que faz o Brasil único e excepcional. Desse modo, *Órfãos da terra* se engaja em uma disputa sobre a identidade brasileira, ao promover uma alternativa progressista de esquerda à renascida ideologia de extrema direita. No entanto, em seu excepcionalismo, esta alternativa apresenta um exclusivismo que paradoxalmente a aproxima de seu antagonista ideológico, e o que é excluído aqui é precisamente o que *O Clone* tentava reabilitar: os muçulmanos e o Islã. Especificamente, enquanto *O Clone* se dirige à islamofobia, *Órfãos da terra* condena a xenofobia enquanto endossa a islamofobia. Em outras palavras, trata-se de uma rejeição islamofóbica da xenofobia. Para desvendar este paradoxo, nas sessões subsequentes vou abordar primeiro o tema abrangente dos refugiados, segundo a corrente subjacente de islamofobia, e terceiro a questão da *brasilidade* em relação com o discurso da *mistura*, que é dramatizada na visão geracional da novela sobre imigração e os temas da memória e da amnésia.

Refugiados internos e externos

A produção de *Órfãos da terra* começou em 7 de janeiro de 2019, e a novela passou na rede Globo entre 2 de abril e 27 de setembro do mesmo ano. Escritos por Thelma Guedes e Duca Rachid,³ os 154 capítulos iam ao ar seis dias por semana, de segunda a sábado, às seis da tarde, antes do *Jornal Nacional*. A novela teve um sucesso médio, alcançando 22 pontos no IBOPE, e 26 pontos em sua semana final na área da Grande São Paulo (SCHIAVON).⁴ Originalmente planejada

3. Como o nome indica, Duca Rachid é de ascendência árabe (cristã libanesa). O elenco inclui um ator sírio refugiado, Kaysar Darour, e muitos outros atores árabe-brasileiros de segunda e terceira geração, reconhecíveis muitas vezes por seus nomes e/ou sobrenomes.
4. Como comparação, *O Clone*, que foi ao ar às 21:00 em 2001-2002, estreou em 47 pontos (SOARES) e alcançou o recorde de 68 pontos na última semana, uma participação de 77% da audiência (“Último capítulo”). Cada ponto

pelos executivos da Globo para o horário das nove, a novela foi reprogramada para as onze da noite, antes de ser designada para o horário das seis, reservado para novelas com enredos mais simples, com uma dose maior de humor, e conteúdo mais de família do que aquelas que iam ao ar mais tarde da noite, escritas por autores mais ilustres. De acordo com o crítico de TV Claudino Mayer, estas mudanças causaram tensão aos autores e enfraqueceram o enredo principal (citado em SCHIAVON). Contudo, houve comentaristas que elogiaram o enredo secundário humorístico da novela e a representação do problema do refugiado (SCHIAVON, XAVIER).

O cenário da ação é a cidade de São Paulo. Quando eles chegam lá, os refugiados vão para o Instituto Boas Vindas, um centro de refugiados dirigido por um padre chamado Zoran (interpretado por Ângelo Coimbra). O Instituto oferece atividades culturais, educacionais e de assistência social, além de abrigo para refugiados que não têm outro lugar para viver. Um homem abnegado, dedicado como um mártir, Zoran é o centro moral da novela. Ele luta para manter o Instituto aberto a despeito das verbas escassas, e tenta resolver os intermináveis problemas legais, burocráticos e pessoais com que se deparam os refugiados. Seu lado humano aparece no conflito entre sua vocação religiosa e sua paixão não correspondida por uma refugiada casada – uma paixão que ele consegue controlar, contribuindo para sua estatura moral no âmbito da ética católica abrangente da novela. A comunidade refugiada dentro e ao redor do centro inclui, entre outros, um músico haitiano desabrigado pelo furacão de 2010; venezuelanos fugindo da séria crise econômica através da fronteira brasileira do norte; uma mulher do Congo, que perdeu seu marido e filho na Guerra civil lá, e que tem um salão de beleza, seu filho Martin (Max Lima), o qual ela pensava que havia morrido, mas que (convenientemente) aparece no Instituto, seriamente traumatizado e desorientado depois de ser escravizado e torturado pela guerrilha; e um cirurgião sírio chamado Faruq (Eduardo Mossri) que também perdeu a família na guerra civil e que luta para ter seu diploma reconhecido no Brasil. Martin gradualmente recupera sua saúde mental e se transforma em um fotógrafo talentoso e designer de moda,

de classificação representa cerca de 73.000 famílias na região da grande São Paulo. O IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística) é uma importante organização de pesquisa.

enquanto o esforço monumental e a resiliência de Faruq fazem com que consiga um emprego no setor de saúde pública do país, com severa falta de pessoal. Os exemplos de Faruq e Martin, em particular, ilustram a ideia de que, longe de tirar empregos de brasileiros, os refugiados enriquecem o país com suas habilidades muito necessitadas e seu talento criativo.

Os refugiados ficcionais contam várias histórias angustiantes sobre suas provações, mas a novela também incorpora testemunhos documentais de muitos refugiados reais, apresentados como parte das atividades de conscientização do centro de refugiados de Zoran. Além disso, no final de setembro de 2019, com incêndios destruindo enormes faixas da floresta amazônica, em função da falta de verbas para prevenção contra incêndios, da reação negligente governamental, de incendiários encorajados pela hostilidade governamental a proteções ambientais, e da falta de punições – eventos que ganharam manchetes no Brasil e no mundo – um verdadeiro ativista indígena, escritor, ambientalista e político chamado Kaká Werá Jecupé foi convidado para uma participação em que falava sobre tribos indígenas. Ele explicou como, a despeito de suas diferentes etnicidades e linguagens, elas se uniam em sua luta pelo reconhecimento do direito às suas terras, que são propriedade pública e, portanto, vulneráveis a invasões e a exploração comercial. Sua fala comovente conecta a situação dos refugiados no Brasil à dos povos indígenas, que se tornaram refugiados nas terras de seus ancestrais por causa da devastação de seu ambiente natural. Ele termina com uma exortação ao respeito por todas as culturas:

Amigos, nós somos os únicos povos que somos considerados estrangeiros em nosso próprio lugar, em nosso próprio país. Não temos direito a viver em nossa própria casa. Na verdade, nós temos que mendigar o direito à nossa casa ancestral. E os povos que habitam nela só têm direito ao usufruto, essa terra continua sendo do estado. Por que então nós lutamos para demarcar a terra? Porque, quando temos uma terra reconhecida, nós podemos cuidar dessa terra. Família para nós não é só os parentes consanguíneos, não é só os pais, os avós, os filhos. Também é o rio que passa, uma montanha. O povo em pé, que são os árvores, é parte da nossa família. As plantas são parte da nossa família. Os animais são parte da nossa família. Então quando nós queremos nossa terra de volta, na verdade nós queremos nossa família de volta, assim como muitos de vocês. O excesso de ganância que acontece à terra

vai recaír sobre todas as culturas, sobre todos os povos. Não existe realmente desenvolvimento sem considerar a diversidade de pessoas, de culturas, e nações. Quando você olha uma floresta, você não olha só um tipo de planta, só um tipo de árvore, só um tipo de animal. Você vê uma diversidade de plantas, de animais, e essa diversidade é que produz riqueza. Respeitem a terra. Respeitem a todos. Essa terra chamada Brasil sempre foi, e sempre será, a terra dos mil povos.⁵ (capítulo 150, segunda, 23 de setembro de 2019)

Ao incorporar mensagens ativistas como esta, a novela expande o conceito de *refugiados* aos povos indígenas e liga a crise internacional de refugiados ao desmatamento da Amazônia, um assunto de extrema urgência na época da produção e divulgação — um exemplo da telenovela como “gênero aberto” que reage a eventos atuais enquanto eles acontecem simultaneamente à sua entrada no ar. Desse modo, a novela afirma que tem uma função pedagógica e política, gerando conscientização e atuando a favor de políticas progressistas em relação às quais o atual governo brasileiro é hostil. Em um gênero que é conhecido por seus enredos exagerados e frequentemente inverossímeis, ter refugiados reais e um ativista bem conhecido contando suas histórias torna críveis as histórias de refugiados ficcionais.

A novela não somente realiza estes atos pedagógicos e políticos mas também os encena. Sobreviventes reais de guerras civis, refugiados e ativistas políticos são apresentados em cenas nas quais falam a uma audiência de membros da comunidade e de outros refugiados no Instituto Boas Vindas. Além disso, Laila (Júlia Dalaiva), a heroína da trama principal, funda um canal on-line cujo foco principal é expor a condição das mulheres refugiadas, algumas das quais são estrangeiras, enquanto outras são brasileiras deslocadas internamente de outras regiões do país, como o nordeste, pela pobreza, pelo abuso ou por ambos. A equipe de filmagem de Laila, composta de refugiados e brasileiros, é apresentada gravando testemunhos de refugiados e o discurso de Kaká Werá Jecupé para ser colocado on-line. A *mise-en-abyme* resultante faz com que as audiências televisivas assistam não apenas àqueles elementos dos documentários, mas também à audiência de atores os assistindo. O efeito é a encenação de atos políticos e pedagógicos, para tematizar

5. *A terra dos mil povos* é o título de um dos livros de Kaká Werá Jecupé.

tanto a mensagem quanto a necessidade de divulgá-la. A audiência televisiva assistindo a novela não somente recebe a mensagem mas também o modo de participar em sua divulgação.

Isto culmina na cena final do último episódio, na qual Laila fala diretamente a duas câmeras ao mesmo tempo: a que está gravando seu programa ficcional *on-line* e a que filma o último capítulo da novela. A técnica didática de mão pesada registra a gravidade e urgência percebidas na crise da identidade nacional e cultural brasileira. Ela diz:

O Brasil é um país formado por imigrantes e descendentes de imigrantes de todas as partes do mundo. ... Aqui eles tiveram a chance de reconstruir suas vidas, criar seus filhos, seus netos, seus bisnetos. ... Que o Brasil continue sendo esse país acolhedor, com pessoas que praticam a empatia, a solidariedade, o respeito de diferenças e o amor. Que esse país que é um grande caldeirão de raças inspire o mundo e que não existam mais fronteiras fechadas, crianças sem pais, barcos sem portos para atracar, bombas que matam, incêndios que destroem memórias e culturas em nome da ganância e da intolerância. Que não existam mais gases lacrimogêneos e sprays de pimenta que ardem, nos cegam, e nos impedem de enxergar o outro. ... Que angolanos, curdos, ciganos, bolivianos, tibetanos, palestinos, congoleses, indígenas, filipinos, sírios, cristãos, judeus, muçulmanos de Mianmar e de todo mundo deixem de ser órfãos e que possam ser filhos dessa terra. (capítulo 154, 27 de setembro de 2019)

A segunda elipse nesta passagem refere-se a uma lista da maioria de personagens brasileiros e dos países de onde seus antepassados emigraram ou fugiram. A condição de refugiado aqui se torna a condição de *brasilidade*, abrangendo as tribos indígenas do Brasil, todos os imigrantes através da história brasileira, e os brasileiros deslocados internamente. Esta ideia de brasilidade também se expande sobre o critério racial (a teoria das “três raças” – indígena, branca, africana) englobando nacionalidades, etnicidades e religiões. Este é um Brasil aberto ao mundo todo. Consequentemente, somos levados a compreender que a xenofobia provocada pelo populismo nos dias de hoje é profundamente não brasileira.

Anatomia da islamofobia

Embora a novela termine com aquele ponto alto da inclusividade universal, um contraponto de islamofobia a atravessa do começo ao fim e serve de motor ideológico à trama principal. O primeiro capítulo abre com uma celebração de aniversário na cidade síria ficcional de Fardús. O nome significa “Paraíso” em árabe, uma dica não muito sutil – mesmo que apenas para os que conhecem esta língua – de que a vida feliz dos quatro membros da família síria de classe média cristã (o engenheiro Elias Faiek [Marco Ricca], a dona do restaurante Missade [Ana Cecília Costa], a filha em idade universitária Laila, e a criança Khaled [Rodrigo Vidal]) está prestes a mudar para sempre, um tipo de queda bíblica. O capítulo dramatiza a ideia de que os refugiados não deixam seus lares voluntariamente, mas são forçados a procurar abrigo seguro em outro lugar, em função de situações extremas; isto é enfatizado repetidamente ao longo de toda a novela, em reação a expressões de ressentimento contra estrangeiros. A festa de aniversário de Khaled termina abruptamente quando combatentes da Guerra civil invadem a casa da família. Em segundos, um ataque aéreo a destrói, matando muitos convidados e mandando os sobreviventes para o exílio. A câmera segue um grupo volumoso de pessoas, incluindo a família Faiek, em sua angustiante jornada a pé para um campo de refugiados através da fronteira do Líbano, no qual chegam muitos dias depois.

No campo, Laila é observada por um homem forte libanês chamado Sheikh Aziz Abdalla (Herson Capri) que se oferece para desposá-la como sua quarta mulher, em troca do pagamento do tratamento do irmão dela, gravemente doente. A palavra árabe “sheikh” (também soletrada “Shaykh” em inglês e “xeque” em português) tem dois significados: 1) chefe tribal ou notável (independente de religião, como no Líbano), e 2) um clérigo muçulmano. No caso de Aziz, é honorífico, conforme o primeiro significado, mas este esclarecimento nunca é oferecido, permitindo que a palavra seja confundida com seu outro significado: erudito ou clérigo muçulmano. Acontece que Aziz é muçulmano, sendo sua poligamia o único traço identificador, e ele é também um criminoso cruel e aparentemente todo poderoso, que controla uma gangue de capangas e apoiadores. Aziz é um arquivilão sem qualidades redentoras, e sua presença na tela – desde suas expressões faciais sinistras até sua fala lacônica e ameaçadora

– pulsa com a emanção do mal. O que um personagem mais tarde descreve como um “demônio” é então deliberadamente confundido com um líder religioso muçulmano. Como vimos em um capítulo anterior sobre Humberto de Campos, cuja fascinação com demonologia medieval se revela na epígrafe de *Pombos de Mahomet*, a associação entre o Profeta Maomé e demônios era central para polêmicas católicas, nas quais o Islã era representado como uma seita do mal e um inimigo perigoso. A evocação na novela daquela longa tradição de islamofobia torna-se mais forte quando nos recordamos de que nela um dos atributos do Profeta Maomé é a cupidez. A poligamia de Aziz, seu desejo pela jovem heroína cristã Laila, e mais tarde o estupro de sua prima Camila (Anajú Dorigon) tornam-se legíveis não como traços de um indivíduo particular ignóbil, mas como características de líderes religiosos muçulmanos desde Maomé.

Quando seu jovem irmão Khaled morre de sua doença, Laila foge com seus pais para o Brasil, para evitar casar-se com Aziz. Ultrajado, ele envia um de seus capangas, Jamil (Renato Góes), para trazê-la de volta, mas os dois se apaixonam a bordo do navio que os leva ao Brasil e decidem se casar. (Neste ponto, Jamil se transforma em um personagem simpático, não mais um brutamontes.) Aziz envia outro de seus capangas para sequestrar o casal e contrabandeá-lo de volta ao Líbano. Quando este plano falha, Aziz vai ao Brasil com alguns de seus homens, mas somente depois de matar sua primeira mulher e mãe de sua filha Dalila (Alice Wegmann) por traí-lo com outro de seus capangas, Hussein (Bruno Cabrerizo), primo de Jamil e outro gangster redimido. Durante sua perseguição a Jamil e Laila, Aziz é morto com um tiro, e a identidade de sua assassina (Camila) não é revelada até o fim da história. Dalila fica devastada pela morte do pai, a quem de algum modo perdoou por matar sua mãe. Dalila tem a palavra árabe “al-tha’r” (vingança) tatuada no dorso da sua mão e decide destruir Laila, a quem ela responsabiliza por precipitar a morte de Aziz. Dalila também está apaixonada por Jamil, de modo que, em uma variação do triângulo amoroso padrão em telenovelas, o plano dela é acabar com o casamento de Laila e Jamil para que ela possa se casar com ele. O esquema de vingança de Dalila tem como alvo não apenas Laila, mas também seus pais e o resto da família, através da ruína financeira, da armação criminosa, do sequestro, do terror psicológico e assassinato. Seu plano elaborado e rebuscado prolonga a novela por vários meses até que ela seja morta a tiros pela

polícia no episódio final. Os críticos apontaram que esse enredo de vingança estendido, repleto de improbabilidades e ingenuidades, mesmo pelos padrões do melodrama televisivo, é a parte mais fraca da novela (Schiavon, Xavier). Mas como canaliza grande parte da islamofobia da novela, esse defeito estrutural no enredo de vingança permite ampliar a irracionalidade e a vilania que ela atribui à religião.

Três características relacionadas definem a representação do Islã na novela: é uma religião inerentemente violenta que promove o terrorismo; é uma tradição esquizofrênica presa no passado, mesmo quando assume os adornos da modernidade; e é uma religião que imigrantes e refugiados devem abandonar porque é incompatível com o Brasil. Para desenvolver essas idéias, enquanto ainda produz um argumento contra a xenofobia, a novela faz uma distinção clara, desde a primeira cena, entre cristãos sírios e seus antagonistas muçulmanos. Na cena de abertura do primeiro episódio, cristãos árabes como a família Faiek estão servindo vinho e sua afiliação religiosa é enfatizada em vários outros pontos. Com exceção de algumas frases árabes comuns que eles usam (pronunciadas erroneamente e frequentemente no contexto errado), pouco se diferencia os Faieks dos brasileiros, pelo menos em aparência e comportamento. Por outro lado, muitos muçulmanos são visualmente marcados. O próprio Aziz alterna entre usar um terno ou uma roupa tradicional árabe (manto comprido *dishdasha*, *kufiya* mal feito e *agal*), sinal de que ele habita dois mundos, um moderno e outro tradicional. Ele costuma vestir roupas árabes ao cometer atos hediondos, como explorar refugiados no campo, assassinar sua esposa ou tentar atrapalhar o casamento de Laila e Jamil.

Suas três esposas, Soraia (Letícia Sabatella), Fairuz (Yasmin Garcez) e Aida (Darília Oliveira), e sua filha Dalila estão todas com véu. Elas cobrem seus rostos na presença de homens e seus cabelos no resto do tempo. Os capangas de Aziz, Jamil, Hussein e Fauze (Kaysar Dadour) também são muçulmanos e estão todos barbudos, o comprimento da barba frequentemente indicando seu grau de vilania: Jamil e Hussein, que se tornam personagens simpáticos, têm barbas curtas como as usadas pela maioria dos homens brasileiros da novela, enquanto Fauze começa com o que outro bandido de barba longa descreve como uma “barba feia”, corta a barba para se misturar quando vai ao Brasil e permanece completamente barbeado durante o curso de sua transformação gradual em um personagem simpático.

Alguns desses marcadores de roupa e barba são mais sutis que outros, mas não é surpresa que o véu da face seja explorado com o máximo efeito dramático. Incongruentemente, Hussein se apaixona pela primeira esposa de Aziz, Soraia (mãe de Dalila) e planeja fugir com ela antes de ver seu rosto. Mais crucial para a trama, Aziz decide casar sua filha Dalila com Jamil em recompensa por sua lealdade, sem que Jamil jamais tenha visto o rosto de Dalila. No entanto, quando Jamil mais tarde se casa com Laila, Dalila acredita que ele a traiu, e, quando ela aparece no Brasil sob a falsa identidade de Basma Bakri para realizar seu plano de destruir sua família, ele não a reconhece. Como Basma, ela descobre o rosto e o cabelo, mas, quando sua verdadeira identidade é descoberta, Dalila usa um turbante, que a diferencia como uma anomalia: uma mulher de força de vontade (portanto masculina) entre mulheres muçulmanas com véu e vitimadas, que usam um manto na cabeça.

Mas quando ela quer aparecer em público sem ser reconhecida, ela usa um véu no rosto. Cibele (Guillermína Libanio) e Benja (Filipe Bragança) suspeitam que Basma e Dalila são a mesma pessoa e começam a pesquisá-la *on-line*, mas a única foto que encontram de Dalila é um retrato de família que contraria a própria idéia de um retrato.

A noção absurda de que alguém aceitaria posar para uma foto como essa dramatiza a idéia, mais tarde declarada explicitamente, de que o Islã é uma tradição violenta e repressiva, presa no passado, mesmo se valendo das coisas modernas. Aziz, de terno moderno, cercado por mulheres com véu e posando para um retrato de família, corporifica essa tradição intrinsecamente contraditória, inadequada e mal adaptada ao presente.

Dalila também é frequentemente associada a outros motivos islâmicos. Por exemplo, uma grande fotografia emoldurada de uma mesquita está pendurada na parede da sala da mansão que ela compra em São Paulo.

Antes de morrer, ela deixa um pingente e um colar de ouro do Alcorão no berço de sua filha (capítulo 153, 26 de setembro de 2019). E em duas cenas nas quais uma arma é apontada para ela (capítulos 63, 15 de julho e 153, 26 de setembro), o *adhan*, ou chamado muçulmano para orações, é ouvido em segundo plano.

Tais efeitos visuais e sonoros são reforçados por outros detalhes do enredo. Em uma de suas inúmeras tentativas de aterrorizar Jamil e Laila, ela roubou o ursinho de pelúcia do filho deles e depois o

devolveu com uma nota ameaçadora presa com uma adaga no seu estômago. O motivo da adaga aparece antes na novela no enredo secundário cômico, quando um vigarista chamado Omar (Miguel Nader) finge ser um criminoso sírio sanguinário que veio ao Brasil para defender a honra de sua irmã; ele brande uma espada e uma adaga e sai ameaçando cortar as gargantas daqueles que oferecerem resistência a ele. A alusão óbvia a decapitações terríveis do Estado Islâmico do Iraque e do Levante (EIIL) se transforma em um traço cultural, conectando Omar e Dalila, apesar do fato de que a figura da vilã que tenta repetidamente matar os filhos de sua rival é bastante comum nas novelas brasileiras, aparecendo, por exemplo, na personagem Teresa Cristina (interpretada por Christiane Torloni) em *Fina estampa* (2011-2012). Curiosamente, Omar explora o estereótipo do muçulmano árabe cortador de pescoços, para extorquir US\$ 100.000 de um imigrante árabe idoso, uma armação exposta na trama. Parece, portanto, que a novela está solapando um estereótipo de imigrantes, ao mostrar como um oportunista pode manipulá-lo. Isso estaria de acordo com a mensagem anti-xenofóbica da novela se o estereótipo não fosse replantado mais tarde em conexão com o enfoque repetido de Dalila na criança Raduan. Aqui, a novela parece funcionar com propósitos opostos, usando o mesmo motivo (a adaga) primeiro para desfazer e depois reforçar o mesmo estereótipo. Deve-se notar também que o árabe cortador de pescoços é um novo estereótipo no contexto brasileiro e que alguns protestos contra a lei de imigração de 2017 enfocaram a ameaça do terror islâmico, associado às ações do EIIL (Garcia).⁶

O que enfatiza tudo isso é o julgamento emitido por Bóris (Osmar Prado), um imigrante judeu e sionista convicto que vê árabes e muçulmanos como o inimigo, não apenas no comportamento patológico de Dalila, mas no Islã como um todo: “Dalila não ser má [sic], Dalila ser louca [sic]. Esse é pai demônio pra outros [sic], anjo de candura pra ela. Um pé no tradição violenta [sic], um outro no vida moderna [sic], criança não cresce de cabeça direito [sic], pensando direito”

6. Vários brasileiros convertidos muçulmanos foram condenados por acusações de terrorismo por conspirar para colocar bombas caseiras nas Olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro, e outro grupo de onze foi acusado de tentar estabelecer uma célula do Estado Islâmico do Iraque e do Levante (EIIL) no Brasil em 2018. Não houve ataques terroristas de islâmicos radicais no Brasil.

(capítulo 135, 5 de setembro de 2019). Quando sua neta protesta que está defendendo a louca Dalila, ele responde, socando o ar com o punho, “não questão de defende [sic]. Se você não entende inimiga, você não sabe se defende [sic]”. Em relação a isto, um árabe-brasileiro de terceira geração exclama, “sábias palavras, seu Bóris, sábias palavras”. A ideia de que o Islã é uma tradição violenta e inadequada para o mundo moderno não só não é contestada, mas é confirmada por um brasileiro de ascendência árabe muçulmana. Dessa maneira, o Islã é separado do mundo moderno e da brasilidade, para ser reinscrita como um inimigo perigoso. Dalila não permanece mais como uma variação simples da vilã que engendra crimes sensacionalmente diabólicos contra sua rival, um dos pilares do gênero brasileiro de telenovelas; ela se torna sintoma de uma tradição doentia que não pertence a parte alguma do Brasil ou do mundo moderno.

Para dar a essa representação tendenciosa um verniz de equilíbrio, alguns muçulmanos praticantes são apresentados como boas pessoas. Fairuz, uma das viúvas de Aziz, vem ao Brasil para cuidar de Dalila durante a gravidez, depois tenta dissuadi-la de sua fixação por vingança. É Fairuz quem suspeita que Dalila tenha envenenado a comida de Laila em um momento e a avise, salvando sua vida. No hospital onde Laila foi levada, Fairuz consola a família de Laila, dizendo que o Profeta Muhammad nos ensina a pedir ajuda a Deus e desejar o melhor (capítulo 135, 5 de setembro). Aqui temos uma boa mulher muçulmana frustrando uma má, mas essa fraca tentativa de equilíbrio deixa incontestado o julgamento proferido contra toda uma tradição. Fairuz é quem se torna a exceção, não Dalila.

Não é surpresa, portanto, que exceto por alguns adeptos decentes dele, o Islã seja representado como uma religião que as pessoas normais e sãs abandonam. Jamil se oferece para converter-se ao cristianismo, a fim de que a família cristã de Laila o aceite (capítulo 17, 20 de abril), e outros muçulmanos decentes se casam com cristãs ou judias brasileiras. A conversão ao Islã é uma questão de escárnio e desprezo, como quando Laila repreende o pai por ter um caso, “você vai abandonar minha mãe, ou vai se converter ao islamismo e ter um harém? ... Você é um covarde, um homem sem palavra!” (capítulo 61, 11 de junho).

Por outro lado, a conversão ao judaísmo é admissível, sinalizando que o judaísmo é toleravelmente compatível com o Brasil, embora até certo ponto. Na trama secundária cômica discutida em mais detalhes

na próxima seção, a judia Ester (Nicette Bruno) não permitirá que seu filho se case com Latifa (Luana Martau), a menos que ela se converta ao judaísmo. O processo de aprovação de Latifa pelos rabinos se desenrola ao longo de vários capítulos e a cerimônia de conversão é retratada em detalhes antropológicos como moderadamente exótica (“cerimônia linda”, como um personagem admite [capítulo 132, 2 de setembro]). É importante ressaltar que a conversão melhora a situação de Latifa que virou Rebeca: ela deixa de ser uma vigarista sem dinheiro de ascendência árabe-alemã que é criada sem religião e passa a ser uma dona de casa bem vestida que cozinha comida judaica e usa as perucas de sua sogra. Mas o judaísmo também é visto como uma religião que os descendentes deveriam abandonar. Por não se livrar da influência de sua mãe em todas as coisas, incluindo a religiosidade, Abner (Marcelo Médici) se transforma em um filho da mamãe irremediavelmente incompetente que continua sendo demitido de todos os empregos que consegue. Eva (Betty Gofman) e Sara (Veronica Debom), filha e neta de Bóris, que usa um Yarmulke, rejeitam seus valores, enquanto Davi (Vitor Thiré), neto que ele cria para lutar no exército israelense, acaba morto como resultado. O que o redime, na lógica da trama, é a conversão post-mortem ao Espiritismo, uma religião popular no Brasil que é vista como tolerante e compatível com a brasilidade, como explico na próxima seção. Por razões óbvias, ter um personagem judeu convertido ao catolicismo teria sido muito problemático.

De fato, nenhum dos personagens judeus ou muçulmanos na novela se converte ao catolicismo, porque aceitam implicitamente sua ética quando se ajustam às normas brasileiras, e são capazes de fazê-lo enquanto permanecem seculares ou não praticantes. Marcas de religiosidade são positivas quando católicas, exóticas e um tanto cômicas quando judias, e negativas quando islâmicas. Como tal, o catolicismo (não o evangelismo pentecostal, a denominação de rápido crescimento que nem sequer é mencionada e à qual o atual presidente brasileiro e vários membros de seu gabinete pertencem) reina supremo na visão de mundo projetada pela novela. O catolicismo é identificado com tolerância, amor, acolhimento de refugiados e, portanto, com mistura, o núcleo da brasilidade. O catolicismo é representado pelo santo Padre Zoran (que não tenta fazer proselitismo) e pela admirável e forte sofredora Rânia (Eliane Giardini), pilar de sua grande família que recebe os Faieks quando chegam a

São Paulo e é frequentemente vista rezando para a sua santa. Não é de surpreender que Rânia garanta à sua prima Missade que Jamil pode se casar com Laila sem se converter ao cristianismo, porque o Brasil permite o casamento civil, ao contrário da Síria (capítulo 22, 26 de abril).

Essa falta de insistência dos católicos na conversão é uma marca de tolerância, em contraste com os judeus Ester e Bóris e o muçulmano Mamede (Flávio Migliaccio), cada um dos quais insiste que os não pertencentes às suas respectivas religiões se convertem antes de casar com seus filhos ou netos. Significativamente, Eva ecoa Rânia quando Mamede e Bóris protestam contra a decisão de Ali (Mouhamed Harfouch) e Sara de ter um casamento civil: “Gente, eles já decidiram. Depois a gente serve uns quitutes árabes e judaicos, e pronto!” Boris retruca: “Essa mistura vai dar indigestão” (capítulo 64, 14 de junho). Filha de um judeu ortodoxo praticante, Eva não é de forma alguma marcada como judia ou estrangeira; ela é simples e puramente brasileira. Ela fala da comida como uma metáfora da mistura (uma metáfora usada repetidamente em *O Clone*), mas o medo de indigestão do pai imigrante ortodoxo judeu indica sua rejeição à mistura. Isso resume a visão geracional da novela de brasilidade.

Gerações e memória

Se a trama principal envolve muçulmanos vilões que vêm ao Brasil para perseguir cristãos, a trama cômica secundária envolve uma família de imigrantes muçulmanos e duas de judeus que vivem no Brasil há décadas. Os idosos das três famílias são eles próprios refugiados que criaram seus filhos e netos no Brasil. O chefe da família muçulmana é Mamede Al Aud, dono de um restaurante árabe administrado por seus dois netos brasileiros Ali e Muna (Lola Fanucchi). O patriarca de uma das famílias judias é Bóris Fischer, um viúvo que vive com sua filha Eva e dois netos, Sara e Davi. A outra família judia é composta pela viúva Ester Blum e seu filho Abner. Ester e Bóris são sobreviventes do holocausto na Europa Oriental que perderam seus pais nos campos de concentração nazistas. Mamede também é refugiada de um país não identificado, com uma sugestão sutil de que pode ser a Palestina. Grande parte da comédia contida nesta trama secundária baseia-se em estereótipos de árabes e judeus:

casamentos arranjados árabes, mesquinhez judaica e mães judias manipuladoras e superprotetoras. Ester chantageia emocionalmente seu filho corpulento mas comicamente infantil, Abner, e sua possessividade é retratada como a causa da falta de jeito dele, de sua incompetência e hilariante incapacidade de manter um emprego. Ao contrário de outros imigrantes de longa data, como a libanesa Rânia e seu marido Miguel (Paulo Betti), que são cristãos e (portanto?) perfeitamente fluentes em português, os imigrantes judeus e muçulmanos da trama cômica falam com sotaque exagerado, usam verbos não conjugados, e invariavelmente trocam o gênero gramatical. Além disso, há a constante discussão de Mamede e Bóris, que se detestam apesar de suas semelhanças (e da atração mútua de seus cães), algo que, juntamente com o ódio e desprezo de Ester pelos árabes, é atribuído simplisticamente a diferenças culturais.

O que une relutantemente os três velhos imigrantes é o interesse comum em impedir o casamento de Ali e Sara. Nem Mamede nem Bóris podem aceitar que seu neto se case com o inimigo (na visão deles), enquanto Ester quer que Abner se case com Sara, que o despreza e o atormenta, para que ele possa tomar posse da floricultura da família dela. Previsivelmente, o plano falha e Ali e Sara se casam. Abner e Latifa / Rebeca também se casam, como vimos. Enquanto isso, Davi retorna de Israel e conhece Cibele; eles também se apaixonam, formando o terceiro romance árabe-judeu de netos nascidos no Brasil.

Esses três casais árabes-judeus destacam uma distinção crucial entre imigrantes e seus descendentes brasileiros. Na visão social projetada pela novela, muitos imigrantes (principalmente os não-cristãos) não conseguem superar seus preconceitos do mundo antigo, assim como não conseguem perder o sotaque, mesmo décadas após a chegada ao Brasil. Eles são gratos por terem encontrado um refúgio lá dos horrores que os afastaram de suas pátrias, mas carregam consigo o germe desses males. As hostilidades mútuas dos personagens idosos árabes e judeus incorporam isso e proporcionam grande parte da comédia. Tais preconceitos não são vistos predominantemente como uma ameaça à tolerância brasileira porque, em uma geração, quase todos se dissolvem no “caldeirão” (capítulo 154, 27 de setembro) da mistura brasileira. Apesar do que é descrito como o esforço quixotesco dos imigrantes (particularmente judeus e muçulmanos) para que seus descendentes se casem dentro da mesma religião, filhos e netos brasileiros optam por ter

relacionamentos misturados de vários tipos. Os imigrantes cristãos aceitam a mistura com muito mais facilidade, sendo as três filhas e dois netos de Rânia e Miguel exemplos: o marido de Aline (Simone Gutierrez) é um nordestino deslocado internamente; o de Zuleika (Emanuelle Araújo) é um delegado de ascendência espanhola-portuguesa; Camila se casa com uma mulher (o que choca Miguel); e Benja namora uma mulher com o dobro da idade (o que enfurece sua mãe, demonstrando que o sexismo atormenta até brasileiros misturados). Somente Muna, neta de Mamede, se casa na mesma etnia, com o refugiado sírio Faruq, que acredita que sua dança do ventre é indecente, mas é convencido a abandonar esse modo machista de pensar. Em todos os casos, o que é apresentado como valores brasileiros de tolerância, acomodação e mistura triunfa sobre os preconceitos e hostilidades (étnicas, religiosas, de gênero, sexuais) que os imigrantes e refugiados não-cristãos trazem consigo.

A única exceção (temporária) a essa regra é Davi. Bóris o cria acreditando que defender o povo judeu, servindo no exército israelense, é a maior honra — para desgosto de Eva, filha de Bóris e mãe solteira de Davi. O conflito de gerações entre pai imigrante e filha brasileira é revelado nesta discussão raivosa em que Eva diz a Bóris que ela nunca o perdoará

“... por causa das porcarias que o senhor enfiou na cabeça do meu filho.”

[Bóris] “Ele está lutando pela seu [sic] terra, pelo seu povo.”

[Eva] “Que terra, papai? O Davi é brasileiro! A culpa é sua por ficar enfiando besteiras na cabeça de meu filho.” (capítulo 27, 2 de maio)

Não é de surpreender que Davi fique chocado ao saber que sua irmã Sara quer se casar com alguém de ascendência árabe. Depois de ameaçar desertá-la, Davi retorna ao Brasil para impedir o casamento. Eva tenta argumentar com ele:

“A gente vive no *Brasil* ... sai pelas ruas, vai vendo as pessoas, quem sabe você *se lembra* como que a gente vive nesse país. Tem essa coisa linda que é a mistura de povos, de culturas. ... Vai andar por aí, vai espairecer sua cabecinha. Quem sabe assim você se lembra como que é viver em paz.” (capítulo 61, 11 de junho — itálico original)

Como se seguisse seu conselho, Davi sai, esbarra em Cibele, e os dois se apaixonam à primeira vista sem conhecer os antecedentes um do outro. Pacifista e feminista, Cibele fica chocada não por saber que ele é judeu, mas por saber que sua ideia de identidade inclui servir no exército israelense e que ele quer impedir que sua irmã se case com um árabe. Cibele diz: “Sabia que tem um monte de judeus que defende o diálogo e a paz nos conflitos que envolvem Israel?” (capítulo 64, 14 de junho). Ela acrescenta que ele não é o dono de sua irmã, que ele está vivendo no século errado e que eles não terão nada a ver um com o outro se ele continuar pensando dessa maneira. Isso desencadeia a transformação de Davi: ele renuncia ao seu ódio pelos árabes, aceita o casamento de Sara com Ali e volta a Israel para se demitir do exército. Pouco antes de seu retorno definitivo ao Brasil, no entanto, ele é morto por fogo amigo durante um treinamento. Ele não desaparece, no entanto. Possivelmente em alusão ao filme americano *Ghost* (1990), mas em sintonia com as crenças do Espiritismo, o espírito de Davi volta para confortar a devastada Cibele, a mãe e o avô dele, e até para ameaçar o novo amante de Cibele, se ele a magoar. Esse desenvolvimento pós-morte pode ser visto como uma conversão de fato do judaísmo a uma religião popular brasileira, uma espécie de redenção em vista da atitude acima mencionada da novela em relação à compatibilidade de várias religiões com o Brasil.

A representação dos personagens árabes e judeus omite toda a base geopolítica do conflito árabe-israelense, descartando-o como efeito de hostilidade étnica que assola países distantes e que não tem lugar no Brasil tolerante, misturado e pacífico. A hostilidade pode chegar lá com imigrantes ou refugiados, como Bóris e Mamede, cujas histórias pessoais são inseparáveis do complexo entrelaçamento do holocausto nazista e da Nakba de 1948 (ou “desastre”, como a desapropriação dos palestinos pelo nascente Estado de Israel é chamada em árabe). A novela está menos interessada em desvendar as complexidades do passado ou da política internacional do que em enfatizar a importância de esquecê-las como condição da mistura brasileira. Ao fazê-lo, é claro, a novela efetivamente afirma a narrativa sionista dominante e quase apaga a palestina. A palavra Palestina nunca é mencionada em relação a Mamede, embora ele mantenha, entre seus bens mais valiosos, a chave de uma casa que deixou por causa de uma guerra não identificada e à qual nunca

poderia retornar – um motivo recorrente nas narrativas de palestinos espoliados em 1948, cujas casas foram confiscadas pelo Estado de Israel e dadas a imigrantes judeus. Talvez seja por essa razão que Mamede peça a Sara, sua neta judia, que leve seus bisnetos para visitar a casa, presumivelmente (e isso também fica implícito) porque, diferentemente dele ou do marido dela, Ali, ela teria permissão para visitar Israel (capítulo 148, 20 de setembro). Os espectadores não familiarizados com a história palestina, a grande maioria, ficam assim no escuro em relação a que guerra ou a que país Mamede pode estar se referindo, o que permite que a Nakba seja confundida com outras guerras civis que resultaram na vinda de refugiados para o Brasil. Em vez de convidar o público a entender as duas histórias entrelaçadas do holocausto e da Nakba em contraponto (nos termos de Edward Said), a novela reduz o conflito às banalidades de preconceito étnico e diferença cultural.

Essa redução não é acidental. É inerente à visão geracional sobre a qual essa marca de excepcionalismo brasileiro se baseia, mas também é aquietadora por se recusar a abordar as causas profundas dos conflitos internacionais que inevitavelmente se espalham no contexto brasileiro, complicando a visão utópica da brasilidade que a novela projeta. A partir desta perspectiva, não se pode nem se deve permitir que o passado seja um peso para a segunda e a terceira gerações. Sua transmissão ocasional a um membro da terceira geração (Davi) é apresentada como uma aberração perigosa, até fatal, pois faz Davi “esquecer” sua brasilidade (sua mãe insiste em que ele “*se lembre de como vivemos neste país ... se lembre de como é viver em paz*”) e essa transmissão, finalmente, causa sua morte. Significativamente, portanto, ele é morto pelo chamado “fogo amigo”, não pelos palestinos.

A dinâmica de lembrar e esquecer é acentuada em dois desenvolvimentos relacionados na mesma subtrama. Sara sofre um acidente que causa amnésia temporária. Ela esquece seu amor por Ali, descendente de árabes, e aceita os avanços do judeu Abner, a quem costumava desprezar e ridicularizar, mas Ali a ajuda a lembrar quem ela é (capítulo 53 de 1º de junho). Aqui, como no caso de Davi, “esquecer” significa ser vítima dos preconceitos e ódios étnicos dos antepassados, enquanto “lembrar” significa ser curado pelo antídoto do amor. Como Eva diz, “O amor supera todas as diferenças” (capítulo 67, 18 de junho).

A segunda instância envolve demência. Não deveria surpreender que a reconciliação entre Bóris e Mamede (porque deve haver reconciliação entre personagens simpáticos em qualquer novela) ocorra graças à doença de Alzheimer. A demência apaga as hostilidades indelévels e, com elas, a própria identidade. Dada a aquiescência à narrativa sionista mencionada acima, é Mamede que gradualmente perde sua memória e conhecimento de si mesmo. Ele volta à infância e confunde Bóris com o pai. Este aceita o papel e trata Mamede como uma criança — por exemplo, repreendendo-o por jogar o prato e advertindo-o a respeitar a comida (capítulo 138, 9 de setembro). Bóris, cuja esposa falecida sofria da doença, tenta confortar Mamede e seus netos e sugere a ele, em um momento de lucidez, que grave vídeos de si mesmo contando suas memórias para seus bisnetos. É em um desses momentos de lucidez que Mamede abre sua caixa de lembranças e pega a chave da casa que ele diz que teve que abandonar durante uma guerra não identificada e para a qual não pôde voltar. O silenciamento da novela em relação à política internacional de poder é evidente na supressão da história da Palestina e no encobrimento do sionismo: o velho sionista se transforma em uma figura paterna sábia e magnânima para um palestino pateticamente infantilizado. Se a “amnésia” de Sara e Davi — uma literal e outra metafórica — era temporária e curável, a demência de Mamede é terminal, apagando permanentemente a memória da Palestina. Essa é a receita da novela para superar os preconceitos que impedem o processo de brasilidade.

Na lógica da trama, o coroamento do sucesso desse processo é a ascendência árabe-judaica misturada dos gêmeos de Ali e Sara, brasileiros de quarta geração que herdarão as memórias irrevogavelmente misturadas e reconciliadas de ambas as famílias. Uma cena no capítulo final mostra esse utopismo: Bóris e Mamede continuam brigando sobre a religião e a versão da história que desejam ensinar aos bisnetos, mas Ali e Sara respondem a eles de uma maneira divertida:

Ali: “Vocês dois podem contar o que quiserem para eles. Mas nós, nós vamos contar a história de dois velhinhos ranzinzas que vivem implicando um com outro por causa das *desavenças* do passado.”

Sara: “Vamos contar também como os netos desses dois velhinhos ranzinzas se apaixonaram, casaram e tiveram dois filhos lindos.”

Ali: “O amor entre eles e o fruto desse amor fez que esse dois velhinhos acabassem se aproximando e virassem grandes amigos.” (capítulo 154, 27 de setembro – itálicos meus)

Ao ouvir isso, Bóris e Mamede se abraçam, e é a última cena em que eles aparecem. A *brasilidade* apaga os conflitos do passado e higieniza sua memória, deixando apenas um nome. Significativamente, o conflito entrincheirado no Oriente Médio, o legado do imperialismo e a colonização de ocupação que colocaram os palestinos em uma posição bastante semelhante à dos brasileiros indígenas (“estrangeiros em nossa própria terra”, como Kaká Werá Jecupé coloca), são reduzidos ao que Ali descreve como meras “desavenças”, isto é, “brigas” ou “desentendimentos” entre dois velhos rabugentos. Se a terceira geração (Ali, Sara e Davi) ainda deve enfrentar os legados de seus avós imigrantes, a brasilidade completa será alcançada no futuro, com a quarta geração, nos gêmeos esperados pelo casal árabe-judeu, com o nome Bóris e Mamede, nos quais os traumas obstinados do passado serão completamente neutralizados.

O tema da memória e da amnésia também se estende aos refugiados na trama principal. A novela sugere que aqueles que não podem esquecer os velhos costumes não conseguirão se adaptar ao Brasil e voltarão aos seus países: Elias e Missade retornam à Síria no final. Quem fica supera suas memórias traumáticas e reconstrói sua vida, aceitando a *mistura*: Faruq pode praticar a medicina novamente e se casa com Muna; a congoleza Marie se casa com um brasileiro; e seu filho adolescente Martin, que estava tão desorientado por ter sido sequestrado, escravizado e torturado por guerrilhas, surge como um empresário feliz e promissor. Enquanto isso, as crianças refugiadas crescerão como brasileiras: Raduan (Breno Delatorre), nascido no Brasil, filho do muçulmano Jamil e da cristã Laila, já é misturado; e Salma (Letícia Carnaval) é adotada, juntamente com sua mãe muçulmana de véu Mágida (Gabriela Munhoz), por Aline e seu marido Caetano (Glicério do Rosário) em arranjo doméstico altamente não convencional, estruturalmente equivalente a esposas-irmãs em um casamento polígamo (com Mágida se perguntando se será capaz de se adaptar ao Brasil – ou seja, de esquecer sua religião). Em todos esses casos, uma vida melhor no Brasil exige “esquecer” o passado e adotar os costumes do país anfitrião: a ética da *mistura* sob os auspícios do catolicismo tolerante.

Daí resulta que um país que está se afastando de sua herança de mistura em direção à xenofobia está sucumbindo à amnésia, esquecendo sua identidade. Toda a novela, então, funciona como um lembrete dos valores espirituais e culturais do Brasil. Isto é o que Zoran prega em um discurso proferido na abertura de uma exposição de fotos sobre refugiados: “Vamos continuar sendo esse país que sempre fomos, que acolhe as pessoas em situação de refúgio, vamos continuar sendo esse país onde as diferenças culturais podem conviver em paz e harmonia” (capítulo 33, 9 de maio). Esta mensagem é repetida na última frase do discurso final de Laila, citado acima, que tenta ocultar a islamofobia e o apagamento histórico implícitos na lista miscelânea inclusiva de “órfãos”, e que vale a pena repetir aqui: “Que angolanos, curdos, ciganos, bolivianos, tibetanos, palestinos, congoleses, indianos, filipinos, sírios, cristãos, judeus, muçulmanos de Mianmar e de todos os outros não sejam mais órfãos, mas filhos desta terra”.

Muçulmanos, não o Islã

Como argumentei em outro lugar (HASSAN), as relações culturais Sul-Sul são mediadas ou trianguladas por discursos do Norte, como o Orientalismo e outras formas de produção e disseminação do conhecimento hegemônico, como a mídia, tendo como resultado um tipo de “Orientalismo brasileiro”. Esse discurso derivado geralmente reflete exotismo, preconceito religioso, estereótipos étnicos e afiliações e auto-imagens conflitantes. Um discurso como o Orientalismo brasileiro não é estático, mas responde a eventos e pressões internacionais e nacionais em vários pontos de sua história. Se o aumento da xenofobia e da intolerância nos últimos anos coloca a identidade cultural brasileira como uma baseada na mistura racial e cultural sob extrema pressão, *Órfãos da terra* responde afirmando o tipo de excepcionalismo brasileiro evidente no discurso final de Laila. Mas a afirmação soa vazia porque o excepcionalismo é, por definição, excludente. A mensagem mista da novela consiste, portanto, em uma rejeição islamofóbica da xenofobia: acolher muçulmanos, mas não o Islã, ou muçulmanos sem o Islã. Considerada em conjunto com a denúncia explícita da novela sobre as políticas governamentais atuais, parece que o Brasil está encurralado entre

duas ameaças: uma interna, a ideologia de extrema-direita, e outra externa, o Islã. No entanto, sucumbindo à islamofobia, a novela paradoxalmente adere à própria ideologia que pretende rejeitar. O mesmo excepcionalismo também leva ao apagamento pela novela da história palestina e ao endosso da narrativa sionista dominante, ecoando assim a posição pró-Israel de Bolsonaro, ela mesma um eco das políticas coloniais da Europa Ocidental e dos EUA no Oriente Médio desde a Declaração de Balfour (1917). Ao endossar tacitamente essa lógica, a novela abandona qualquer vestígio de solidariedade Sul-Sul, ao mesmo tempo em que afirma a inclusividade abrangente do Brasil.

Referências

- FARAH, Paulo Daniel Elias. “The Summit of South American-Arab States: Historical Contexts of South-South Solidarity and Exchange.” In *The Middle East and Brazil: Perspectives on the New Global South*. Ed. Paul Amar. Indiana UP, 2014. 39-56.
- GARCIA, Rafael Tsavkko. “Is Brazil no Longer Safe for Refugees and Immigrants?” *Aljazeera*, August 16, 2017. <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2017/08/brazil-longer-safe-refugees-immigrants-170809113330259.html> Accessed January 30, 2020.
- GUEDES, Thelma and Duca Rachid. *Órfãos da terra*. Dir. André Câmara. Rede Globo, 2019.
- HASSAN, Waïl S. “Carioca Orientalism: Morocco in the Imaginary of a Brazilian *Telenovela*.” *The Global South Atlantic*. Eds. Kerry Bystrom and Joseph Slaughter. Fordham University Press, 2018. 274-94.
- JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: História indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Editora Fundação Petrópolis, 1998.
- KARAM, John Tofik. “Beside Bandung: Historicizing Brazil in the ‘South American-Arab Countries’ (ASPA) Summit.” In *Latin America and the Middle-East: Crossed Perspectives*. Edited by Hoda Nehmé, Roberty Khatlab, and Mirna Abboud Mzawaq. Kaslik, Lebanon: PUSEK, 2015. 121-38
- SCHIAVON, Fabiana. “Promessa de sucesso, *Órfãos da terra* chega ao fim nesta sexta após perder fôlego no meio.” *Folha de S. Paulo*, September 27, 2019. <https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2019/09/>

- promessa-de-sucesso-orfaos-da-terra-chega-ao-fim-nesta-sexta-
-apos-perder-folego-no-meio.shtml Accessed October 26, 2019.
- SOARES, Alessandro. “O *Clone* estreia com 47 pontos de audiência.” *Diário do Grande ABC*. October 2, 2001. <https://www.dgabc.com.br/Noticia/300168/-o-clone-estreia-com-47-pontos-de-audiencia> Accessed December 18, 2019.
- “Último capítulo de *O Clone* bate recorde de audiência.” *Diário do Grande ABC*. June 15, 2002. <https://www.dgabc.com.br/Noticia/272082/último-capitulo-de-o-clone-bate-recorde-de-audiencia> Accessed December 18, 2019.
- XAVIER, Nilson. “*Órfãos da Terra*: Apesar da trama central cansativa, qualidades do folhetim seguraram a audiência.” *HuffPost Brasil*, September 27, 2019. https://www.huffpostbrasil.com/entry/orfaos-da-terra_br_5d8e6c04e4b0019647a88ca7 Accessed October 26, 2019.

Interpretar hoje as diversas extensões internacionais das literaturas

Jean Bessière¹

A circulação internacional das literaturas constitui o objeto dos estudos de literatura comparada. Essa circulação complexa pode ser definida segundo múltiplos pontos de vista. Numerosos dentre eles, propostos pela crítica contemporânea, são amplos, ricos de implicações culturais e ideológicas diversos e empenhados em captar essa circulação conforme a dimensão do mundo. Seus projetos, descrever a circulação internacional das literaturas, são contraditórios neles próprios, sejam quais forem suas variantes. Citemos, entre essas contradições, a de uma igualdade de princípio das literaturas e a da desigualdade de suas situações geográficas, culturais, políticas, a da ideia de um mundo único, esse mundo que constituiria o suporte da unidade das literaturas sem que se possa dizer como se vai da unidade do mundo à unidade das literaturas e à literatura, ela própria. Não serão tratados nem os diversos caminhos dos estudos da circulação internacional das literaturas por eles próprios, nem as contradições por elas próprias. Faremos dessas contradições os meios de sugerir outras abordagens da circulação internacional das obras e das literaturas e de outras visões das literaturas, da literatura, em particular segundo termos contemporâneos.

Limites das abordagens universalistas, globalistas e antagônicas das obras e das literaturas

Dentre os pontos de vista atrelados à circulação internacional das obras literárias, citemos, principalmente três, expressamente aglutinadores o da “World Literature”, ao mesmo tempo arqueologia dessas ordens de estudos aglutinadores e rica de um desenvolvimento específico hoje²; o dos estudos das literaturas conforme a globalização, uma

1. Professor emérito da Université Sorbonne Nouvelle, Paris. Ex-presidente da ICLA. Texto traduzido do francês por Maria Luiza Berwanger da Silva.
2. David Damrosch offre un exemple net de cette alliance d'une perspective

globalização que consideramos ao mesmo tempo como uma maneira de realidade e como uma imaginação – que nunca viu a globalização segundo o conjunto que ela designa? –; e, enfim, o de uma distribuição das literaturas seguindo grandes regiões que não excluem literaturas além de suas regiões de origem – África, Sul global, Ásia –, e que faz dessa circulação o meio de reconhecer o mundo e a literatura que vai com esse mundo, segundo compartilháveis nítidos e antagônicos.

Uma constatação impõe-se aqui: apreender a circulação da literatura segundo o mundo, visto como um todo, pois que se confunde com a evidência dessa terra, que carrega a evidência de todos os tempos que a animaram e de todos que a habitam, impõe paradoxalmente abordagens relativistas da literatura, das literaturas, conquanto justamente mantemos um uso constante do termo de literatura. Insere-se, nesse jogo paradoxal de relativização, o Ocidente. Esse, em toda sua extensão, constitui propriamente uma região; essa é, no entanto, raramente considerada nela própria, porque é vista como este vasto lugar que produziu a maior parte dos modelos literários dominantes, que se trate de obras ou de perspectivas críticas, teóricas e estéticas. Do mesmo modo, o espaço ocidental é, no mais das vezes, considerado hoje tão somente um jogo de limitação.

Citemos, enfim, os estudos literários que afirmam a vaidade de uma visão aglutinadora. Esses estudos retêm ao mesmo tempo a unidade dessa terra, das oposições marcadas entre as literaturas e preserva o uso do termo literatura. Dão a perceber a desigualdade das culturas indissociáveis de espaços centrais e de espaços periféricos, de espaços “dominantes” e de espaços “dominados”³; dão a perceber ainda a evidência de novas historicidades – desde a descoberta da América, o Ocidente propôs uma visão relativamente homogênea da história e do mundo, uma história, em certa medida hoje desfeita, sem que as perspectivas impactantes propriamente contemporâneas, a exemplo da globalização, não desfaçam a diversidade das histórias locais, restritas, distintas e os modos pelos essas histórias são pensadas.

historique et d'une attention au contemporain, dans *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, sans noter que l'alliance ne va pas d'elle-même.

3. Ver Amaury Dehoux, éd., *Centres et périphéries de la littérature mondiale: une pensée connectée de la diversité*, Paris, Connaissances et savoirs, 2018.

Sejam quais forem as abordagens críticas e apesar das visões relativistas das literaturas que carregam, a noção de literatura permanece utilizada: uma única palavra vale para muitos dos tipos de expressão escrita e situações de escrituras. O uso da palavra literatura, um uso que pertence primeiramente ao Ocidente, como se notou⁴, traduz provavelmente, no próprio seio dos estudos os mais internacionais das literaturas, uma recusa ou uma nostalgia dos modelos ocidentais e um exercício idealista de dominação e de designação da multiplicidade das expressões escritas – haveria como que um espaço abstrato da literatura⁵ que permitiria considerar o inumerável e a ubiquidade das expressões escritas sem que seja desfeita a maneira aprioristicamente que traz então o uso da palavra literatura. Esta abstração, indissociável da palavra literatura, impõe uma constatação: ninguém pode identificar, fazer reconhecer, caracterizar um super-objeto que seria a literatura – um tal super-objeto incluiria todas as literaturas sem desfazer a especificidade de nenhuma. Igualmente o uso do termo literatura, se decidimos agregar-lhe uma consistência, constitui seja um exercício da imaginação, seja um exercício crítico sem fim, justamente das obras que efetuam a ideia de uma transcendência da literatura⁶. Afora um tal exercício, se o termo deve continuar a ser utilizado, convém restituir-lhe uma pertinência – aquela que permitiria dar conta dessas práticas contrastadas que se referem às circulações mais extensas das obras.

As contradições das abordagens da circulação internacional das literaturas, essas abordagens que acabam de ser notadas, são facilmente caracterizáveis.

No caso da tradução da “World Literature”, a contradição recai sobre a aliança internacional de histórias literárias e a ideia de que há obras “dominantes” que constituem modelos e desenham a herança literária universal. Esse reconhecimento de modelos se confunde com a das obras canônicas e, no mais das vezes, com a das obras que mais circularam ou foram o mais reconhecidas. É inevitável notar

4. Fernando Cabo Aseginolozza Cabo, “Dead, or a Picture of Good Health? Comparatism, Europe and World Literature”, *Comparative Literature*, n° 4, vol. 8, automne, 2008, pp. 418-435.
5. Pour un exemple de l’usage de cette abstraction, voir Pascale Casanova, “Literature as a World”, *New Left Review*, 31, Janv.-Fév. 2005.
6. Gérard Genette illustre cette démarche dans *L’Euvre de l’art I. Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, 1994.

que a hipótese do modelo, ela própria muda, que o reconhecimento de modelos é, afinal de contas, limitado, como o é também limitado o reconhecimento da maior circulação das obras que não é necessariamente congruente com o modelo. A renovação contemporânea da “World Literature” não é dissociável do modernismo: essa renovação pode ser lida como uma reformulação de Goethe, da noção clássica proposta por T. S. Eliot⁷ – a noção de clássico contém em si a mudança de seus próprios objetos e modelos –, sem que a tradição da “World Literature” precise, de uma maneira clara, os critérios de identificação dos modelos, bem como aqueles que permitem caracterizar sua continuidade e conexões. A “World Literature” contém uma visão holística das literaturas, da literatura. Essa visão apoia-se sobre as obras que constituem modelo e que circulam o mais extensamente sem que os tipos de obras de grande difusão, por exemplo o romance policial, sejam verdadeiramente considerados.

Dizer a literatura global é dizer a literatura segundo os movimentos culturais contemporâneos, atrelados às dinâmicas da globalização, segundo os reconhecimentos literários a que eles induzem, sem que se considere jogos explícitos de universalização, ainda que essa seja suposta desde o momento em que se disponha de obras sob o signo do global⁸: as obras são vistas consoante unicamente a globalização, ou seja, consoante os movimentos de conjuntos transnacionais que são então induzidos nas literaturas. Não prevalece nenhum modelo, uma vez que na globalização, nas cadeias de transferências mais ou menos extensas que essa provoca, toda alteridade, nesse caso literário, pode ser citada. Os movimentos mais ou menos amplos das obras, das literaturas, são evidências, as “fricções”⁹ entre o local e o global são notadas. A própria referência à globalização dispensa caracterizar exatamente o uso do termo de literatura e permite contudo manter uma visão holística das literaturas apesar da heterogeneidade das obras.

7. T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Londres, Methuen, 1920.
8. Sur la flexibilité culturelle du “global”, voir Mike Featherstone, “Global Culture: an Introduction”, dans Mike Featherstone, *Global Culture: Nationalism, globalization and modernity. A Theory of Culture & Society Special Issue*, Londres, Sage, 1990, pp. 1-14.
9. Anna Tsing, *Friction; An Ethnography of Global Connection*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

Dizer a circulação das obras e das literaturas conforme as regiões do mundo, conforme as desigualdades econômicas, culturais dos países, dos espaços das diversas literaturas contradiz toda visão holística das literaturas, mas preserva, na integralidade, a questão do uso do termo literatura – o termo supõe, em princípio, uma visão holística. Incide-se em um paradoxo considerável: não pode ser designada nenhuma outra metaliteratura, da mesma maneira que não se pode designar nenhuma outra metacultura¹⁰; mantém-se, entretanto, o uso do termo literatura. Tratando-se das abordagens segundo os compartilhados regionais, a solução manifesta a esse paradoxo seria, a exemplo de como se falou da descolonização do saber, ou apagamento do saber dominante, dizer o que poderia ser uma descolonização da literatura e do saber da literatura¹¹, ou seus apagamentos.

Em cada uma dessas abordagens, que seja ou não aglutinadora, a referência ao mundo é manifesta na noção de “World Literature” e na de “globalização” – essa última é indissociável da extensão e da unidade dessa terra. Essa mesma referência está implicada nas perspectivas regionais e nas abordagens das literaturas segundo a desigualdade. Compartilhados e desigualdades supõem o lugar, os espaços comuns que permitem medi-los. Em todos esses casos, está perdida a ideia de um relato da literatura seja qual for a maneira como se a disse, a de Borges, aquela que se conclui dos grandes momentos ou dos grandes movimentos literários – a internacionalização do modernismo, a do “boom” da literatura latino-americana –, aquela que se elabora a partir da construção de enciclopédias da literatura, bastante diversas, da lista do Prêmio Nobel da literatura àquela de tudo o que parece canônico segundo tal ou tal medida – as obras mais comentadas, mais traduzidas, etc. Além desses usos que autorizam o desenho de um holismo, a designação manifesta de um “continuum” das relações literárias e das totalizações ou novas totalizações de dados literários, amplia as maneiras de conceber tais relações. Essas são certamente planetárias: decorrem, sejam quais forem seus bastidores políticos, econômicos, culturais, de um vasto

10. Jackie Assayag, “La culture comme fait social global. Anthropologie et (post) modernité”, *L’Homme*, 148, 1998, pp. 201-223.

11. Pour ce type de point de vue, Walter D. Mignolo, *Local Histories, Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

jogo performativo. É preciso compreender: toda retomada de uma obra, de uma literatura é inicialmente pontual, não é manifestadamente sistemática, sejam quais forem as planificações comerciais da circulação das obras, de suas traduções. As obras, as literaturas não constituem por elas próprias um contexto comum – esse contexto implica o uso do termo de literatura –; elas têm por contexto esse próprio mundo, que cada um pode conceber e do qual ninguém possui uma visão completa¹² e que é, em consequência, exatamente adaptado às dualidades de abordagens da circulação das obras: singular e universal, local e global, face à face e à continuidade das literaturas. Apesar da constância e da extensão de seu uso, devido ‘a referência ao mundo, o termo literatura não pressupõe nenhum desenho dos limites de seu objeto. Faz-se então necessário dizer a variedade das reuniões das literaturas e ainda observar: dizer as literaturas segundo a literatura consiste tão somente em imaginar a literatura; notar a ubiquidade da literatura equivale tão somente a imaginar essa ubiquidade e o mundo que dela constitui o espaço. Todas as literaturas podem pensar-se e imaginar-se segundo sua adequação a essa imaginação. Essa pode atrair um jogo especulativo, particularmente prevalente no Ocidente que teve grandes praticantes: basta citar Borges. Tudo isto pode, no entanto, ser corrigido para sair da imaginação e da especulação

Por que a literatura? ou como responder à disparidade das obras e das literaturas no mundo?

Ainda que a circulação das obras seja manifesta, ainda que os comentários das obras e de sua circulação sejam abundantes, deve-se nesse ponto concluir uma maneira de inconsistência da literatura, conquanto seja difícil em um contexto internacional aliar exatamente circulação das obras e abordagem *concreta* da literatura – a palavra está no singular. Tão nítida possa ser a afirmação da literatura nela mesma segundo ela mesma, a literatura e as obras não podem ser

12. Pour ce type d'argument, voir, à propos du cinéma, Raoul Eshelman, "Archetypologies of the Human: Planetary Performativism, Cinematic Relationality, and Iñárritu's Babel", dans Amy J. Elias & Christian Moraru, édés, *The Planetary Turn*, Chicago, Northwestern University, 2015, pp. 89-105.

vistas como aquilo que a transcenderia, tão nítida possa ser a afirmação dos agentes da literatura, do poder do escritor e do leitor – a tradição crítica ocidental disse reiteradamente cada um desses poderes –, nem o escritor, nem o leitor podem ser considerados como aqueles que transcenderiam à obra, ou ao ato de escrever ou ao de ler. A circulação das obras literárias não coloca essencialmente a questão das modalidades dessa circulação – modalidades extensamente descritas, como se acaba de notar. É colocada a questão do que é esse objeto dito no singular e no entanto disparate, a literatura. Pode-se dar a essa questão uma forma radical como o fez Néstor García Canclini: “*Pourquoi la littérature plutôt que rien?*”¹³. Néstor García Canclini não separa essa questão do comércio do livro, amplamente internacional, da importância de universo digital hoje, bastante desenvolvido. Essa questão, acrescentamos nós, torna-se inevitável tanto a disparidade das literaturas é manifesta, tanto suas reuniões o são igualmente.

Responder plenamente à questão de Néstor García Canclini, colocada em nosso tempo de globalização, impõe considerar no que a ampla circulação de obras, diversas, ditas literárias sem que a noção de literatura tenha sido universalmente compartilhada, permite precisar essa noção, fora de limites linguísticos, culturais, nacionais.

As contradições, inicialmente apontadas, das diversas abordagens da circulação da literatura se reformulam: essas abordagens ao mesmo tempo sustentam que há literatura e que valem primeiramente as relações entre as obras, sejam quais forem as características dessas últimas. Devemos observar que essa dualidade era já a da caracterização da “Weltliteratur” por Goethe, e que essa dualidade pode ser lida e corrigida em termos contemporâneos. Essa correção constitui uma resposta aos paradoxos das abordagens contemporâneas da circulação das obras, permitindo ainda caracterizar a literatura conquanto é considerada em um contexto de circulação extrema – assim no que se refere ao contexto contemporâneo e a resposta à questão de Néstor García Canclini.

Na perspectiva da “Weltliteratur”, obras, estrangeiras umas às outras, identificadas consoante tradições de escritura e de

13. Néstor García Canclini, *El mundo entero como lugar extraño*, México, Gedisa, 2014. Titre du chap. 8.

representações diferentes, são ditas comparáveis e formam conjuntos, precisamente sob o signo do “Weltliteratur”, ao mesmo tempo reunião de obras distintas e distantes em suas origens, e designação do valor literário que se deve reconhecer universal, já que possui, por objeto das obras, origens diversas e estrangeiras. Notemos, no entanto: a noção de “Weltliteratur” designa menos *elementos de literatura universal do que elementos de literatura universalizados*, ou seja, amplamente distribuídos fora de seus espaços fontes, Goethe identifica obras em um momento e em um lugar precisos que permitem desenhar uma reunião de obras, nas quais ele lê, pois, uma universalidade. O universal literário de Goethe implica, de fato, o que se nomearia hoje de “literatura-escape”, ou seja, uma série de textos considerados literários e distribuídos em pontos distantes – a distância desenha paradoxalmente a continuidade. Esta atualização das observações de Goethe pode ainda ser precisada: postulam que os movimentos dos objetos culturais se tornam livres, desenvolvem e que, em consequência, as relações desses objetos ampliam-se (reciprocamente)¹⁴. São através disso tornadas possíveis, para um maior número de pessoas, comparações literárias e culturais, logo, comparações de valor. A notação de um universal, que a crítica, ilustrada, por exemplo, pela “World Literature”, considerou indissociável da “Weltliteratur”, compreende-se tão somente segundo esses fatos manifestos: por uma parte, a maior circulação, as mais numerosas relações, por outra, as mais numerosas comparações tornadas, por isso mesmo, possíveis, e mais numerosas, mais amplas valorizações das obras. Essas valorizações, induzidas por essas comparações, são os meios de sugerir um universal, que é preciso dizer, sem regra, sem outra justificativa a não ser a das conclusões extraídas das comparações. Uma correção se impõe: sem essa associação plena da larga circulação das obras e do universal, de um universal sem regras, deve-se repetir, faz-se necessário sublinhar: as obras não circulam, são tão somente ligadas por sua descontextualização e por sua recontextualização. Essas não implicam que tais obras sejam colocadas sob paradigmas absolutamente evidentes, mas fundam sua autonomia. Nessa circulação, as obras aparecem inicialmente como documentos escritos, em princípio inalteráveis, ou alteráveis

14. Rappelons que Marx a noté l’indissociable de l’internationalisation de la littérature et des expansions commerciales.

segundo a possibilidade de sua transferência – traduções –, e identificáveis segundo sua textualidade.

Eis porque a ampla circulação das obras crescente do século XIX até a globalização contemporânea, longe de convidar a reconhecer um universal da literatura, faz constatar: essa ampla circulação diminui o caráter seletivo que supõe toda circulação¹⁵, e sob duas condições: as culturas viram sua porosidade crescer; elas consideram, em consequência, cada vez menos estritamente, as obras que elas recebem em seus próprios quadros de interpretação. Já tornada manifesta pelo jogo de descontextualização e da recontextualização, a autonomia dessas obras é acentuada: a literatura vista em sua maior extensão diz-se tão somente segundo as séries infinitas das obras deslocadas e, por isso, manifestamente autônomas, sejam quais forem as circunstâncias dos deslocamentos. Essas obras se encontram aproximadas por essa autonomia e pelas relações que desenham os deslocamentos. Essas relações de obras a obras, das obras aos espaços de recontextualização são de dois tipos¹⁶. Há, de uma parte, as conexões que repousam sobre o conteúdo das obras, indissociável de suas formas específicas – a ilustração notável é aqui a circulação das poesias simbolistas (Rimbaud) e das poesias objetivistas (pela designação de um contexto pobre); cita-se Bei Dao. Há, de outra parte, as ligações de difusão que repousam sobre as formas (gêneros literários pouco circundantes, assim no que se refere ao romance), ou sobre as identificações amplas das obras, no mais das vezes temáticas (literatura sentimental, literatura do medo). Essas últimas ligações podem ser muito distendidas, como o demonstra a difusão dos grandes tipos de obras, que são a narrativa da ciência-ficção e a narrativa policial. As obras, em sua circulação, derivam dessas duas ordens de relação-conexão, difusão. Assim, as obras do “boom” latino-americano foram por vezes percebidas como especificamente latino-americana – densidade das conexões –, por vezes consideradas como manifestadamente internacionalizadas e colocadas sob o signo de uma renovação do romance – alongamento da difusão –, sem que os dois tipos de leitura sejam exclusivos ou hierarquizados. Em todos os casos, há um ponto considerável: em sua

15. Sur ce point, voir Arjun Appadurai, *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*, Londres, Verso, 2013, p. 64. Publication originale 1986.

16. *Ibid.*, p. 65 e seguintes.

circulação, as obras não têm mais território próprio; elas são sempre uma “exterioridade”, no momento de sua recontextualização, seja segundo a conexão, seja segundo a difusão. Nos movimentos de globalização, conservam sua identidade, não alteram os discursos dos espaços que as recebem; sua exterioridade tem, no entanto, efeitos.

À maneira com a qual Arjun Appadurai falou, sobre fenômenos contemporâneos, transculturais, de “etnoscares”, de “medioscares”, de “tecnoscares”, de “financescares”, de “ideoscares”¹⁷, pode dizer-se que há literatura-escape. Mediante o que, em sua circulação, as obras carregam jogos de mediação, entre elas, no interior de uma cultura, entre culturas, com efeitos sobre os múltiplos espaços culturais, simbólicos, no mais das vezes sem ligações estritas com a literatura. Esses jogos de mediação não são homogêneos, são mais ou menos desenvolvidos segundo as conexões com as culturas receptoras, ou submetidas aos obstáculos de outros jogos de mediação – por exemplo – os de outras artes. E, devido a isso, aí se incluem mesmo as literaturas consideradas em contextos de desigualdade ou em perspectivas antagônicas, podendo-se escrever e se ler ao mesmo tempo, segundo essa desigualdade, segundo essa oposição e propiciar perspectivas de larga difusão e de numerosas conexões. Na globalização, os contextos culturais contemporâneos são contextos porosos e inclusive abertos; a diferença de tais obras, de tais literaturas, sua separação manifesta de outras literaturas, uma e outra não impedem nenhuma inscrição parcial nas difusões mais vastas. É isto que dá a compreender tal notação de Gayatri Chakravorty Spivak: essa notação, pelo termo de *telepoiesis*¹⁸, sublinha o parentesco distante das literaturas, ainda que as obras sejam todas de cálculos limitados. Essa notação se confunde não com a de uma intenção literária geral ou com a de um conhecimento paradigmático da literatura, mas com a de um jogo de mediação que faz de toda *poiesis* uma *poiesis* segundo a distância, e, em consequência, capaz de ultrapassar todo obstáculo e toda minoridade. O pensamento que determinará a literatura-mundo das literaturas francófonas é próxima dessa notação de Gayatri Chakravorty Spivak: escritores francófonos qualificam as

17. Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 27 et sq.

18. Sur cette thématique, Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia, University Press, 2003.

literaturas francófonas de “literatura-mundo”, desse modo além da “minoridade” de algumas dessas literaturas e de seu pequeno peso histórico e comercial face à literatura francesa e às literaturas nacionais preponderantes. A expressão “Literatura-mundo” designa não somente a extensão dessas literaturas por suas situações geográficas e por seu uso do francês, mas também pelo termo de mundo, que faz referência a mundos porosos, seu poder de penetração e de circulação; o termo de literatura designa, a respeito dessas literaturas, certamente desiguais, um jogo de mediação compartilhada. Toda criação é mediação no mundo; assim Achille Mbembe visualiza a literatura e a cultura africana contemporâneas como atos de criação que podem reconstituir um continente, a África, dito de outro modo, de pertencer ao mundo¹⁹ sendo tão somente elas mesmas, em uma diferença radical.

Que se nomeie as conexões ou a difusão das obras, que se aceite ou se recuse o peso da globalização, estes textos que *reconhecemos como literários*²⁰ são em relação de recobrimento parcial. Tais relações de recobrimento parcial são, antes de tudo, relações de fatos: obras de diversas culturas e línguas, compreendendo-se aí a língua e a cultura local, estão reunidas em coleções das editoras, sobre as prateleiras das livrarias, em resenhas sobre páginas literárias em jornais. Essas relações podem ser calculadas pelas editoras, pelos jornais – planos de publicação, pelas resenhas. Por seu número, desenham reuniões em que nenhuma ordem sistemática e nenhuma linha estritamente organizada de criação, de poética podem daí se derivarem, constituindo-se um lugar comum e leituras comuns dessas obras. Tais relações podem ter sido, até certo grau, apresentadas pelo escritor. Assim, escritores intitulam-se escritores da globalização. Desse cálculo, inevitavelmente limitado, extraem figuras de conexão e de identificações de formas de difusão – a título de exemplo, os gêneros literários fazem disso meios de criação, dito de outro modo, poéticos. Citemos Salman Rushdie e seu recente *Quichotte*²¹, David Mitchell e

19. Achille Mbembe et Felwine Sarr, “Penser pour un nouveau siècle”, dans Achille Mbembe et Felwine Sarr, éds, Dakar, Jimsaan, *Ecrire l’Afrique-Monde*, p. 8.

20. Ajoutons ce point: sans qu’on puisse identifier des traits littéraires certains qui soient constants et partagés.

21. Salman Rushdie, *Quichotte*, New York, Random House, 2019.

seu *Cloud Atlas*²². O escritor de uma cultura menor, de uma cultura de oposição ou de distância, reconhece-se atrelado à possibilidade de tais jogos, ilustrados por muitas obras e tornados manifestos pelo contexto do comércio do livro, um contexto inevitavelmente familiar de um escritor, seja ele escritor de uma literatura distante.

As reuniões das obras são, pois, feitas pelo comércio do livro, pelo livro que as repete e pelo escritor que sabe que escrever supõe reuniões que não se limitam aos discursos considerados como literários. A tradição crítica identificou no mais das vezes essas reuniões em termos de história literária eventualmente mundial. Por essas reuniões e os recobrimentos parciais das obras que induzem, deve-se compreender: afora todo conhecimento evidente das culturas das obras, essas reuniões fazem obras deslocadas dos interpretantes, no sentido semiótico do termo, nos contextos de seus deslocamentos – conexão – ou em contextos que elas atravessam – difusão. Este estatuto de interpretante é limitado na medida em que exclui todo efeito de totalização; esse suporia homologias e analogias restritas e contínuas entre a obra deslocada e o contexto de recepção e seus textos. Tais homologias e analogias restritas são impossíveis nos contextos da única difusão. Reuniões e recobrimento instituem, assim, jogos de mediação encadeados. Pode-se retornar, nesse ponto, ao que se compreende por literatura. A literatura se define pela reunião de discursos que, pela dualidade da descontextualização e da recontextualização, aparecem manifestadamente autônomos e constitutivos, pelas conexões e pela difusão, de mediações internas e de mediações inscritas nos contextos de recepção e de difusão. Isto permite caracterizar uma obra – esse termo até aqui utilizado, nesse ensaio, sem ser definido – como um conjunto textual que não apresenta necessariamente marcas explicitamente literárias e que, uma vez considerado nos jogos que acabam de ser descritos, aparece como literário. Aquele que se elege como escritor hoje sabe tudo isto. É porque tal escritor americano, Kenneth Goldsmith, dá uma obra que é tão somente a transcrição de uma entrega do *New York Times*²³. É porque na literatura argentina contemporânea fala-se de literatura pós-autônoma²⁴;

22. David Mitchell, *Cloud Atlas*, Londres, Sceptre, 2004.

23. Kenneth Goldsmith, *Day*, Great Barrington, MA, The Figures, 2003.

24. Josefina Ludmer, “Literaturas postautônomas”, *Propuesta Educativa*, Nº 32, XVIII, Nov. 2009, Vol. 2, pp. 41-45.

a obra pode confundir-se com os discursos mais comuns, exemplares discursos de comunicação que ela descontextualiza e abre, através disso, a possibilidade de recontextualização. Encontra-se confirmada tal forte indicação de Mike Featherstone segundo a qual o “global”, considerado como central, torna possível um duplo jogo, o do local no global, o das ligações que o global estabelece em diversos lugares.

O paradoxo aqui identificado na tradição de “World Literature” nos estudos literários da globalização encontra para este ponto uma solução. Não é necessário que a literatura seja suposta, imaginada em seu conjunto, que ela seja colocada sob o signo de uma abstração a fim de manter a certeza face à diversidade de textos, que ela seja nomeada e que essa nomenclatura permaneça incerta face à diversidade. A literatura se caracteriza pela função de mediação que adquirem os discursos. Esses podem ainda ser escritos, recebidos em um espaço mais limitado; expõem o poder de conexão de seu semantismo. Somos, nesse ponto, capazes de responder ao questionamento de Néstor García Canclini: “*Pourquoi la littérature plutôt que rien?*” (“Porque a literatura antes de mais nada”). Retornar a essa questão radical, no contexto contemporâneo, faz dar ouvidos a um temor: é possível que o que se diz literatura e seus objetos constituam tão somente objetos entre outros; que, como enunciação, representação, forma, a literatura não possua nada de necessário. Mas o que se denomina de literatura em nosso tempo de globalização ensina: tudo pode gerar parcialmente contexto; discursos podem ser as ilustrações justamente disso, ilustrações livres. Esses discursos escolhidos permitem considerar os conjuntos discursivos das culturas como exteriores²⁵, submetendo-os a seus jogos de mediação e a seus efeitos. Isto pode ocorrer em todo lugar, em toda língua. Isto funda a extensão e a continuidade dos textos ditos literários.

Iminência e literaturas do mundo

Estas séries de textos que constituem a literatura porque desenham múltiplos e infinitos jogos de mediação não traçam nenhuma estrutura simbólica que seria atrelada a esses textos e às suas séries – uma

25. Rappelons le titre de l'ouvrage de Néstor García Canclini, *El mundo entero como lugar extraño*.

tal estrutura poderia ser descrita no único quadro dos jogos de conexões no seio de um contexto nitidamente circunscrito. A transferência de grandes organizações temáticas, assim que se denomina “os mitos”, corresponde tão somente, no domínio literário, à transferência de formas semânticas relativamente estruturadas ou estabilizadas, ao menos no tocante ao seu uso extenso. Estas grandes organizações encontram sua plena função na difusão. Afora essas grandes organizações dos textos deslocados, as séries que eles constituem, ao olhar de seus espaços de recontextualização ou de passagem (difusão), em um estado de iminência, seguem o termo de Néstor García Canclini²⁶. É preciso compreender: as séries de textos estabelecem mediações; não cessam de ser segmentadas – tal livro e tal livro, tal comercialização e tal comercialização, tal espaço de recontextualização e tal outro, dualidade das conexões e das difusões em um mesmo espaço, e variedade das escalas de medida dessas séries e dessas mediações. Em outros termos, as obras, os textos deslocados são, pois, recebidos, mesmo em situações mútuas de assimetria e em igual tipo de situação, pelo olhar das obras próprias do espaço de recontextualização. Notemos que mesmo um escritor fortemente estabelecido e capaz de construir uma obra segundo a dualidade da conexão e da difusão não escapa a essa assimetria – assim de Salman Rushdie e de seu *Quichotte*. Estas observações valem igualmente para obras canônicas, eventualmente consideradas como universalmente canônicas quando são deslocadas. Em todo os casos, essa assimetria, essa iminência fazem dos textos, das obras deslocadas dos textos, obras que questionam, que questionam aquilo com que estabelecem a conexão e com aquilo pelo que são recontextualizadas. Este poder de questionamento não cessa de reativar o jogo de mediação interna e externa que carregam as séries de textos, de obras, que essas séries sejam identificadas na remissão à globalização, às relações antagonônicas das literaturas ou às desigualdades culturais, econômicas das literaturas. Um ponto é constante nessa tipologia da circulação dos textos, das obras, a iminência e o questionamento atenuando toda propriedade dominante de uma

26. Néstor García Canclini, *La Sociedad sin relato. Antropología y estética de la iminencia*, Buenos Aires, Katz Editores, 2010. Nous n'entrons pas ici dans une discussion de cette esthétique de l'imminence. Nous reprenons la référence à l'imminence dans le cadre de notre propre argumentation.

obra, de uma literatura. Esta propriedade já é atenuada pelos movimentos reflexivos das obras que são indissociáveis de seus jogos internos de mediação. Basta ainda citar Salman Rushdie e seu *Quichotte*. A *telepoiesis* de Gayatri Chakravorty Spivak supõe estes jogos de mediação e tudo que os acompanha – assimetria, iminência, questionamento.

Poderíamos prosseguir interrogando-nos sobre o lugar do mundo – o mundo em tempos de globalização – nesse tipo de reflexão sobre a circulação dos textos, das obras sem evitar a lembrança do mundo da “Weltliteratur”; poderíamos ainda prosseguir esquematizando a ontologia da literatura, tal qual é definida pelos jogos de mediação – uma ontologia que teria muito a reter das coisas e dos objetos que descreve Tristan Garcia em *Formes et objets. Un traité des choses*²⁷ e que nos afastaria da ontologia implícita da literatura da “Weltliteratur” de Goethe – a de uma literatura que se basta a si mesma; na qual haveria a resposta ao paradoxo dessa “Weltliteratur” e a ontologia que se deve supor à literatura tal qual é pensada na tradição da “World Literature” e que é uma ontologia do poder próprio da literatura. Contra essa ontologia, faz-se necessário retornar à iminência e à segmentação das mediações discursivas que fazem, conforme observamos, a literatura.

27. Tristan Garcia, *Formes et objets. Un traité des choses*, Paris, PUF, 2011.

Palestras

André Malta¹

Para mim é muito especial fazer parte, em 2020, desta mesa da Abrialic com o JAA Torrano e o Leonardo Antunes: o Torrano me orientou no meu mestrado e doutorado, e eu depois orientei o Leonardo no mestrado e doutorado dele, e aprendi muito com os dois. Minha exposição vai ser breve. Vou retomar, em parte, o que eu disse em “Os Clássicos pelas Beiras”, o ensaio que fecha o meu livro *A Musa Difusa* (Malta, 2015, p. 231-246).

I

Quero começar falando um pouco sobre como eu vejo a área dos Estudos Clássicos, a área à qual eu devo muito do que sou. Tenho consciência de que a maioria dos colegas, brasileiros e estrangeiros, não concorda com o que vou dizer aqui, ou por achar que as coisas não são exatamente assim, ou por achar que são e que isso não representa um problema. A minha visão é uma visão construtiva, e não destrutiva, é crítica e autocrítica, e eu procuro colocá-la em prática no meu dia a dia.

Quem conhece meu trabalho ou já assistiu a algum curso meu sabe que eu questiono bastante a nossa área, porque para mim ela é menos plural do que deveria ser, ela ainda é muito mecânica e presa ao seu passado. A gente pode associar isso a um aspecto religioso, que muita gente desconhece. Quando a filologia clássica surgiu como área acadêmica na Alemanha, no século XVIII, ela foi impulsionada pelos estudos bíblicos, pelos estudos que encaravam a *Bíblia* textualmente e historicamente. Isso de algum modo reforçou a ideia de uma volta ao “original” enquanto forma primeira e “sagrada”. Ao longo do século XIX, a base formativa dos Estudos Clássicos foi a

1. Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas; <https://orcid.org/0000-0002-9410-6054>; e-mail: andremal@usp.br.

análise científica, mas quase como uma fé incontestável professada por um círculo de eruditos.

Muita coisa, claro, aconteceu nas humanidades em geral ao longo do século XX até a gente chegar ao momento atual, o começo do século XXI, mas na minha visão as novas correntes que foram surgindo só roçaram de leve a nossa área, não conseguiram alterá-la de fato. Existiram e ainda existem adesões a diferentes modas e “ismos”, existiram e ainda existem correntes interessantes, como o estruturalismo, o desconstrutivismo, os *gender studies*, a teoria da recepção e os estudos poético-retóricos, para citar só alguns. Mas todas essas contribuições permaneceram, a meu ver, epidérmicas, não renovaram a área para valer, porque ela evita se questionar. Ela quer ser uma ciência absoluta. Mal comparando, é o que acontece com a chamada “pronúncia reconstituída” do grego antigo: os especialistas de cada país não podem se livrar da pronúncia e da prosódia da sua língua materna, mas tendem a ignorar esse relativismo incontornável em nome de uma certeza ilusória. A realidade é heterogênea e aberta: o dado concreto histórico objetivo, à espera apenas de ser resgatado, não existe da forma como a área o vê, mas ela se apega a essa visão monolítica, progressista e positivista. Ela pode até parecer fundar o novo, e acredita verdadeiramente que funda, mas na minha visão é só o antigo sob uma nova embalagem.

Vou dar um exemplo. Num livro conhecido e já traduzido para o português, *Édipo em Tebas*, de 1955, o helenista Bernard Knox admitiu ter recebido a influência do *New Criticism*, a “Nova Crítica”, na leitura colada ao texto que fez do *Édipo Rei*, de Sófocles (Knox, 2002, p. xii). Parece um sopro de renovação, no sentido de abordar o texto em si, contra as modas do século XIX. Só que, quando a gente examina mais a fundo o livro, a gente nota que é a boa e velha leitura determinista do texto no seu contexto, com esse contexto, por sua vez, inserido numa sequência de contextos que formam uma narrativa evolutiva. A maquiagem é do século XX, mas o rosto por debaixo dela é ainda do XIX. Era ousado para a época, mas era ao mesmo tempo careta. Um bom contraexemplo é o comentário à *Odisseia* de Irene de Jong, publicado em 2001: o recurso à narratologia, nesse caso, deixou de fato poucos vestígios da filologia tradicional. É, disparado, a meu ver, o melhor comentário já escrito sobre a poesia homérica, e nem preciso dizer que a área não compartilha desse meu entusiasmo.

Mas voltando ao *Édipo em Tebas* de Knox: o curioso é que, no mesmo prefácio à segunda edição, o autor relata o incômodo dos colegas com um detalhe, o uso da transliteração do grego, uma escolha feita para deixar o livro mais acessível ao grande público. Um desses colegas teria inclusive dito que as sentenças transliteradas tinham “a aparência profana de palavreado sem sentido” (KNOX, 2002, p. xii). Esse colega era o americano Cedric Whitman, que, como Knox, representava a ala mais avançada à época! Sim, o adjetivo que ele usou foi “profano”. Isso diz muito. Diz muito também o inglês Martin West ter reagido com a seguinte frase quando, em 1990, a coleção Oxford de Textos Clássicos, conhecida pela sigla OCT, resolveu estampar seu primeiro prefácio em inglês, e não mais em latim; o fato é citado por David Schaps no seu livro *Handbook for Classical Research* (SCHAPS, 2011, p. 107): *This is the end of civilization as we have known it*. É o fim da civilização como a conhecemos.

Não é só rabugice ou o pitoresco *wit* inglês. Para muitos da nossa área Martin West foi uma das referências máximas nos últimos cinquenta anos. Quando eu resenhei o comentário dele à *Iliada* para a revista *Letras Clássicas*, em 2012, falei desse problema, de uma figura como West ter essa reputação: a despeito das suas contribuições, que eu não tenho intenção nenhuma de menosprezar, para mim, pessoalmente, ele representa equívocos recorrentes dos Estudos Clássicos, numa universidade de ponta. A visão histórica dura e mecânica; a falta de traquejo literário no trato com a literatura e o leque restrito de enfoques; a crença de que existe uma verdade estável nos textos, redutível a um conteúdo; a aposta numa reconstrução triunfalista da produção e da recepção primeira das obras, livre de fusões interpretativas subjetivas e móveis; o comparativismo com sabor oitocentista, sempre colado à interminável discussão sobre as fontes. Parece ciência, é vendido como um saber rigoroso e testado, mas é uma miragem como outra qualquer. Só que é meio religiosa e dogmática, a miragem de uma “civilização”, entre aspas, em detrimento de outras.

Só tenho meu próprio equívoco para oferecer como alternativa. Mas é nisso em que acredito, na possibilidade de vários equívocos e ilusões, na consciência lúcida deles, não na imposição de poucos caminhos, de poucos modos, no ensino de uma certeza e de basicamente uma só prática, com a quase invisibilidade dos caminhos divergentes. Os Estudos Clássicos, nas suas muitas ramificações

(filologia, história, filosofia, arqueologia etc.), cultivam basicamente o mesmo núcleo e não se desfazem dele por nada, talvez pelo medo de não ser mais a respeitada ciência que julgam ser, pelo medo de ter de deixar o século XIX, a palavra sagrada, o domínio do alemão (o equivalente ao latim nesta nossa religião). É como se, para os mestres e discípulos de Martin West, ler a *Bíblia* em língua vernácula fosse um pecado: ela precisa ser lida ainda em latim.

E assim a área continua a ser elitista, não intencionalmente, não por má fé, mas em respeito a uma tradição, uma área teimosamente fechada como Biélikov, o professor de grego antigo do conto “Homem num Estojo”, de Tchekhov. O seu declínio ou encolhimento, tão decantado por europeus e americanos, para mim parece meio inevitável, ao menos por lá, e talvez por cá se seguirmos os de lá, enquanto cultivarmos com afincado e irrefletidamente esse passado obsoleto, enquanto o acesso ao próprio passado greco-latino continuar a acontecer de um modo restrito e excludente – como uma peça de museu decifrável só por uma elite iniciada.

É por isso que eu acho que a atividade e o estudo da tradução, que têm tanto valor no Brasil, que aqui receberam, por caminhos próprios, suas feições particulares acadêmicas e criativas, que eles representam uma alternativa metodológica mais relevante do que imaginamos. Vejam: é uma alternativa. Não é nenhuma panaceia verde-amarela. É só mais uma saída para oxigenar os Estudos Clássicos, entre outras incontáveis, que não conheço e também preciso conhecer. Por que a tradução crítico-criativa tem valor nesse cenário? Porque ela quebra essa lógica da verdade e da mesmice, do dogmatismo estático e sisudo. Tradução é transposição, é movimento, é a fusão de horizontes, tradições e interpretações, é – para citar o belo título do livro do Márcio Seligmann-Silva – *O Local da Diferença*. Quando a gente enfoca a tradução do jeito que muitos acadêmicos a enfocam por aqui, a gente assume a diversidade, o contato, a relação dinâmica e artística entre as obras, nos modos de ler e entender os textos, a gente assume a mutabilidade dos conteúdos.

É um ato estético, epistemológico e político também. Para muitos da nossa área pode parecer ainda um ato irritante e anárquico, esse de colocar a tradução em destaque, e não no papel servil e frio ao qual a área a condenou de saída. Para mim, assim como para outros que vieram antes e depois, como o Torrano e o Leonardo, é uma oportunidade de abertura e conhecimento, de fazer os textos

reverberarem. No caso específico da área de Letras, o que está em jogo, a meu ver, é a possibilidade de ler a literatura – ler em sentido amplo – explorando-se primordialmente e mais livremente seus aspectos literários, poéticos e até metafísicos.

Sim, é chocante, mas são pouquíssimos os que têm se aventurado por aí. De que adianta repetir trinta vezes a mesma abordagem, se há outras trinta pouco ou nunca tentadas? Se nós, dos Estudos Clássicos, não o fizermos, quem o fará? Talvez os que vierem a se formar numa realidade mais descentralizada e sensível, uma realidade com rigor acadêmico e preparo, claro, mas arejada e aberta a explorar os inúmeros caminhos que os textos que estudamos oferecem.

Os Estudos Clássicos não precisam continuar a ser uma área essencialmente histórica. E, enquanto área que deve continuar a ter em boa medida uma perspectiva histórica rica e necessária, precisa admitir seus inúmeros pontos cegos, como essa pretensão de avanço no tempo, uma pretensão que é dupla, porque o avanço é projetado tanto sobre o objeto de estudo quanto sobre o próprio estudo que é feito. O historicismo, ainda nosso fundamento onipresente e redutor, transmitido quase sem questionamentos, é uma ferramenta arbitrária e falível, como tantas outras. Nós, modernos, não sabemos, da antiguidade greco-latina, mais do que sabiam aqueles que vieram antes de nós. Nosso saber só é diferente. Por um lado, temos sim novas informações, novos olhares e materiais, mas por outro havia informações, olhares e materiais com os quais eles tinham contato e que se perderam para nós. Apesar da visão quase consensual, não andamos para frente. A pretensão historicista à superioridade só confirma o quanto falhamos em ter uma consciência histórica mais adequada. Sobre isso, talvez a amarga realidade presente possa nos ensinar alguma coisa.

Acho, contudo, que tenho boas razões para me mostrar pessimista. Poderia citar como justificativa para esse meu pessimismo um exemplo tomado um pouco ao acaso: a posição volta e meia defendida por pesquisadores da área, geração após geração, a favor da volta nas escolas – ou da introdução, nos países onde nunca existiu – do ensino das línguas clássicas, grego e latim. Nada contra que estudantes possam ter a chance de aprender ou estabelecer algum contato com esses idiomas. Nada contra que tenham, como experiência formativa, contato com idiomas variados, além do inglês. O problema, a meu ver, é traírmos de novo, sob essa louvável posição

pedagógica, a doutrina da filologia dura segundo a qual os textos, a rigor, devem ser lidos no original e tão somente no original, e que esse contato textual é o coração de boa parte da nossa atividade. Pode ter sido. Pode e deve ainda ser uma possibilidade. Mas por que não militarmos para que os estudantes entrem em contato com *traduções* de Homero, Sófocles, Virgílio, Safo, Ovídio – autores que, no Brasil, são completamente desconhecidos dos alunos – e sejam estimulados a entender, mais que as línguas, as *literaturas* grega e latina? Por que não colocar o contato com a prosa e com a poesia antiga, o contato com o dado criativo e interpretativo e com tudo que pode derivar daí, à frente do domínio dos idiomas?

Em defesa dessa “dureza” que orienta os integrantes da área no modo como eles tendem a se manifestar, devo reconhecer que o cientificismo dos Estudos Clássicos, com suas pretensões de conhecimento bem delimitado e sólido, acompanhado pelo desinteresse ou pelo desprezo por quem transita além das fronteiras e dos códigos tradicionalmente definidos, talvez seja um traço cada vez mais evidente das humanidades em geral em seu processo de especialização. A expansão e a consolidação das mais variadas áreas acadêmicas do saber trouxeram consigo metodologias, referências e expectativas de resultado que são naturalmente incontornáveis para qualquer um que se aventure nelas. É assim que se constitui um saber hoje: ele se transforma num diálogo entre os iniciados, e apenas entre os iniciados. Esses pesquisadores se tornam os guardiões dos conhecimentos que adquiriram com muito esforço e paciência. Como pedir então que deem as costas para essa formação ou a contestem? Ainda mais se ficar evidente o risco de exclusão ou de rejeição pelos seus pares, caso seja abandonado o “núcleo duro” consensual?

Aqui é preciso lembrar mais uma vez, porém, que as ciências humanas e as humanidades em geral não são ciências como a matemática, a física e a medicina. São tão incertas e transitórias quanto o que é humano. Se a própria medicina, que em sua objetividade pode e deve se aferrar a um saber e a uma prática sólidos, acaba ela mesma por se caracterizar por zonas cinzentas e questões não respondidas, o que dizer de quem trabalha com história, filosofia e literatura, de quem analisa e interpreta ações, textos e pensamentos humanos? A nossa prática cotidiana, ao invés de nos ensinar a certeza da ciência, não nos ensina a fluidez dos olhares e o risco da pretensão ao que seja certo e absoluto? Nossos ensinamentos, portanto,

não deveriam sempre incluir um em particular – a desconfiança em relação a qualquer cientificismo? Ou seja, se por um lado não há como e por que evitar a formação de áreas com suas ferramentas e seus saberes bem solidificados e críticos (e os Estudos Clássicos foram pioneiros nisso), por outro não é saudável e, no final das contas, nada produtivo, que esses saberes se retroalimentem indefinidamente e deixem de acolher um permanente, profundo questionamento a respeito de si mesmos.

II

Para entender melhor o que está em jogo nessa discussão sobre o que um saber científico autoriza e o que ele renega, vou falar, na segunda e última parte deste texto, de um caso famoso entre os classicistas, a polêmica envolvendo Nietzsche e Wilamowitz, ocorrida na segunda metade do século XIX. Ela está prestes a completar 150 anos, agora em 2022. Para muitos pode parecer um debate totalmente ultrapassado, mais uma daquelas relíquias que os Estudos Clássicos gostam de deixar para trás, como coisa superada na sua marcha rumo a um conhecimento ascendente. Para mim é um debate ainda muito atual e necessário, como parte daquele questionamento permanente que eu mencionei. Não temos só que historiar o passado: temos que historiar a história recente da nossa atividade para repensarmos a forma como vamos historiar o passado.

Nietzsche, como todo mundo sabe, foi um grande filósofo, mas antes de ser conhecido como filósofo atuou como filólogo clássico na Basileia (entre 1869 e 1878), tendo se formado dentro da forte tradição alemã que vinha desde o século XVIII. Foi ainda como professor de Letras Clássicas que ele publicou seu primeiro livro, *O Nascimento da Tragédia*, em 1872, obra que foi duramente criticada por Wilamowitz. Nascido em 1848, Wilamowitz era quatro anos mais novo que Nietzsche e, na virada do século XIX para o XX, veio a se tornar uma das maiores referências – senão a maior – na área dos Estudos Clássicos (por exemplo, para o já citado Martin West), posição que foi se consolidando até sua morte em 1931, com incontáveis obras publicadas. Nietzsche, que morreu em 1900, acabou por trocar a filologia clássica pela filosofia, enquanto Wilamowitz levou até às últimas consequências a ideia da filologia clássica como uma

área científica norteada pelo método histórico-crítico. Em 1872, no entanto, quando o livro de Nietzsche saiu, os dois ainda debutavam para seus pares e o significado do confronto entre eles talvez não estivesse tão claro.

Por um lado, *O Nascimento da Tragédia* trazia a perspectiva típica de um estudioso da área, focada na questão da gênese e da formação, ou seja, no inescapável “desenvolvimento histórico”. Nietzsche, como todo bom hegeliano, entendia que os gêneros deveriam ser encarados como sucessivos (épica, lírica e drama) e defendia que a lírica representava, com o poeta Arquíloco, mais do que simplesmente a aurora da subjetividade, uma etapa responsável, entre outras coisas, por dar maior destaque à música. É essa música incipiente que, para ele, depois acabou por se tornar o elemento central da tragédia, onde o espírito apolíneo presente já em Homero vinha se fundir ao dionisíaco. Nietzsche também trabalhava com a ideia bastante comum de que o mito era uma etapa anterior à razão, e de que esta, acercando-se do teatro trágico, principalmente com Eurípides e com o socratismo, decretou o seu fim. Na base, portanto, o seu método era o mesmo dos colegas de profissão, com a visão por etapas (origem-apogeu-declínio), apoiada em análises e testemunhos, embora o desenvolvimento e as conclusões fossem controversos. Até aí, ainda seria só mais um trabalho filológico.

O problema, contudo, era que Nietzsche, para começar, explorava muito livremente, do ponto de vista histórico e religioso, o uso dos conceitos “apolíneo” e “dionisíaco” e, pior ainda, por causa de Schopenhauer, filósofo alemão que o influenciara bastante, colocava a “metafísica da música” no centro da discussão, junto com ela reforçando o enfoque puramente artístico, contra o uso do pernicioso racionalismo e da ascensão do “homem teórico”. Para piorar, a sensibilidade aflorada e o anacronismo se escancaravam ainda mais com a exaltação da música de Richard Wagner – o compositor amigo de Nietzsche a quem o livro era dedicado – enquanto lugar para onde poderia confluir o renascimento da arte grega, em plena Alemanha da segunda metade do século XIX. Ou seja, à ciência filológica se juntavam filosofia, romantismo, nacionalismo messiânico e apreciação artística, ingredientes vistos como inaceitáveis dentro do rigor que se esperava de um integrante da área.

Fica claro que, com o livro provocador, Nietzsche ia deliberadamente contra o que já enxergava como estreitezas do olhar filológico

e do olhar crítico em geral. Sua busca por uma visão ao mesmo tempo de conjunto e estética era deliberadamente filosófica – histórica sim, mas também trans-histórica. A reação negativa era mais ou menos esperada. A publicação, de fato, foi ignorada pelos estudiosos da área, e coube a um amigo também filólogo, Erwin Rhode, publicar a primeira resenha em sua defesa, no mesmo ano de 1872. Dias depois sai enfim a resenha crítica de Wilamowitz (que certamente não teve tempo de ler a de Rhode), e ainda em 1872 Wagner e Rhode publicam textos reagindo com veemência a Wilamowitz. Em 1873, Wilamowitz publica sua resposta aos ataques e o debate se encerra. Todos os textos estão reunidos em português no volume *Nietzsche e a Polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*, com organização de Roberto Machado e tradução de Pedro Süsskind. É a partir dessa edição em português, saída em 2005, que cito aqui.

A resenha de Rhode, classicista que depois se notabilizou pelo influente livro *Psyche* (publicado em dois volumes, em 1890 e 1894), é uma apresentação sóbria dos conteúdos – e uma defesa da qualidade – do livro de Nietzsche, que julga incomparável e não merecedor do silêncio recebido. É um tom que engana: nessa resenha publicada, a animosidade não fica tão clara quanto na que escrevera antes para uma revista especializada da área, e que fora devidamente recusada. No texto rejeitado, Rhode afirmava, por exemplo, que os filólogos eram “homens inteligentes acostumados a tratar com lamentável gravidade o que é insignificante” e que deles só se poderia esperar que achassem o livro “repulsivo” (MACHADO, 2005, p. 41). Foram palavras proféticas.

A resenha de Wilamowitz sai quatro dias depois da de Rhode e, portanto, sem tempo hábil para que pudesse dialogar com ela. O título é um sarcástico “Filologia do Futuro!”, assim mesmo, com um ponto de exclamação. Em meio a uma profusão de notas e muito pedantismo, insuflados decerto pelo desejo de combater a “ignorância” de Nietzsche, Wilamowitz denuncia o “tom de pregador religioso” (MACHADO, 2005, p. 56) e defende a “verdadeira ciência do fenômeno histórico” (MACHADO, 2005, p. 58). Sua intenção clara, mais do que atacar por atacar, é empregar bons argumentos e muitas evidências para desmascarar os propósitos do livro.

Não vou entrar aqui nas minúcias do debate. Dá para dizer que os argumentos arrolados por Wilamowitz de fato são, muitas vezes, bons argumentos, como costumam ser argumentos e contra-argumentos

em debates onde visões diferentes estão em jogo. Entre outros pontos, só para se ter uma ideia, Wilamowitz mostra que a associação que Nietzsche faz de Eurípidés com o racionalismo socrático tem base anedótica e não está historicamente bem fundamentada. A questão central, no entanto, perceptível hoje, é que Wilamowitz imagina que sua fundamentação é sempre rigorosamente científica, enquanto a de Nietzsche, cuja formação acadêmica foi similar, é desprezível. Com um olhar distanciado, notamos que Wilamowitz está, na realidade, basicamente se circunscrevendo ao “discurso da tribo” da sua época, ao que era consenso entre os pares, enquanto Nietzsche, além de trabalhar em parte com esse mesmo discurso-base, opera com outras referências, bastante inusitadas.

O compositor Richard Wagner é o primeiro a reagir à resenha de Wilamowitz, com uma crítica dura aos filólogos e à filologia: segundo Wagner, ela “só tem utilidade entre eles mesmos e para eles mesmos” (MACHADO, 2005, p. 82). O músico, num tom sereno e elegante, denuncia a “pobreza aflitiva” e o “conteúdo estéril” da área e afirma que todos ainda esperavam “em vão uma fecundação por parte da filologia” (Machado, 2005, p. 83). Mas a reação violenta mesmo vem de Rhode, como dá para perceber pelo título do seu segundo texto publicado, “Filologia Retrógrada”. Rhode defende a “intuição profunda”, a “seriedade” e o “olhar penetrante” do amigo (MACHADO, 2005, p. 87) e, ecoando Wagner, aponta para a “miserável pobreza de sensibilidade” de Wilamowitz (MACHADO, 2005, p. 88). A seu ver, a resenha do oponente era um “amontoado de citações”, seu arrazoado estava “cheio de pompa científica” (MACHADO, 2005, p. 91), mas sua “objetividade” no fundo era “puramente ilusória” (MACHADO, 2005, p. 95). Para Rhode, os filólogos “gostariam de se considerar espelhos inteiramente imparciais da verdadeira Antiguidade”, mas são só a “caricatura grotesca da crítica inteligente” (Machado, 2005, p. 96). Além dos ataques, ele retoma os pontos específicos contestados por Wilamowitz, para mostrar que eram muito mais defensáveis do que pareciam na resenha destrutiva. Wilamowitz, como eu disse antes, reage num texto saído em 1873: nele, num tom mais ameno, continua a rebater alguns pontos e reafirma a superioridade do método científico contra “tolices e mesquinhas” (MACHADO, 2005, p. 147).

Qual o saldo da polêmica? Em linhas gerais, Nietzsche ficou, para os filólogos, com a pecha de “filósofo” que não podia ser integrado a

um debate realmente sério sobre a tragédia, mesmo tendo tido a formação habitual dos demais estudiosos da sua época. Não por acaso, essa posição escancarava um tipo de satisfação que os filólogos sempre voltariam a cultivar, ao decretar a própria superioridade em confrontos afins. A rixa entre Nietzsche e Wilamowitz lembra um pouco, por exemplo, o tratamento que Jean-Pierre Vernant reservou ao “Complexo de Édipo” proposto por Freud em sua teoria psicanalítica. Num ensaio intitulado “Édipo sem Complexo”, de 1967, reunido depois no livro *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, o helenista francês denunciou essa peça-chave da psicanálise como sendo historicamente infundada e livre, no pior sentido. Um trecho em particular chama a atenção:

A interpretação freudiana (...) não influenciou os trabalhos dos helenistas. Eles continuaram suas pesquisas como se Freud nada tivesse dito. Ocupados com as obras, eles tiveram, sem dúvida, a impressão de que Freud falava “ao lado”, de que ele tinha ficado fora das verdadeiras questões. (VERNANT, 2008, p. 58)

Mas quais são as verdadeiras questões?

É significativo observar, retrospectivamente, que Nietzsche e Freud tenham tido, com suas supostas “liberdades”, vistas como problemáticas e desprovidas de rigor histórico, uma influência e uma penetração nem sonhadas pelos olhares “adequados” e “verdadeiros” de Wilamowitz e Vernant. Em outras palavras, Nietzsche e Freud, porque extrapolaram os dados do mito para além das cercas histórico-sociais, alcançaram formulações que os classicistas não só não se julgavam autorizados a fazerem eles mesmos, mas que também não autorizavam que quaisquer outros fizessem. Wilamowitz e Vernant, em tempos e por modos completamente diferentes, no fundo queriam reafirmar as bases da ciência que praticavam, contra aventureiros que faziam com ela o que bem entendiam.

Para a filologia clássica do século XIX, portanto, e para boa parte dela ao longo do século XX, Wilamowitz foi visto como o vencedor da polêmica com Nietzsche, na medida em que representou, de fato, os preceitos corretos da área, preceitos aos quais ela continuou a se aferrar, o que não surpreende. O desdém da filologia por Nietzsche não era só um desdém dirigido ao conteúdo do seu livro: era sobretudo um desdém direcionado à miscelânea de elementos com que trabalhou, entre os quais se registram os intuitivos e criativos,

propensos a produzir um enorme desconforto. Como alguém formado em Leipzig tinha coragem de minar as bases de uma ciência que se solidificava?

Wilamowitz imaginou ter derrotado Nietzsche ao mostrar que o limite eram as raízes da ciência e do método crítico-histórico, como se essa ciência, com seu método frio, fosse palpável como uma rocha, e não um conjunto de ferramentas criadas e utilizadas, de comum acordo, por um grupo. Já o jovem Nietzsche mostrou que essas ferramentas eram limitadas, e que outras poderiam ser utilizadas. A pequena tribo dos filólogos, no entanto, preferiu àquela altura, e depois também, alinhar-se continuamente a Wilamowitz, transformando-o em seu norte, seu presente e seu futuro, para não ter que pensar sobre a natureza dessas ferramentas.

A questão central, como já deu para notar, é que essa polêmica envolvendo Wilamowitz e Nietzsche, sobre o futuro e o passado de um saber, sobre seus avanços e retrocessos, polêmica na qual Nietzsche, como a gente viu, acabou por não se envolver diretamente, essa polêmica foi de cunho epistemológico. Até onde os Estudos Clássicos vão? Até onde devem ir? O que podem e o que não podem acolher? “Epistemologia” é a reflexão sobre o “conhecimento” em geral, *epistémē* em grego. Mas pode ser também a reflexão sobre os princípios de uma “área do conhecimento”, sobre uma “ciência”, outro sentido de *epistémē* em grego.

Como eu disse mais acima, os Estudos Clássicos não queriam – e talvez ainda não queiram – se questionar, e terem escanteado o filósofo Nietzsche permaneceu como certeza de superioridade e motivo de satisfação. Era como se Nietzsche estivesse revelando um problema congênito da área (que ele conhecia muito bem, por dentro, é sempre bom lembrar), mas tudo que essa área mais queria era fingir que esse problema não existia, ou que existia só superficialmente. Os dois olhares, de Nietzsche e de Wilamowitz, eram sim parciais e problemáticos, como todo olhar é, só que um era pretensamente objetivo, enquanto o outro era assumidamente mais amplo e livre. Como lidar com essa liberdade? Ela tinha que ser esmagada, para que a área garantisse sua sobrevivência acadêmica enquanto se isolava em seus saberes.

Wilamowitz, com sua fé no método, virou um verdadeiro farol na área, o que diz muito sobre ela, mas depois acabou superado e esquecido, dentro da lógica de que toda ciência avança e torna

datadas as obras dos antecessores, o que diz mais ainda. Já *O Nascimento da Tragédia*, mesmo reavaliado autocriticamente pelo próprio Nietzsche, que não hesitou em condenar seus defeitos, permaneceu como livro extremamente instigante e inspirador – inclusive para quem estuda a tragédia –, mas isso ainda significa muito pouco, ou quase nada, para os Estudos Clássicos. A meu ver, significa muito para quem quer repensar os Estudos Clássicos.

Não foi só obliquamente, através da figura socrática do “homem teórico” presente em *O Nascimento da Tragédia*, que Nietzsche contestou a filologia clássica. Isso voltou a acontecer em vários escritos da sua carreira. Alguns fragmentos do que viria a ser uma obra sobre o tema foram reunidos por J. M. Kennedy em 1911 no volume *We Philologists*. Aí encontramos, por exemplo, afirmações como a de que aquilo que os filólogos fazem é “partir cabelo” (aforismo 51), num trabalho “quimérico” em que “perseguem um mundo que nunca existiu” (aforismo 171). Segundo Nietzsche, os filólogos “objetivos” que julgam trabalhar com “ciência pura” são apenas um “triste espetáculo” (aforismo 172). Eles “não colocam a própria filologia como problema” (aforismo 68). Para o filósofo, um dos elementos mais graves associados a esse “racionalismo raso” (aforismo 67) era o “otimismo histórico” de Hegel (aforismo 155). Vale dizer que, na visão de Nietzsche, a influente filosofia da história forjada por Hegel era um equívoco encampado tanto pela filologia clássica quanto pela crítica em geral.

Num outro volume, que reúne seus *Escritos sobre História*, vemos como, ao longo do tempo, ele foi radicalizando o movimento apenas esboçado em *O Nascimento da Tragédia*, de condenação da razão e da ideia de progresso, movimento esse que vai frutificar na sua visão moral muito particular. Para Nietzsche, não há evolução nos acontecimentos, não há finalidade, não há ordem. Tudo é montagem. A historiografia que vem condenada como “subjéctiva” é apenas aquela que não se encaixa no cânone das opiniões comuns. Vejam este trecho, que tem um significado especial dentro do que quero dizer aqui, e que não deixa de incluir os próprios Estudos Clássicos:

A casta científica constitui uma espécie de clero que só nutre desprezo pelos profanos; ela é a herdeira do clero espiritual (...). A história particularmente é uma teologia dissimulada, uma doutrina da ação de deus ou do racional (NIETZSCHE, 2015, p. 194).

Ciência e religião, como vimos mais acima, não se contrapõem, na origem, entre os classicistas. A ciência criou os seus próprios dogmas e com eles condenou o que, na sua visão, era “profano”. Da perspectiva de Nietzsche, é essa cultura histórica, a cultura acadêmica dos críticos em geral, disseminada entre uma elite intelectual, que impede que uma obra “produza um verdadeiro efeito” (Nietzsche, 2015, p. 78), porque, para essa cultura, as obras devem ser cerceadas e tratadas com objetiva frieza. Já para o filósofo o que deve prevalecer, ao invés disso, são as forças a-históricas e supra-históricas das obras. Mais ainda: o critério estético deve ser o único válido.

São ideias como essas que nos levam de volta à tradução criativa dos clássicos como antídoto ao dogma científico e ao cerceamento das sensibilidades mais livres. Se existe um futuro que devemos perseguir, a chave para pensá-lo está no título irônico do ataque de Wilamowitz a Nietzsche, e na ironia de que ele foi vítima.

Referências

- DE JONG, I. *A Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- KNOX, B. *Édipo em Tebas – O Herói Trágico de Sófocles e seu Tempo*. Tradução de Margarida Goldsztyl. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MACHADO, Roberto, org. *Nietzsche e a Polêmica sobre O Nascimento da Tragédia*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2005.
- MALTA, A. “Os Clássicos pelas Beiras”, em *A Musa Difusa – Visões da Oralidade nos Poemas Homéricos*. São Paulo: Annablume, 2015.
- MALTA, A. *Resenha de Martin West, The Making of the Iliad. Letras Clássicas*, v. 11 (2012), p. 213-218.
- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia – Ou Helenismo e Pessimismo* (1872). Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NIETZSCHE, F. *Escritos sobre História*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.
- NIETZSCHE, F. *We Philologists*. Tradução de J. M. Kennedy. London: T. N. Phoulis, 1911.
- SCHAPS, D. *Handbook for Classical Research*. New York: Routledge, 2011.

- SELIGMANN-SILVA, M. *O Local da Diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- TCHEKHOV, A. P. “Homem num Estojo”, em *A Dama do Cachorro e Outros Contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.
- VERNANT, J.-P. “Édipo sem Complexo”, em VERNANT, J.-P., e NAQUET, P. V. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Filomena Yoshie Hirata. São Paulo: Perspectiva, 2008.

A cratofania do Deus Apolo nas tragédias *Édipo* de Sófocles

Jaa Torrano¹

A tragédia grega, que floresceu no período clássico, herdou do precedente período² arcaico o repertório de imagens e de narrativas próprio do pensamento mítico documentado nos poemas homéricos e hesiódicos e, indissociáveis desse repertório, alguns componentes estruturais, que se podem observar tanto nos poemas épicos quanto nos dramas trágicos. Para verificarmos se e como esses componentes nos abrem uma via para a compreensão do sentido originário das tragédias *Édipo Rei*, ou *Édipo em Tebas*, e *Édipo em Colono*, de Sófocles, começemos por indicar e descrever quais são eles e quais os seus traços mais característicos.

A noção mítica de Deuses indica os aspectos fundamentais do mundo, e há uma interdependência entre a autorrepresentação do homem homérico e a noção mítica de Deuses, de modo que não é possível compreender autenticamente uma sem a outra. A autorrepresentação do homem homérico pressupõe sua integração com a noção mítica de Deuses e, portanto, a interlocução e interação dos mortais com os Deuses como condição de existência dos mortais.

Através das aparências do mundo, os Deuses interpelam os mortais, dialogam e interagem com os mortais. Nos poemas homéricos, há heróis que, interpelados por um Deus, imediatamente o reconhecem e acolhem as instruções do Deus; outros heróis, interpelados por um dos Deuses sob a aparência de algum mortal, tratam o Deus como o aparente mortal e somente o reconhecem quando o Deus se despede; outros ainda há que não o reconhecem em momento algum. O reconhecimento imediato do Deus pelo herói implica o claro entendimento pelo herói da situação em que se encontra. O não reconhecimento do Deus pelo mortal pode implicar para o mortal o desentendimento desastroso de sua própria situação, ou não

1. Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas; <https://orcid.org/0000-0002-5445-3780>; e-mail: jtorrano@usp.br.
2. As citações de tragédia de Sófocles são traduzidas pelo autor.

implicar maiores consequências, dependendo da intenção com que o Deus se manifesta.

Um termo já presente nos poemas homéricos e que ganha relevância nas tragédias é a palavra *Daímon*, que pode designar qualquer um dos Deuses, celestes ou ctônios, sempre sob o ponto de vista da intervenção do Deus no curso dos acontecimentos, ou da relação desse Deus com a situação particular. Dada a importância dessa noção, traduzo sistematicamente *Daímon* por “Nume”, e o adjetivo *daimónios* por “numinoso”.

Há uma hierarquia entre as instâncias de participação no ser, à quais correspondem diversos graus de participação no conhecimento e na verdade. Os *Theoí* (“Deuses”) são os aspectos fundamentais do mundo, e os mortais em quaisquer circunstâncias se encontram sempre no âmbito deste ou daquele Deus, sendo os *Daímones* (“Numes”) as referências divinas a destinos particulares. Interpelados por algum Deus os mortais têm acesso a um âmbito privilegiado de ser e de conhecimento. Sem essa interpelação, os mortais têm um destino comum dos mortais e o conhecimento dos Deuses veiculado pela tradição.

Esses componentes estruturais poderiam nos dar acesso ao sentido originário da tragédia, se nos guiássemos por suas referências em nossa leitura do drama trágico. Procederemos assim neste nosso estudo das tragédias *Édipo* de Sófocles.

Édipo Rei, ou Édipo em Tebas

No prólogo, a apresentação magnífica do rei Édipo contrasta com a situação lúgubre da cidade. O ancião sacerdote de Zeus, em nome dos suplicantes coroados de ramagens, demanda ao rei um abrigo contra a peste que devasta e esteriliza a cidade. Outrora o rei graças ao seu próprio tino salvara a cidade do flagelo da Esfinge, e considerado por todos “o primeiro varão nas junções da vida / e no trato com os Numes” (*E.R.* 33-34) agora é instado pelo sacerdote a salvá-la de novo.

A magnificência do rei é um traço de sua participação no Deus Apolo, cuja presença transparece na perícia com que outrora o rei salvou a cidade e em consequência dessa salvação na gratidão e confiança sem igual suscitada por ele nos cidadãos. Por outro lado,

a presença de Apolo transparece também na misteriosa peste, que produz as inúmeras mortes na cidade e ataca as próprias fontes da vida “nos cálices frutíferos do solo”, “no gado campeiro e nos partos / sem filho das mulheres” (*E.R.* 25-26).

A presença do Deus adivinho reverbera despercebida nas palavras do rei, nas quais se sobrepõem um sentido imediato referente ao presente e à figura magnífica do rei diligente e um sentido por ora ignorado referente ao porvir e à figura de execrável transmissor de poluência e peste, quando o rei diz:

não há entre vós quem sofra como eu.
A vossa dor vai para cada um somente
por si e por ninguém mais, mas minha
alma geme pela urbe, por mim e por ti. (*E.R.* 61-64).

A presença do Deus se enuncia no reconhecimento da necessidade de consultar o oráculo délfico a respeito da peste (*E.R.* 68-73), na expectativa da resposta a essa consulta (*E.R.* 73-92) e na atitude do rei ao concitar o portador à revelação da resposta divina no espaço público, perante todos (*E.R.* 93).

Creonte anuncia que Febo exorta os tebanos “a banir a poluência que se nutriu / neste solo e não a nutrir incurável” (*E.R.* 97-98). Indagado por Édipo, Creonte explica que a poluência manifestada na peste provém da impunidade do matador do antigo rei Laio, morto em viagem para consultar o oráculo délfico; do massacre houve um sobrevivente, mas não se investigou nem se puniu a morte do rei porque nessa época os tebanos voltaram todos os seus cuidados para o surgimento da terrível Esfinge cantora de enigmas. O relato desse antigo regicídio suscita em Édipo a suspeita de uma conspiração tramada e financiada em Tebas, mas a menção à Esfinge aparentemente dissipa a suspeita, e o rei declara o seu empenho em desvendar o crime, tanto a serviço do Deus e de seu oráculo quanto em benefício de si mesmo e da cidade devastada pela peste (*E.R.* 131-138).

A ironia do Deus se insinua na latente duplicidade da fala do rei, com um sentido manifesto referente ao presente e com um sentido ignorado referente ao porvir: “qualquer que fosse o matador, talvez / quisesse com a mesma mão me agredir.” (*E.R.* 139-140). O rei manda reunir na praça (isto é, na orquestra) o povo de Tebas para que possa manifestar publicamente o seu compromisso e empenho em servir

o oráculo do Deus. O Deus Febo é invocado na prece final do sacerdote de Zeus, que será atendida (*E.R.* 149-150).

No párodo, em atendimento à convocação geral do rei, o coro se apresenta inquieto e ansioso a respeito da revelação do oráculo. Na primeira estrofe, indaga-se que novas cobranças ou reiteradas o Deus de Delfos lhe faria. Na primeira antístrofe, invoca-se a tríade Atena, Ártemis e Febo, que outrora já defenderam a urbe, para que outra vez a defendam. No segundo par de estrofe e antístrofe, descreve-se o caráter numinoso da peste, que adoce a tropa, impossibilita de se defender, esteriliza o solo, esteriliza as mulheres e inunda a urbe de mortes, prantos e dores, e por fim se invoca “áurea filha de Zeus” (*E.R.* 188-189), cuja polissemia abrange tanto as já invocadas Atena e Ártemis quanto o próprio oráculo, antes descrito como “dulcíloqua voz de Zeus” (*E.R.* 151). Na terceira e última estrofe, a peste é vista como a presença de Ares, o Deus que se manifesta em carnificinas, a quem então se exorta que se afaste para os extremos confins, para o “tálamo de Anfítrite”, identificável com o Oceano Atlântico, ou para os “portos da Trácia”, no Mar Negro; e invoca-se Zeus pai para que fulmine Ares com o raio. Na terceira e última antístrofe, invoca-se contra a peste uma nova tríade de defensores: Apolo, com o arco, Ártemis, com as tochas, e o tebano Baco, com os archotes, contra Ares, “o Deus sem honra dos Deuses” (*E.R.* 215).

No primeiro episódio, a primeira cena se abre com a proclamação do decreto real consequente do recém-recebido oráculo de Delfos. O rei conclama que o matador de Laio se apresente por si mesmo ou seja denunciado por outrem, pois sua única pena será partir incólume de Tebas para o exílio, e quem o denunciar terá a gratidão e prêmio do rei. Mas, caso não se descubra nem se apresente para ser banido, o rei proíbe todos os tebanos de terem todo e qualquer contato com ele, e acrescenta a imprecação: “que sem bens mau passe mal a vida!” (*E.R.* 248); no entanto, em seu afã de universalizar a justiça, o rei se inclui a si mesmo nessa imprecação: “impreco que se fosse em minha casa / conviva de lareira com minha ciência, / eu sofra as pragas que lancei há pouco” (*E.R.* 249-251).

A pena de exílio, a interdição de contato e a imprecação universal são consequências de como o rei compreende o caráter da “poluência”, que em grego se diz *miasma* (*E.R.* 242) e *ágos* (*E.R.* 1426). O *miasma*, cuja manifestação mais evidente é a peste que devasta a pólis, surge pelo contato de coisas que em si mesmas são puras, mas

cujos contatos são interditos, pois esse contato é que produz o *miasma*, que se transmite por contato. A causa da “poluição” é o regicídio, e o contato com o – despercebido, desconhecido e ignorado – regicida contamina a cidade e suscita o terrível distúrbio que atinge as fontes mesmas da vida, trazendo a peste mortífera e a tríplice esterilidade do solo, dos rebanhos e das mulheres.

Por ironia do Nume, o rei ignora a excessiva verdade de suas próprias palavras quando sobre o antigo rei morto diz que tem “o poder que antes ele teve” e “o leito e a mulher co-semeada / e comuns filhos em comum” (E.R. 259-261) e que se empenhará em descobrir e punir o regicida “qual por meu pai” (E.R. 264).

A segunda cena do primeiro episódio se abre com a reverente saudação do rei Édipo ao adivinho Tirésias, mas essa reverência do rei ao adivinho assinala a irrupção do tenso contraste entre o ponto de vista heroico expresso no rei e o ponto de vista numinoso manifesto no adivinho. Já na saudação do rei, a celebração do saber universal do adivinho e a súplica por sua palavra salvadora de todos contrastam com a surpreendente resposta do adivinho deplorando o caráter terrível e descabido do saber imprestável.

O adivinho se recusa a revelar a sua numinosa verdade, o rei obstinado encontra o caminho para coagi-lo a revelá-la, ainda que a verdade numinosa do adivinho permaneça inacessível ao ponto de vista heroico do rei. Diante da irredutível recusa do adivinho a revelar a palavra salvadora, o rei identifica a negação de salvação à causa da ruína e acusa o adivinho de ser o regicida e por conseguinte a causa da ruína da pólis. Essa acusação frontal do rei obriga o adivinho a contra-atacar e revelar que o investigado regicida é o próprio rei investigativo, mas essa revelação do adivinho não faz sentido para o rei senão como um insulto e como uma prova de que o adivinho conspira contra o rei investigativo.

Como ambas as consultas, primeiro ao oráculo de Delfos para descobrir a causa da peste e depois ao adivinho para descobrir o regicida, tiveram a participação e a iniciativa de Creonte, irmão da rainha cunhado do rei, o rei acusa Creonte de conspirar com o adivinho por ganância de poder. Mas a lógica coerente e consequente da preservação do poder impede o rei de compreender a palavra que se espera salvadora vinda do adivinho, pois essa verdade ao aparecer nas palavras do adivinho parece mostrar-se terrivelmente ruínosa e, portanto, suspeita de conspiração pelo poder.

No primeiro estásimo, o coro reflete nas implicações desse confronto entre o rei e o adivinho. No primeiro par de estrofe e antístrofe, indaga-se a identidade do facínora denunciado pelo fatídico oráculo e perseguido por Apolo e pelas Deusas Cisões (*Kêres*, *E.R.* 472), e imaginam-se a fuga e a tentativa de ocultar-se tão urgentes, alongadas e prolongadas quanto inúteis. Na segunda e última estrofe, avalia-se a terrível e irresoluta perturbação provocada pelas palavras do sábio adivinho como sem respaldo de nenhum indício de rixa entre Édipo e o antigo rei Laio nem respaldo de nenhuma prova contra a insuspeita reputação de Édipo. Na segunda e última antístrofe, considera-se a sabedoria de Zeus e Apolo sobre os seres mortais além do alcance dos mortais, o que torna incerta a supremacia de algum mortal sobre outros em questão de vaticínios, quando é certa e comprovada a salvação da pólis pela vitória de Édipo sobre a Esfinge.

No segundo episódio, a primeira cena mostra o embate entre Creonte e Édipo. Para Édipo, a única explicação possível para o adivinho agora o acusar da morte de Laio, mas quando a Esfinge atacava a cidade não o ter mencionado, é o suborno de adivinho cúpido e venal por Creonte com vistas a tomar o trono. Creonte se defende com o raciocínio por verossimilhança: se já exerce o poder sem preocupações como o terceiro na realeza, por que desejaria exercê-lo sob o peso das preocupações?

A segunda cena do segundo episódio traz Jocasta como árbitro da rixa (*neîkos*, *E.R.* 633). Perante Jocasta e o coro, Creonte responde à acusação de Édipo com a imprecação de que “morra se te fiz algo do que me acusas” (*E.R.*645), o que a Jocasta e ao coro soa como garantia inquestionável de inocência. Por intercessão de Jocasta e do coro, Édipo isenta Creonte da acusação, mas considera que nesse caso deve acatar a palavra do adivinho e condenar-se a si mesmo.

Reiterando a conclusão a que chegara o coro em sua reflexão sobre esse caso (cf. *E.R.*498-512), Jocasta, para absolver Édipo de compromisso com o adivinho, lhe ensina que “não há / mortal dotado de arte divinatória” (*E.R.*708-709) e, para demonstrar a verdade dessa doutrina, relata o oráculo recebido por Laio (“não direi / de Febo mesmo, mas dos servos” *E.R.*711-712) sobre sua morte por seu próprio filho e o que aconteceu a ele e ao filho: Laio foi morto por “ladrões forasteiros / em tríplices caminhos” (*E.R.*715-716) e o filho com três dias foi jungido “pelas juntas dos pés” e exposto “em ínvio monte” (*E.R.*718-719).

Por ironia da sorte, a revelação de Jocasta surte efeito contrário à sua intenção: ao ouvir que Laio foi abatido “nos tríplices caminhos”, Édipo é perturbado por forte comoção e quer saber onde se deu o fato, há quanto tempo, qual a aparência de Laio, se ia com pequena escolta ou grande séquito e, cada vez mais assustado a cada resposta a suas questões, por fim quer ver o servo sobrevivente do massacre e autor do relato. Édipo conta então a Jocasta a sua própria história: filho de Pólibo e Mérope, reis de Corinto, ouve de um conviva embriagado que é filho adotivo, os pais aflitos repreendem o indiscreto, mas Édipo inconformado decide à revelia dos pais consultar o oráculo de Delfos. O oráculo ignora sua consulta e despede-o com a horrenda revelação de que ele mataria o pai, se uniria à mãe e geraria nefanda prole. Ao ouvir isso, Édipo decide banir-se de sua pátria Corinto e ao chegar a tríplice caminho teve com transeuntes arrogantes um entrevero que resultou na morte de seus agressores. Por isso agora teme ter incorrido em sua própria imprecação, descobrindo-se maligno e impuro, banido e sem poder retornar à pátria Corinto por temor ao oráculo. Resta a Édipo uma só esperança: se o relato do servo sobrevivente confirmar o de Jocasta, de que Laio foi morto por ladrões, não teria sido ele, “pois um não seria igual a muitos” (E.R.845).

No segundo estásimo, a primeira estrofe é a prece por participar, mediante venerável pureza de palavras e atos, nas altas leis geradas no fulgor do céu por único pai, – o Olimpo, – não pela natureza mortal dos varões, nem sujeitas a esquecimento, nas quais grande Deus não envelhece. A prece formula não só o voto, mas a convicção de participar por atos e palavras em leis cuja essência é divina e irrevogável. A primeira antístrofe condena a “soberba” (*hýbris*, E.R.873) associada à ganância desmedida e à conseqüente ruína, e pede que Deus se mantenha defensor e patrono da pólis. A segunda e última estrofe reitera a condenação da *hýbris* descrita como atos de injustiça e de impiedade, reitera a inevitabilidade de sua punição, e sugere que a celebração de coros seja incompatível com honrar práticas injustas e ímpias de *hýbris*. A segunda e última antístrofe declara a impunidade de tais práticas injustas e ímpias incompatível com a visita reverente a santuários e oráculos, e invoca Zeus soberano supremo com a prece de que não as tolere, mas conclui com a constatação de que os “vaticínios de Laio” se perdem, não se veem honras a Apolo “e os vaticínios se vão” (*érrei dè tà theía*, E.R.910).

No terceiro episódio, a ironia do Nume move e comove os mortais, cuja espontaneidade, esperanças e temores obedecem aos desígnios do Nume. Estando Édipo perturbado pela menção ao tríplice caminho, Jocasta se propõe fazer prece e oferendas a Apolo Lício, pedindo uma solução favorável. Chega então o mensageiro de Corinto, portador de notícia que na sua expectativa talvez possa agradar (Édipo aclamado soberano de Corinto), talvez afligir (a morte de Pólibo). No entanto, a notícia suposta afligente traz alívio e libertação de temor a Jocasta e a Édipo, e a notícia supostamente agradável traz temor a Édipo. Para livrar Édipo do temor de que a parte materna do seu oráculo délfico pudesse cumprir-se caso aceitasse o trono de Corinto, o mensageiro coríntio revela que Édipo não era filho de Pólibo e Mérope, mas por esse mesmo mensageiro lhes foi entregue recém-nascido e com as pontas dos pés transpassadas, sendo adotado e criado para suprir a falta de filho dos reis coríntios. Recebeu-o de outrem ou achou? Recebeu-o de outro pastor, servo da Casa de Laio. Neste ponto, Édipo se interessa vivamente por ver e interrogar esse antigo pastor de Laio, identificado como o sobrevivente do massacre. Jocasta com reiteradas súplicas tenta dissuadir Édipo desse propósito. Édipo entende esse empenho da mulher em impedi-lo de investigar sua obscura origem como soberba aristocrática e declara considerar-se “filho da Sorte, / da boa doadora” (E.R.1080-1081).

No terceiro estásimo, o coro se empolga com essa declaração de Édipo sobre si mesmo como “filho da Sorte”, e na estrofe celebra a possibilidade de que Citéron seja celebrado como “pátria nutriz e mãe de Édipo” (E.R.1091-1092), e na antístrofe indaga-se que Ninfa e que Deus unidos na solidão silvestre do Citéron geraram Édipo, se o Deus teria sido o montívago pai Pã, ou o Lóxias Apolo, ou o Báquio Dioniso.

No quarto episódio, Édipo com o auxílio do coro e do mensageiro coríntio identifica o ancião recém-chegado como o pastor de quem falavam, e então Édipo interroga o pastor mesmo sobre sua identidade como servo de Laio, depois sobre suas atividades e lugares habituais, e por fim se reconhecia o ancião originário de Corinto. O interrogado se refugia na inércia das fímbrias da memória, mas o mensageiro coríntio, ávido de conquistar as graças do novo rei de Corinto, açoda-se em lhe reativar a memória. Sob ameaça de tortura e de morte, o antigo servo de Laio se vê coagido a completar a narrativa do mensageiro coríntio, confirmando que outrora recebera o

dito filho de Laio das mãos da mulher de Édipo temerosa de oráculo fatídico para que suprimisse a criança, mas condoído a entregou ao pastor coríntio por crer que a levaria para outra terra, e conclui: “se és / quem ele diz, sabe que nasceste infeliz” (E.R.1180-1181). Édipo então se deplora: “ó luz, por última vez agora te visse” (E.R.1183). Na tradição poética grega desde Homero, “ver a luz” significa “viver” e esse voto de Édipo significaria desejo de morrer, mas terá outro sentido.

No quarto estásimo, na primeira estrofe, o coro, refletindo na magnificência e abrupta queda do rei Édipo, constata a ilusória nulidade da vida dos mortais e, na primeira antístrofe, invoca os diversos aspectos de perícia, poder, riqueza e salvação que constituíram a soberania de Édipo em Tebas, para confrontá-los, na segunda e última estrofe, com a selvagem erronia que mudou a vida em males, descrevendo o incesto com a imagem náutica do grande porto que abrigou pai e filho e com a imagem agrícola dos sulcos lavrados por pai e filho. Na segunda e última antístrofe, o coro atribui ao tempo onividente a descoberta e julgamento das “inuptas núpcias” (*ágamon gámon*, E.R.1214) como se o tempo onividente as tivesse descoberto e julgado à revelia de Édipo, ainda que estas somente tivessem sido descobertas e julgadas por iniciativa, impulso e empenho de Édipo, sobrepondo-se assim duas perspectivas em que o mortal é visto ora como títere ora como senhor de seu próprio destino. Nessa mesma perspectiva dúplice e ambígua, o coro formula tanto o impossível voto de nunca ter visto Édipo quanto a reconhecida gratidão por dever a Édipo vida e paz descritas como respiração e repouso.

No êxodo, amplia-se a perspectiva dúplice e ambígua em que o ponto de vista numinoso do Deus imortal e o ponto de vista heroico do homem mortal se confundem e se distinguem de modo que Édipo se mostre ao mesmo tempo, mas sob aspectos diversos, tanto títere quanto senhor de seu próprio destino.

O mensageiro tebano relata o que se deu no interior do palácio: o desespero de Jocasta em seu leito nupcial, puxando os cabelos e chamando por Laio, a irrupção de Édipo transtornado, pedindo arma e perguntando por sua “esposa não esposa” (*gynaïka t’ou gynaïka*, E.R.1256), o que parece sugerir a intenção de matá-la, acrescentando matricídio ao parricídio, e a misteriosa intervenção de um Nume, que guia Édipo e o leva a arrombar a porta do quarto, onde se encontrou Jocasta morta, pendente de um laço. O mensageiro enfatiza a intervenção do Nume (E.R.1258) aparentemente para eximir-se a si e

a seus pares de responsabilidade pelos horrores perpetrados e relatados, mas com isso aponta a explicação consensual que se pode aplicar a todas as coincidências aparentemente fortuitas que constituíram e determinaram os momentos decisivos da vida de Édipo: a salvação da morte ainda recém-nascido, a revelação da adoção por um conviva bêbado, a decisão de consultar o oráculo e de não retornar a Corinto após a consulta, o encontro fatídico nos tríplices caminhos, a vitória sobre a Esfinge e a sagração do rei, a nova consulta ao oráculo e o momento da chegada do mensageiro coríntio a Tebas. O mensageiro tebano conclui o relato com o voluntarioso cegamento de si mesmo por Édipo e seus voluntariosos brados e proclamações.

No diálogo, o coro e Édipo reconhecem o violento assalto do Nume a Édipo como integrante de sua “Parte de mau Nume” (*dysdaímoni moírai*, E.R.1302), e Édipo, dando nome ao Nume, tanto atribui os seus males ao Deus Apolo quanto reivindica para si a autoria de seu cegamento (E.R.1329-1332). A participação de Édipo em Apolo nesse momento horrendo é ressaltada por sua terrível determinação tanto em desvelar-se e expor-se quanto em cumprir a sentença de exílio que o oráculo impunha ao matador de Laio. Cabe ao novo rei Creonte arrostar e defrontar a obstinada têmpera de Édipo, impondo-lhe a espera e aceitação de nova consulta ao oráculo a seu respeito. O encontro de Édipo com suas filhas crianças expõe como a precariedade e fragilidade humanas coexistem com voluntariosa obstinação heroica.

Guiado por um Nume em todos os seus momentos decisivos, a vida numinosa de Édipo é uma cratofania do Deus Apolo, isto é, uma manifestação de poder do Deus Apolo, o que não exclui o horror, mas por seu caráter numinoso confere legitimidade e justiça divina a todos os seus atos, por mais horrendos.

Édipo em Colono

Ao contrário da primeira cena da tragédia *Édipo Rei*, que mostra a figura magnífica de um Édipo rei salvador, quase divino, destinatário da súplica do sacerdote de Zeus, a primeira cena de *Édipo em Colono* mostra a figura miserável do ancião cego, mendicante, banido e erradio, que depende do favor alheio para comer e para saber onde se encontra. No primeiro verso a interpelação do ancião cego à filha

Antígona e no terceiro verso sua referência a si mesmo com o nome Édipo já identificam as personagens; em resposta ao pai, Antígona descreve o lugar aparentemente sagrado, situa-o na proximidade de Atenas e anuncia a aproximação de um morador local.

Na segunda cena, quando o morador revela que o lugar é consagrado às pavorosas Deusas filhas de Terra e Trevas chamadas (por antífrase) Eumênides (“Benévolas”), o ancião cego, aparentemente desvalido, não só encontra o seu lugar, mas recupera o seu poder tanto de decisão do seu destino (É.C. 45) quanto de barganha com o rei local (É.C. 73).

Na terceira cena, de novo a sós com a filha, Édipo faz uma prece às “Rainhas terríficas” falando em nome de Deus Apolo e identificado com o Deus por vaticínios divinos que em parte se cumprem nesse momento nesse lugar (É.C. 84-110). Nessa súplica de Édipo às Deusas inicia-se a transferência de Édipo do domínio de Apolo para o domínio dos Deuses ctônios Erínies, Perséfone e Hades, dito Zeus subterrâneo. Tendo a primeira tragédia *Édipo* mostrado que toda a vida de Édipo se resume numa cratofania do Deus Apolo, nesse trânsito de um a outro domínio explicita-se a unidade enantiológica de Apolo e das Erínies, na qual os opostos tanto se excluem quanto se implicam, de modo a integração de Édipo nos poderes ctônios ser a consumação da vida de Édipo como cratofania de Apolo.

No párodo, o coro de moradores locais instiga-se a procurar “o mais audaz de todos” (É.C.120), que ousa penetrar “o inacessível recinto / das filhas invencíveis” (É.C.126s.), temíveis e inomináveis. Investigado, Édipo se mostra ao coro, e sua aparição para o coro é “terrível de ver, terrível de ouvir” (É.C.141). O coro exorta Édipo a retirar-se do ádito das Deusas para lhes falar de onde a permanência é lícita. Mediante promessa de não ser retirado a contragosto dessas sedes, guiado por Antígona, Édipo se desloca segundo as indicações do coro. Indagado então, e impelido a revelar sua identidade, a revelação de que se trata de Édipo, filho de Laio, da casa dos Labdácidas, infunde ao coro horror à poluência e apavorado o coro o repele “para longe desta terra” (É.C.226). Édipo evoca a promessa de asilo, mas o coro alega fraude na obtenção dessa promessa e possíveis danos à urbe decorrentes dessa presença poluída, para justificar a expulsão. Antígona então intervém suplicando compaixão ao coro.

As quatro cenas do primeiro episódio apresentam sob diversos aspectos a unidade enantiológica de Febo Apolo e das Erínies,

mostrando a duplicidade de Édipo como cratofania tanto de Febo Apolo quanto das Erínies.

Na primeira cena do primeiro episódio, o coro responde à suplica de Antígona por piedade contrapondo sua piedade do pai Édipo e da filha Antígona ao impeditivo temor de incorrer em poluência, declarando esse impedimento “temor dos Deuses” (*tà d’ek Theôn trémon-tes*, *É.C.* 256); portanto, pai e filha devem deixar a região para que não a poluam (tal qual outrora Tebas). Édipo se defende com argumentos irretorquíveis: onde está a lendária hospitalidade ateniense, que agora lhe falece? Não há o que temer senão o nome, pois Édipo é duplamente inocente: não tomou a iniciativa do ataque ao transeunte desconhecido, mas atacado defendeu-se, e ainda outra atenuante: ignorava a identidade de seu agressor; além disso, quanto a seus pais, eles lhe fizeram mal cômicos disso e ele só incôscio lhes fez mal. Édipo, pois, inocente pede asilo em nome dos Deuses, que veem os piedosos e os impiedosos e punem a impiedade dos ímpios. Persuadido o coro aceita o conselho de Édipo e propõe aguardarem a decisão do rei da região quanto ao acolhimento a Édipo e sua filha.

Na segunda cena, o encontro efusivo de Ismena com a irmã e o pai. Édipo deprecia os filhos negligentes comparando sua indolência à dos egípcios, e encarece os cuidados que as filhas têm por ele, pois Antígona o guia e provê em suas perambulações, e Ismena às ocultas dos tebanos o informara de vaticínios que lhe concerniam em seu exílio. Ismena agora relata a presente situação dos irmãos inimigos em guerra pelo trono de Tebas e o novo vaticínio que revela o poder decisivo de Édipo nessa guerra. Ao certificar-se de que o oráculo é de Febo em Delfos e de que seus filhos o conhecem, Édipo relata a inépcia de seus filhos por ocasião de seu exílio tardio e extemporâneo, quando contrário à sua vontade, nega sua aliança a qualquer dos filhos, prenuncia a ambos nenhum proveito do poder, “por ouvir prisco / vaticínio que Febo já cumpriu” (*É.C.* 452s.), e promete, então, em troca de asilo político, ser o salvador da urbe e fonte de dor para os inimigos da urbe. Nesse prenúncio e nessa promessa Édipo incorpora e ressoa as Erínies, às quais se refere como “Deusas / augustas íncolas” (*semnaîsi demoúkhois Theaîs*, *É.C.* 458). Nessa incorporação vindicativa de Édipo se mostra a cooperativa coincidência de Apolo e das Erínies.

Em retribuição à promessa de Édipo ser o salvador da urbe, o coro lhe dá as instruções sobre o rito e a prece de propiciação

das Deusas às quais chama por antífrase “Benévolas” (*Eumenídas*, *É.C.* 486) e em cujo âmbito Édipo se encontra e promete agir. Ismena então deixa Édipo aos cuidados de Antígona e sai para officiar o rito e fazer a prece.

Na terceira cena, no *kommós*, o coro com implacável curiosidade interroga Édipo sobre as núpcias com a mãe, Édipo alega ter recebido da urbe um dom indevido a seus serviços, ao ser atado a núpcias cuja natureza ele ignorava e define suas filhas, irmãs do próprio pai, como “erronias” (*áta O.C.* 532) por serem consequência de ação cujo sentido o próprio agente ignorava. Na segunda e última antístrofe do *kommós*, o coro volta o interrogatório ao parricídio, e Édipo se declara puro perante a lei (*nómoi dè katharós*, *O.C.* 548) por ter agido também neste caso sem consciência da natureza de sua ação, (reiterando o argumento de insciência anteriormente apresentado, mas sem recorrer agora à alegação de que agiu em legítima defesa por revidar a agressão sofrida, cf. *O.C.* 271).

Na quarta cena, Teseu reconhece Édipo, a quem interpela como “filho de Laio” (*O.C.* 553), exorta-o a dizer o que quer de Atenas, e explica sua solidariedade e acolhimento por sua lembrança de ter sido, como Édipo, criado no exílio. Édipo declara que quer de Atenas, em vida, asilo político e, depois de morto, sepultura; promete, em troca, benefícios à urbe que se revelariam após sua morte; adverte, porém, que essa concessão de asilo e sepultura implica para Atenas não pouca luta (*ou smikrós, oukh, hagòn*, *É. C.* 582), pois os tebanos exigiriam que ele retornasse a Tebas. Édipo, então, esclarece a sua atual situação e, valendo-se de sua participação em Zeus e Febo, prevê o porvir: expulso de sua terra por seus próprios filhos, não pode retornar à pátria por ser parricida, mas os filhos, agora com informações derivadas da revelação oracular de Apolo, querem reaver o controle de Édipo, retendo-o na fronteira do território tebano; mas Édipo, fiando-se tanto no oráculo de Apolo quanto na promessa de Teseu, prevê sua retaliação a essa violência dos tebanos “quando o meu dormente e sepulto cadáver / regelado afinal beberá o seu cálido sangue” (*É.C.* 621s.). Édipo, confiante nessa fiança, não exige juramentos de Teseu, pois isso lhe parecia aviltante, mas encarece o seu temor à violência tebana, sendo reconfortado por Teseu com magnanimidade e com reasseguradas garantias.

O primeiro estásimo é a celebração de Atenas como o novo lar ático de Édipo. A primeira estrofe descreve Colono onde os rouxinóis

gorjeiam nas exuberantes videiras e Dioniso Baco perambula com divinas nutrizes. A primeira antístrofe enaltece a presença do narciso e do açafraão como flores consagradas a Deméter e Perséfone, ditas “as duas grandes Deusas” (*megálain Theaîn*, *É.C.*684) e a fertilidade do rio Cefiso, grata aos coros de Musas e a Afrodite. A segunda estrofe louva a presença originária, indestrutível e tutelar da oliveira, partícipe de Zeus olíveo e de Atena de olhos glaucos. A segunda antístrofe celebra, como o maior louvor e a maior glória, o duplo dom de Posídon a Atenas: a arte da equitação e a da navegação.

No segundo episódio, Creonte, acompanhado de escolta, se dirige primeiro ao coro para tranquilizá-lo, esclarecendo que em nome dos tebanos vem persuadir Édipo a retornar ao solo tebano, e em seguida se dirige a Édipo com o apelo de que retorne à terra pátria, dizendo-se condoído com sua mísera sorte de exclusão e mendicância.

Édipo denuncia a solécia e impostura desse apelo, recordando que, quando em seu furor lhe seria grato o exílio, não lhe permitiram partir, mas, quando apaziguado desejava permanecer em seu lar, expulsaram-no coagido; agora, porém, querem não reconduzi-lo ao lar, mas sim instalá-lo na fronteira do território tebano, para escaparem incólumes dos males advindos da terra que o abrigasse; e conclui reivindicando sua maior proximidade de Febo e de Zeus e por essa proximidade mesma prevendo o peso de sua vindita numinosa sobre Tebas, a morte como prêmio da ganância de seus filhos, e piores males para Creonte.

Confrontado e refutado, Creonte passa da persuasão à violência, anuncia que já tem Ismena sob seu poder, e ordena à sua escolta que conduza Antígona à força, alegando ante os protestos do coro e de Édipo que lhe assiste autoridade para tanto, já que a exerce sobre os seus. Ao ser espoliado das filhas que o apoiam, Édipo recorre à imprecação contra Creonte. Enfurecido, Creonte ameaça levá-lo à força.

Alertado pelo clamor enquanto na cercania imolava junto ao altar de Posídon, Teseu acode com rapidez, intervém e se inteira da contenda entre Creonte e Édipo. Teseu envia um servo ao altar de Posídon com ordens de que todos os varões interrompam os sacrifícios, interceptem os raptos e resgatem as duas irmãs Ismena e Antígona. Teseu adverte Creonte de que sua conduta ilícita e transgressiva em terra hóspeda é indigna de Tebas e insultuosa a Atenas, e declara-o preso (“à força e a contragosto / residente desta terra” *É.C.* 934s.) até que ambas as moças retornassem aonde estavam.

Creonte retruca ter agido na suposição de que sua atitude com seus parentes não sofreria a ingerência de Teseu, e no conhecimento de que o conselho do Areópago não permitiria a permanência de tão ominoso andarilho junto desta urbe, acrescentando a justificativa de que não o atacaria se dele não ouvisse amargas imprecações contra si e sua família. Por fim, Creonte se declara isolado e, apequado por esse isolamento, à mercê de Teseu, mas, apesar da idade, disposto a revidar eventuais ultrajes.

Édipo repele as imputações de Creonte como vileza de quem as faz, e defende-se com veemência e argumentos que o absolveriam num julgamento do Areópago. Alega que o oráculo divino do parricídio é anterior ao seu nascimento e que, no entrevero com o pai, o exterminou “nada sabendo do que fazia nem a quem fazia” (*É.C.*976), sendo o parricídio, pois, um “ato involuntário” (*âkon pragm' É.C.*977). Nas núpcias com a mãe, ambos os cônjuges ignoravam o que cada um era do outro; mas Creonte, ao assacar essa infâmia a Édipo, não ignora que difama a sua própria irmã. Do ponto de vista meramente humano, Édipo é inimputável de ambos os crimes, parricídio e incesto, o que lhe asseguraria provável absolvição em hipotético julgamento no Areópago; mas, no decurso da vida, o divino e o humano se mesclam de modo indiscernível, e o argumento da inocente insciência parece não ultrapassar o âmbito de um julgamento ao rés do humano. No entanto, nessa imbricação indiscernível do divino e do humano, Édipo invoca “estas Deusas” (*tàsde tàs Theás, É.C.*1010), como “defensoras e aliadas” (*arogòus xymmákhous th', É.C.*1012), para derrotar Creonte e sua escolta. “Estas Deusas” são as terríveis e inomináveis Erínies, na localidade de Atenas chamadas por antífrase *Eumenídas* (Eumênides, “Benévolas”).

Teseu ordena que Creonte lhe mostre o caminho até onde mantém as sequestradas. Creonte na ambígua condição de hóspede declara obediência, mas ameaçando protesta que uma vez em casa saberá o que fazer. Com ironia Teseu lhe concede que ameace desde que caminhe. A Édipo, Teseu promete não descansar antes de lhe restituir a guarda das filhas, o que Édipo retribui com bênçãos.

O segundo estásimo imagina diversos cenários do confronto e a vitória dos atenienses sobre os sequestradores. A primeira estrofe cita as praias da baía de Elêusis, num trecho chamadas “píticas” pela proximidade do templo de Apolo, e noutra trecho ditas “luminosas” pela procissão com archotes e a imagem de Iaco no mês de

Boedrômion, e evoca os mistérios eleusinos das Deusas Deméter e Perséfone celebrados pelos Eumólpidas. A primeira antístrofe cita o distrito ático de Ea e evoca o favor de Atena e Posídon. A segunda estrofe vaticina a vitória dos atenienses, evoca Zeus e formula o desejo de voar como uma pomba para poder ver a refrega. A segunda estrofe pede o favor de Zeus, Palas Atena, Apolo e Ártemis aos atenienses nesse combate.

No terceiro episódio, o coro anuncia o retorno das filhas resgatadas. O reencontro do pai e das filhas os empolga e restitui a si mesmos em unidade espiritual solidária e efusiva. Édipo então expressa o reconhecimento do caráter reverente, equitativo e íntegro de seu salvador, e manifesta respeitosa gratidão. Instado a contar como se deu o resgate, Teseu se limita a apontá-lo como prova de seu cumprimento da palavra empenhada, evitando o alarde, mas relata que ao retornar se deu um fato que não deve negligenciar: o pedido de um suplicante junto ao altar de Posídon, onde ele próprio, antes de ser interrompido pelo chamamento, oficiava o sacrifício.

O que o suplicante pede? Somente falar com Édipo e regressar em segurança. Quem é o suplicante? Um varão, não de Tebas, mas parente de Édipo, vindo de Argos. Bastam esses dados para que Édipo não queira ouvir nada mais a respeito disso. Quem afinal é ele? Para Édipo, o “odioso filho” “quem seria a maior dor suportar ouvir” (É.C. 1173s.).

Teseu objeta à recusa absoluta de Édipo o caráter coercitivo da súplica (na perspectiva do pensamento mítico grego) e a necessidade de observar a precaução com o Deus (no caso, Posídon).

Antígona exorta o pai a conceder ao rei Teseu que este dê a si mesmo e ao Deus a suplicada graça, e a conceder a ambas as irmãs que lhes venha o irmão. Primeiro argumenta que não há dano em ouvir palavras, mas proveito pela denúncia de atos mal resolvidos. Depois, recorrendo ao mais argumento avesso a Édipo, argumento de que não é lícito ao pai revidar com males os males recebidos do filho por piores que sejam, ela pede ao pai que se condoa do filho, primeiro exemplificando com os que têm maus filhos e amargo furor mas se deixam persuadir pelos conselhos de familiares, e depois apelando ao reconhecimento das más conseqüências do furor das quais a mutilação dos olhos é uma advertência. Por fim, reitera a exortação, aludindo tanto à justiça do pedido quanto ao mérito de quem pede. Assim logra persuadir Édipo, que enfim concede. Teseu

prontamente acata a anuência de Édipo e em retribuição reitera a promessa de defendê-lo.

O terceiro estásimo, na expectativa de novos sofrimentos para Édipo, explora o paradoxo, comum ao pensamento grego tradicional, de que o maior bem é não ter nascido e, uma vez nascido, o segundo maior bem é retornar o mais rápido para lá donde se veio. A estrofe assevera que obter uma longa vida só aumenta o número dos sofrimentos, dos quais o socorro definitivo é a morte. A antístrofe formula o paradoxo do maior bem e do segundo maior bem, argumentando com a transitoriedade da juventude e com os muitos males da velhice. O epodo exemplifica esse paradoxo com a velhice de Édipo assolada por diversos males, comparada à imagem da orla batida por ondas incessantes.

O quarto episódio mostra como a fatídica parte se compõe pela complexão de Deuses e de mortais e pela participação dos mortais nos Deuses. A primeira cena mostra a cooperação recíproca de Apolo e das Erínies, quando mostra a relação entre o pai e o filho às avessas da relação entre o mesmo pai e as filhas. Anunciado por Antígona a Édipo, Polinices primeiro deplora a aparência derrelita e sórdida de seu pai, reconhece e assume a culpa pela situação paterna, e evoca “Dó” (*Aidós*, *É.C.*1268) como assessor de Zeus e remédio dos erros para que assista ao pai e este assim lhe releve a culpa reconhecida e confessada. Depois, ante o silêncio implacável do pai, a conselho da irmã, expõe ao pai a razão de sua vinda: expulso do trono e da pátria pelo irmão mais novo, exilado em Argos reuniu contra a pátria Tebas sete tropas de lanceiros cujos chefes nomeia (cf. o catálogo épico de Ésquilo em *Sete contra Tebas*, 375-651, e de Eurípides em *As Fenícias*, 861-928), e pede a aprovação do pai, pois o oráculo diz que a vitória será de quem a obtiver. Pede por si e por seus aliados, e pelas fontes e por Deuses familiares, identifica-se com a mesma situação de exílio do pai atribuindo-a ao irmão usurpador, e promete reinstalar o pai na pátria se reinstalar-se a si mesmo no trono.

O coro intervém instando Édipo a responder ao suplicante em atenção a Teseu, que o trouxe. Édipo, dirigindo-se ao coro, declara que nada diria se Teseu não tivesse trazido o suplicante por lhe parecer justo que este ouvisse uma resposta à súplica. Em seguida, Édipo, interpellando-se Polinices como “vilíssimo” (*kákiste*, *É.C.*1354), incrimina-o de sua expulsão de Tebas, contrasta sua expulsão pelos filhos com sua salvação e nutrição pelas filhas, renega os filhos e

– invocando as “imprecações” (*arás*, *É.C.*1375) como “aliadas” (*xym-mákhous*, *É.C.*1376) e invocando “Justiça, parceira de Zeus” (*Dike xýnedros Zenós*, *É.C.* 1382) – reitera a imprecação, que já antes lançara contra os filhos, de que nessa guerra ambos morram um pela mão do outro. Por fim, invocando ainda “o odioso pátrio / trevor do Tártaro” (*tò Tartárou / stygnòn patrôion érebos*, *É.C.* 1389s.), para que lá os instale, e depois desses Numes invocando ainda Ares, que lhes inspirou o mútuo ódio, despede-o, sarcasticamente o mandando anunciar aos aliados esses privilégios atribuídos por Édipo aos próprios filhos. Nessa imprecação de Édipo se mostra a colaboração de Apolo e das Erínies, porque o filho o procurou motivado pelo oráculo de Apolo, profeta de Zeus em Delfos, e Édipo o impreca respaldado tanto pelas Erínies quanto por “Justiça, parceira de Zeus”. Como em Ésquilo (*Agamêmnon*, 56-59, 748s. etc.), Erínis é a face sombria da justiça penal de Zeus.

No terno diálogo com a irmã que o exorta a renunciar ao combate fratricida e suicida, Polinices revela uma atitude que se poderia descrever como aceitação da fatalidade (*amor fati*), e pede às irmãs que, se as imprecações paternas se cumprirem, lhe concedam funerais e sepultura (o que selaria o destino de Antígona na tragédia sofocliana homônima).

No *kommós* – aqui, canto do coro alternado com as falas dos atores – na primeira estrofe, o coro primeiro hesita entre atribuir os novos males anunciados na imprecação ao hóspede cego ou ao golpe numinoso da Deusa Parte (*moíra*, *É.C.*1450), que assinala a cada um o seu quinhão e cujas sentenças não falham. O coro evoca a vicissitude do Tempo onividente, que ora subverte, ora reverte a sorte dos mortais, e nesse ínterim – como sinal divino de uma reversão da sorte de Édipo – se ouve um trovão. Édipo urge então que se chame Teseu e explica o trovão como o sinal de sua iminente descida ao Hades. A primeira antístrofe contrasta o temor hirto do coro perante o trovão com a segurança de Édipo pela confirmação do vaticínio divino. A segunda estrofe exacerba o contraste entre o temor do coro a possíveis danos advindos da presença de Édipo e a confiança de Édipo em poder doravante retribuir a Teseu os bens recebidos. Na segunda estrofe, o coro cessa a prece trêmula ao Nume e a Zeus e conclama o rei Teseu a vir receber a graça retributiva do hóspede. Assim se discernem o ponto de vista humano (exemplificado no coro e nas filhas) e o ponto de vista heroico (exemplificado em

Édipo), distinguindo-se os mortais entre si por suas respectivas proximidade e distância dos Deuses.

A terceira cena prepara a inversão da relação de beneficiado e de benfeitor entre Teseu e Édipo. Quando Édipo anuncia a iminência de sua morte prevista por sua leitura dos sinais divinos, Teseu declara crer em Édipo, aludindo implicitamente à sua anterior previsão do conflito com Tebas, insuspeitado então para Teseu (É.C.606), mas depois confirmado com a ameaça de Creonte (É.C.1037). Édipo instrui Teseu como este, seu povo e território terão para sempre defesa e proteção asseguradas pelo sepulcro de Édipo: para isso, sem se servir de guias, mas guiado por Hermes e pela Deusa dos inferos, Édipo conduziria Teseu a sós ao lugar secreto e imperscrutável do sepulcro, cuja nefanda e inefável localização será o segredo do rei a ser transmitido unicamente ao mais digno de ser seu sucessor.

No quarto estásimo, a estrofe pede em prece a Perséfone, dita “Deusa invisível”, e a Hades que Édipo possa chegar sem mais sofrimentos a seu último destino, dito por hendíadis “infero chão dos mortos” (*káto nekrôn pláka*, É.C.1563) e “a casa de Estige” (*Stígion dómon*, É.C.1564: na *Teogonia* hesiódica, esta segunda imagem descreve o extremo confim do ser com o não-ser). A antístrofe invoca Erinies, ditas “subtérreas Deusas”, e Cérbero, descrito sem ser nomeado, e ainda o “filho de Terra e Tártaro”, sem necessidade de especificar quem o possa ser, mas suposto que seja o Deus *Thánatos* (“Morte”), para que transfiram o hóspede “por via pura” (*en katharôi*, É.C.1575) ao de novo nomeado “infero chão dos mortos”, e conclui invocando o Deus *Thánatos*, dito “sono eterno” (*tòn aièn hýpnon*, É.C.1578).

No êxodo, na primeira cena, o mensageiro relata a morte de Édipo, sobre-humana, ritualística e misteriosa. O intuito do relato é sugerir o novo estatuto de Édipo como uma instância do divino, o que depois de Homero, mas não em Homero, se designou *héros*, “herói”, o morto que se supõe ter poder sobre a região em que se encontra o seu túmulo, benéfico, quando o herói é honrado com preces e oferendas (ditas *heroikà timaí*, “honras heroicas”), e maléfico, quando o herói está indignado.

No *kommós* – aqui, canto alternado entre atores e o coro – na primeira estrofe, Antígona lastima os congênitos sofrimentos progressos e os fatos finais que ultrapassam todas as contas da razão (*alógista*, É.C.1675), referindo-se à extraordinária desapareição do pai, e considerando-a do ponto de vista meramente humano como

remate de males. Considera também que o pai se foi em paz, como se desejaria, trágico por imperscrutável chão, mas lastima seu próprio desamparo. Secundando-a, Ismena formula o voto de morrer também. Na primeira antístrofe, prossegue o lamento pela perda do pai, que lhe dava sentido e gratidão à vida, e apesar do peso da perda reconhece que ele morreu como queria na terra hóspeda onde queria. Ismena ecoa o sentimento de perda. O coro as consola com o bom fim reservado ao pai e a universalidade da condição de perda dos mortais. Na segunda estrofe, Antígona manifesta o desejo de visitar o sepulcro do pai; Ismena alude à ilicitude (o local é interdito) e à impossibilidade (o local é ignorado) dessa visita; Antígona também formula o desejo de morrer junto com o pai, Ismena ecoa o sentimento de perda insuperável. Na segunda antístrofe, o coro as reconforta aludindo às suas superação e resiliência anteriores; Antígona interpela Zeus aonde elas iriam e interroga ao Nume a que esperança ele as impeliria.

Na terceira cena, Teseu as aconselha cessar o pranto, pois perante a graça recebida da subtérrea Deusa Noite as manifestações de luto suscitariam a retaliação divina. Antígona roga a Teseu que ambas as irmãs visitem a tumba paterna. Teseu alega a ilicitude dessa visita por determinação do próprio Édipo como condição da segurança numinosa do território, tendo por testemunhas o próprio Nume e o Juramento de Zeus. Antígona então pede que as envie a Tebas para impedirem, se possível, a iminente morte de seus irmãos. Teseu se dispõe a atendê-las em tudo que fosse em proveito delas e pela graça do recém-ido Édipo. O coro pede que cessem o luto, e declara de todo completo o ofício.

A título de conclusão, recapitulemos que o curso dos acontecimentos se dá como a solidária cooperação dos Deuses e dos mortais na produção do que para cada um dos mortais se revela como o que é cada um e de cada um (*moîra*). É nesse sentido que o coro, tomando o exemplo de Édipo e do seu Nume, pôde (como se pode) – do ponto de vista meramente humano – não “considerar feliz” (*makarízo*, *É.R.* 1196) nenhum dos mortais.

Referências

I.

- ÉSQUILO. *Oresteia I. Agamêmnon*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- HESÍODO. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- SÓFOCLES. *Édipo Tirano*. Tradução Leonardo Antunes. São Paulo: Todavia, 2018.
- SOPHOCLIS *Fabulae*. H. Lloyd-Jones et N.G.Wilson (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1990.
- SOPHOCLIS *Oedipus the King*. P.J. Finglass (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

II.

- BLUNDELL, Mary Whitlock *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- FERREIRA, Lúcia Rocha. *Édipo Rei. A Vontade Humana e os Desígnios Divinos na Tragédia de Sófocles*. Manaus: EDUA, 2007.
- FINGLASS, P. J. *Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- JEBB, R. C. *Sophocles: Plays. Oedipus Coloneus*. London: Bristol Classical Press, 2004.
- KNOX, Bernard M. W. *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley: University of California, 1964.
- MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano. A Tragédia do Saber*. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2000.
- REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Tradução Oliver Tolle. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- SEGAL, Charles *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Norman: University of Oklahoma Press, 1981.
- WINNINGTON-INGRAM, R.P. *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Tradução como derivação estética e a percepção dos clássicos

Leonardo Antunes¹

É difícil encontrar as palavras certas para expressar o quanto me alegra e honra abrir esta primeira mesa do Congresso ABRALIC 2020. Não bastasse a distinção de estar neste evento inaugural, tenho ainda a felicidade e o privilégio de compartilhar este momento com dois dos meus mais queridos professores, André Malta e Jaa Torrano, respectivamente meu mestre e o mestre de meu mestre. (Também contamos com a presença do Bruno Palavro, meu orientando, que está nos auxiliando na condução do evento. Então temos quatro gerações de helenistas aqui presentes.) Quanto aos dois mestres desta mesa, minha dívida com eles dois é maior do que eu poderia explicar num parágrafo de abertura. Creio que seja suficiente dizer que provavelmente não teria seguido adiante nos estudos nem chegado até aqui se não fosse pelos ensinamentos, pelos auxílios e pelo exemplo que me deram ao serem quem são.

Quem me conhece sabe que tenho fama de lacônico. Então creio que não será do espanto de ninguém a notícia de que minha fala será breve. Espero compartilhar com vocês, de forma sucinta, duas ideias que, penso, resumem as inquietações teóricas que acumulei nos últimos anos. Como essas ideias são em muito dependentes das contribuições dos dois professores a meu lado, espero que minha fala possa servir como introdução e mediação para as deles, que logo mais se seguirão.

Encontrar os Estudos Clássicos dentro de um Congresso de Literatura Comparada, para mim, é algo que me alegra enormemente, pois, de certo modo, ilustra as contradições da minha própria existência. A esse respeito, tomo a liberdade de compartilhar com vocês um poema autoral de meu próximo livro, *Regressos*, ainda inédito. Seu título é “Décima de não ser gaúcho – poemeto de alteridade”:

Eu não nasci no Rio Grande.
Jamais andei a cavalo.
Por isso mesmo me calo

1. Doutor em Letras Clássicas (USP), é docente na UFRGS.

sobre a glória de quem ande.
 Ver como o pampa se expande
 infinito na campanha
 dá uma vertigem estranha
 em alguém que foi criado,
 desde pequeno, amparado
 nas encostas da montanha.

Aqui, a terra é um destino.
 Se alguém puxa uma cadeira
 e te diz que é da fronteira,
 jamais duvides, menino,
 do grande orgulho uterino
 que nessa origem se imprime.
 (Mesmo que penses nos crimes
 com que esta terra foi feita,
 existe terra perfeita?
 Existem homens sem crime?)

Eu sou paulista de origem,
 paulistano de nascença,
 do tipo que não dispensa
 pizza, garoa e fuligem.
 Eis a causa da vertigem
 que me causam as planuras.
 Fui criado na lonjura
 de Embu das Artes, caipira
 lá das Chácaras Bartira.
 Origem não se rasura.

Mas não sei dizer ao certo
 a identidade que tenho.
 Às vezes triste eu me empenho
 a me olhar de peito aberto
 e quando mais chego perto
 de alguma definição
 é se afirmo, com razão,
 que ter nascido paulista
 me dá somente uma pista:
 a de eu não ser deste chão.

Há sete anos, vim para Porto Alegre e me tornei estrangeiro aqui na República Sul-Riograndense. Hoje, já me sinto em casa nestas plagas, com todos os laços de *philia* que aqui criei. Porém, sei (e sou lembrado constantemente do fato de) que não sou daqui.

Ironicamente, quando volto para São Paulo, as pessoas dizem que estou mudado e que já não sou paulista. Ou seja: eu me tornei esse cidadão de lugar nenhum.

Penso que algo semelhante se dê com a minha situação acadêmica. Eu sempre me senti um *outsider* dentro dos Estudos Clássicos, propondo coisas que faziam as pessoas da área por vezes me acharem exótico ou até “não-acadêmico”. Quinze anos atrás, quando dei meus primeiros passos na tradução musical da poesia grega antiga, disseram-me seguidas vezes que o que eu estava fazendo não cabia na academia, que não era pesquisa. Ainda hoje enfrento dificuldades nesse sentido, mas a situação certamente é muito mais propícia para projetos criativos dentro da universidade.

Por outro lado, o contato com a Literatura Comparada e com as sendas do pós-modernismo (para mim, uma aventura mais recente) também não tem sido fonte de menores estranhamentos. Tenho dificuldade de lidar com a tendência pós-moderna de inventar conceitos para tratar de fenômenos já mapeados, bem como com a liberdade excessiva com que alguns colegas e alunos trabalham com os textos da antiguidade. Nesse caso, sou eu quem acaba se sentindo ultrapassado, sem jogo de cintura para acompanhar os movimentos das novas gerações.

Com o tempo, contudo, tenho aprendido a importância tanto do rigor herdado dos tempos da Filologia quanto da *abertura* proporcionada pela contemporaneidade. Espero que minha fala aponte para uma possibilidade de encontro frutífero entre esses dois universos, que, a meu ver, têm uma relação muito mais próxima do que as frequentes inimizades entre os departamentos talvez possam indicar.

Como o título da comunicação indica, há dois conceitos que podem resumir o conjunto das minhas ocupações e preocupações nos últimos anos: *derivação estética* e *percepção* (dos clássicos, em especial).²

Nenhum dos dois conceitos é particularmente novo (e nisso me pós-modernizo enormemente), mas o que quero sintetizar com eles talvez seja, na medida em que apontam para um ângulo de visão e para um conjunto de leituras e vivências bem pessoais, que moldaram minha maneira de interpretar, ler, traduzir e mesmo criar literatura.

2. A respeito do primeiro desses conceitos, *derivação estética*, vide o prefácio do tradutor que escrevi para minha tradução do *Édipo Tirano* de Sófocles (2018).

Quando falo em *derivação estética*, poderia, em vez disso, usar a terminologia de Harold Bloom na *Angústia da influência* (2002), quando diz que toda nova obra de arte resulta de uma leitura equivocada de obras do passado. De certo modo, é a isso que me refiro, mas por um ângulo e com um escopo diferente. Emprego a ideia de *derivação estética* para a tradução e a criação de literatura que busca não simplesmente emular uma estética passada, mas também dar continuidade a ela, de modo premeditado e crítico. Por isso, a palavra *derivação* me parece interessante para descrever esse processo, pois, por um lado, concentra a ideia de algo que deriva de outro algo já existente e, por outro lado, também alude à inconstância desse objeto que miramos, como uma miragem, algo à deriva no horizonte. Ainda que a *angústia da influência* lide, *grosso modo*, com o mesmo fenômeno de criar obras a partir do passado, penso que a perspectiva é distinta.³ Em minha relação com os Clássicos, busco um contato aberto, consciente e sem angústia de ser influenciado. Aponto abertamente para as obras com que estou dialogando. Se um leitor nota a dívida que tenho com o passado, isso não me parece ser um fator que diminua minha criação, pois creio que toda criação é necessariamente uma recriação de coisas que já existiam antes. Logo, podemos deixar a angústia para lidar com outros problemas da existência, como nossa finitude e precariedade biológica.

De modo semelhante, em vez de falar em *percepção*, poderia muito bem usar a terminologia já existente no campo da *estética da recepção*. A bem da verdade, estou tratando do mesmo fenômeno já mapeado por Jauss (2005) e outros: a ideia de que uma obra é recebida de maneiras muito diferentes a depender do lugar, do tempo e de outros fatores determinantes para sua leitura.⁴ Porém, penso que *percepção* possa alterar levemente o ângulo e o escopo de como entendemos esse processo, apontando para uma instabilidade maior do objeto em tela. Receber algo significa tê-lo em sua inteireza. Podemos reagir de modos diferentes e ter diferentes compreensões

3. Da mesma forma, poderia falar também de uma *fusão de horizontes*, para usar a terminologia gadameriana (GADAMER, 2006), ou de um movimento *antropofágico* (ANDRADE, 1976) ou de *transcriação* (CAMPOS, 2013), se preferirem aportes teóricos com cores mais locais.
4. Também a ideia de *polisistemas literários*, de Even-Zohar (2013), poderia ser utilizada de modo próximo, mas não com todas as nuances que eu gostaria de salientar.

do que seja: isso já estava previsto na teoria de Jauss. Mas pela ideia de *recepção* não se marca suficientemente, a meu ver, a noção de que nós não temos a *Ilíada* do século VIII a.C. ou as obras de Shakespeare como foram apresentadas enquanto ele estava vivo – a começar pelos problemas de estabelecimento de texto. Mesmo as obras que se mantiveram exatamente como foram editadas há séculos não constituem objetos imutáveis, porque existem em um tempo e em espaços distintos, sendo observadas por sujeitos distintos. Nesse sentido, penso que o termo *percepção* saliente essa precariedade do processo de *recepção*: nós não recebemos as obras do passado; apenas as vislumbramos a uma distância maior ou menor, com mais ou menos *interferência* de intempérie e de outras dificuldades.

O que me agrada na Literatura Comparada é a forma construtiva com que ela me permite lidar com isso que estou chamando de *interferência* na *percepção*. Nos Estudos Clássicos, de modo geral, a postura de muitos colegas me parece ser a de buscar compreender a obra estritamente a partir da *forma mentis* do período em que ela foi escrita. Ou seja: para ler corretamente a *Ilíada*, deveríamos sempre nos esforçar por compreender o período histórico em que ela foi composta, com todas as suas particularidades sociológicas, intelectuais e culturais.⁵ A leitura correta da *Ilíada*, portanto, envolveria criarmos dentro de nós mesmos um modelo reconstituído de um cidadão grego genérico do século VIII a.C.⁶

Nas últimas décadas, com o crescimento dos estudos de *recepção* dentro das clássicas, tem-se compreendido a importância de historiar o modo pelo qual as obras do passado foram recebidas ao longo do tempo nos mais diversos locais. Todavia, para o tempo presente, parece prevalecer ainda a busca pela *forma mentis* de outrora como a maneira correta de ler uma obra clássica.

Há, sim, alguma abertura para propostas mais ousadas, como o poema *Memorial*, de Alice Oswald, a *Odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood, a *War Music*, de Christopher Logue, a *Antigonick*, de Anne

5. Sobre a questão da *forma mentis* nos Estudos Clássicos e uma saída mais afeita à teoria de *obra aberta*, de Eco, a tese de Flores (2014) oferece uma discussão fundamental.
6. Um exemplo desse fenômeno é a frequente revolta de classicistas com as leituras freudianas do mito de Édipo, a ponto de o grande helenista Jean-Pierre Vernant ter escrito o famoso texto “Édipo sem complexo”, constante em seu livro em parceria com Vidal-Naquet (1999).

Carson, entre outras empreitadas semelhantes de *releitura radical* dos clássicos.⁷ Também no Brasil há colegas escritores trabalhando em projetos semelhantes de diálogo criativo com os Clássicos. Em especial, posso citar: i) o recente livro da Mônica de Aquino, *Linha, labirinto* (2020), em que a poeta assume a persona de Penélope para compor uma série de poemas líricos repensando a condição da rainha de Ítaca a partir de nossos olhos contemporâneos; ii) a novela *Contra um bicho da terra tão pequeno*, de Érico Nogueira (2018), que o episódio da *Conjuração* de Pisão (Tácito, *Anais* XV 47-74) como base para construir uma história farsesca sobre a política brasileira; iii) o ainda inédito *Eneias da Silva*, de Fábio Cairolli, um epílio que nos mostra um Eneias trabalhador pobre e brasileiro; iv) meu próprio *Lícidas* (2019), uma tragédia composta em emulação do teatro grego, versando a respeito de um episódio narrado por Heródoto no Livro IX de suas *Histórias*.

Esses projetos existem e são recebidos com maior ou menor empolgação pelos colegas dos Estudos Clássicos, mas ousar dizer que sejam obras mais lidas e bem-quisitas dentro da Literatura Comparada, onde esses elementos de *interferência* a que me referi não são vistos como algo que devemos necessariamente eliminar, e sim, como outras camadas de sentido que podemos aproveitar para ler, traduzir ou criar literatura.

A *interferência* pode ser um aspecto potencialmente positivo e rico de significado. Talvez seja onde tenhamos a melhor chance de encontrar algo de verdadeiro sobre nós e nosso tempo. Entretanto, ela, a *interferência*, é muito difícil de ser compreendida em toda sua extensão, já que é parte intrínseca do processo dialético pelo qual construímos nossa percepção de um objeto. Não há como nos abstrairmos para apreendermos o que seja a *Odisseia* de modo isolado, ou apenas em relação a um determinado conjunto de informações históricas razoavelmente bem-aceitas a respeito da época de sua composição e do que ela, então, significava.

Curiosamente, os próprios antigos não tinham grandes pudores ao receber obras de outras culturas. Um exemplo famoso é o caso do *Punicozinho*, de Plauto. Como aponta Alvarez (2019), no início da

7. Em especial, a professora Adriane da Silva Duarte tem trabalhado amiúde no estudo desse tipo de releitura radical dos clássicos. Como exemplo, sugiro seu artigo (DUARTE, 2018) sobre *Memorial*.

peça, é dito que a obra se chama *Karchedónios* (cartaginês) em grego, mas que Plauto preferiu chamá-la de *Poenulus* (punicozinho). A peça é ao mesmo tempo uma tradução de uma obra grega mas também uma obra original de Plauto, que a modificou para se adaptar aos caracteres, aos referentes e ao humor dos romanos. Em termos contemporâneos, talvez disséssemos que se trata de uma tradução domesticadora ou de uma transcrição, dependendo do quanto quiséssemos salientar o caráter autoral de Plauto nesse processo. Também Catulo, ao se apropriar do fragmento 31 de Safo em seu famoso poema 51, faz um misto bem peculiar de tradução e de obra autoral, iniciando o processo de forma próxima ao texto da poeta de Lesbos, mas depois tomando um caminho próprio, divergente, mais afeito ao caráter de sua poesia. O mesmo aconteceu depois quando Byron e tantos outros traduziram esses poemas.⁸

Até o século XIX, não causava espanto a ninguém que se traduzisse modificando voluntariamente o conteúdo do texto. Aqui não falo das mudanças que necessariamente ocorrem mesmo quando se tenta verter um texto da forma mais “fiel” possível, com tudo que há de problemático nessa acepção. Falo de uma postura em que já se espera de antemão que o tradutor seja autor. O século XX trouxe uma variedade de teorias e nomenclaturas para lidar pejorativamente com esse processo, que data desde a antiguidade e que já conferia ao tradutor uma liberdade que só vai começar a ser recuperada na segunda metade do século XX com Haroldo de Campos e Meschonnic.

Penso que a busca pela compreensão histórica do passado e o aproveitamento do que seja *interferência* de leitura são dois movimentos que não se excluem, e sim se complementam. Só se pode caracterizar com alguma clareza o que seja *interferência* a partir da caracterização do que ela não é. Asseverar a identidade de algo depende também de compreender sua alteridade em relação ao resto.

Em suma, penso que os Estudos Clássicos tenham muito a ganhar com os procedimentos da Literatura Comparada e, da mesma forma, tenho certeza de que a Literatura Comparada sempre ganhou e continuará ganhando com os resultados das pesquisas realizadas nos Estudos Clássicos.

8. A esse respeito, vide meu artigo “Abordagens de tradução poética para Safo Fr. 31” (ANTUNES, 2014).

Acredito que as falas dos professores, na sequência, servirão para aprofundar esses dois movimentos a que me refiro: o lugar da contemporaneidade dentro dos clássicos e a percepção que podemos ter das obras do passado a partir de uma imersão no pensamento de outrora.

Antes de passar a palavra, gostaria de ler o início do conto “Mutações”, de Borges (na tradução de Josely Vianna Baptista, trecho que diz de forma artística e brilhante o que tentei explicar nestas poucas páginas:

Num corredor vi uma flecha que indicava uma direção e pensei que aquele símbolo inofensivo tinha sido algum dia uma coisa de ferro, um projétil inevitável e mortal, que entrou na carne dos homens e dos leões e nublou o sol nas Termópilas e deu a Harald Signurdarson, para sempre, sete palmos de terra inglesa.

Dias depois, alguém me mostrou uma fotografia de um ginete magiar; um laço enroladinho rodeava o peito de sua cavalgadura. Soube que o laço, que antes andou pelo ar e prendeu os touros do pasto, não passava de um luxo insolente do arreo domingueiro.

No cemitério do Oeste vi uma cruz rúnica, lavrada em mármore vermelho; os braços eram curvos e se estendiam e os rodeava um círculo. Essa cruz restrita e limitada figurava a outra, de braços livres, que por sua vez figura o patíbulo em que um deus padeceu, a “máquina vil” insultada por Luciano de Samósata.

Cruz, laço e flecha, velhos utensílios do homem, hoje rebaixados ou elevados a símbolos; não sei por que me maravilham, quando não há na Terra uma só coisa que o esquecimento não apague ou que a memória não altere e quando ninguém sabe em que imagens o traduzirá o futuro.

(BORGES, 2008, p. 39)

Referências

- ALVAREZ, Beethoven. Traduzindo Plauto em verso: o prólogo de Poenulus. IN: PAGANINE, Carolina; HANES, Vanessa. *Tradução e Criação: entrelaçamentos*. Campinas: Pontes Editores, 2019.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*:

- apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3^a ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- AQUINO, Mônica de. *Linha, labirinto*. Juiz de Fora: Macondo, 2020.
- ANTUNES, Leonardo. Abordagens de tradução poética para Safo Fr. 31. *Revista Letras*, Curitiba, n. 89, 2014.
- ANTUNES, Leonardo. *Lícidas*. Porto Alegre: Zouk, 2019.
- ANTUNES, Leonardo. *Regressos*. Inédito.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAIROLI, Fábio. *Eneias da Silva*. Inédito.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DUARTE, Adriane da Silva. MEMORIAL: A ILÍADA RESIDUAL DE ALICE OSWALD. *Revista Re-Produção*, 2018.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. *Translatio*, n. 5, 2013.
- FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. London & New York: Continuum, 2006.
- JAUSS, Hans Robert. *Toward and Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- NOGUEIRA, Érico. *Contra um bicho da terra tão pequeno*. São Paulo: É realizações, 2018.
- SÓFOCLES. *Édipo Tirano*. Tradução de Leonardo Antunes. São Paulo: Todavia, 2018.
- VERNANT, Jean-Pierre. Édipo sem complexo. IN: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

«El celoso extremeño» de Miguel de Cervantes: variantes de elocución y variantes de poética

Enrique Rodrigues-Moura¹

Introducción: autor, narrador y variantes

Es recurso común, e incluso manido, recordar al lego en asuntos filológicos la existencia de una diferencia fundamental entre la figura del narrador y la existencia física y empírica del autor. Narrador y autor son entidades distintas, claramente diferenciadas, que no se pueden confundir a la hora de proponer una interpretación literaria de un texto ficcional. Así, podemos afirmar que Miguel de Cervantes Saavedra escribió la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pues como tal consta en la portada del libro. Incluso podemos sostener que escribió la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, “cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera”, como se declara en el “Prólogo al lector” (II, prólogo; CERVANTES, 2015, p. 677)². Tanto la portada como el prólogo son paratextos (más concretamente, peritextos), en la terminología de Genette (1987), es decir, textos que le sirven al autor empírico para proponer una determinada recepción del texto ficcional que viene a continuación, incluso y a pesar de que los paratextos cervantinos sean marcadamente metaficcionales. Por el contrario, manteniendo esa misma línea de pensamiento, no podemos afirmar que

1. Professor na Universität Bamberg.
2. Hago caso omiso, aquí, de las propuestas teóricas que han defendido que Miguel de Cervantes Saavedra, por su supuesta escasa cultura letrada, malamente podría haber sido el autor del *Quijote*. No pocas veces se trata de una falta de discernimiento por parte de la crítica entre erudición y autoría de textos de ficción. Otrosí, tampoco tengo en consideración la posibilidad de que haya sido otra persona el verdadero autor del *Quijote* (cf., por ejemplo, Calero 2015). Huelga decir que la información de cualquier portada de un libro dado bien puede estar falsificada, como se aprecia en el denominado *Quijote* apócrifo, de 1614, atribuido a un desconocido Alonso Fernández de Avellaneda: *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida: y es la quinta parte de sus aventuras. Compuesto por el Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la Villa de Tordesillas* (cf. FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, 2014).

Miguel de Cervantes Saavedra haya jamás manifestado u opinado que “nunca segundas partes fueron buenas”, pues era una frase proverbial y, en la novela *Don Quijote* (II, cap. IV; CERVANTES, 2015, p. 717), la pronuncia el personaje Sansón Carrasco, luego, una figura ficcional. Del mismo modo, la primera y famosa frase de la novela, “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...” (I, cap. I; CERVANTES, 2015, p. 37), no es atribuible a Miguel de Cervantes Saavedra, sino al narrador de la diégesis³.

La “muerte del autor” es ya un concepto clásico de la teoría literaria de corte post-estructuralista y con esa formulación nació en un texto de Roland Barthes publicado en 1967, primero en inglés, y al año siguiente ya en francés. También Michel Foucault y Umberto Eco frecuentaron la misma senda teórica, según la cual el autor muere y el poder de interpretación se traspassa al lector. La “muerte del autor” viene a señalar que el control absoluto del autor empírico sobre su obra y su posterior interpretación no es más que una mera ilusión. La supuesta última intención del autor pasa a ser algo ininteligible, misterioso, oscuro e insondable. Con la “muerte del autor” asistimos al alumbramiento o “nacimiento del lector”, instancia literaria que comienza a ostentar un gran poder de interpretación: el poder de otorgar significados al texto a lo largo del tiempo.

Ya otros teóricos habían puesto en cuestión, en fechas anteriores, que la instancia del autor pudiese ser la máxima autoridad interpretativa de un texto, como recuerdan Fotis Jannidis *et alii* en un ya clásico libro de 1999 sobre la figura del autor empírico: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. No obstante, me interesa aquí citar que muchos años antes, en 1930, Jorge Luis Borges ya había anunciado de forma magistral el problema que tenía el autor con la posterioridad: “La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página ‘perfecta’ es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta” (1974, p. 203–204)⁴.

3. Sobre las instancias narradoras en el *Quijote*, cf. PAZ GAGO, 1995, especialmente el capítulo tres.
4. El texto sigue de la siguiente forma: “Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las *erratas*, de las *versiones aproximativas*, de las *distraídas lecturas*, de las incompreensiones, sin dejar el

Es decir, el lector supondría la última instancia interpretativa de un libro, ya no el autor; y sería la lengua, en cuanto documento histórico, el material sobre el cual el lector pasa a elaborar su interpretación. Así, inútil sería buscar una supuesta última intención del autor. Una intertextualidad (o intermedialidad) universal confundiría espacios y cronologías y dejaría todo en manos del lector⁵. El tipo de concepción que el autor hubiese podido tener sobre su obra resultaría irrelevante para la posterior interpretación y significación del texto.

El citado libro de Jannidis *et alii* establece una arqueología del autor como instancia narratológica, describe su éxito y su decadencia, y busca recuperarlo para la teoría literaria. Es ciertamente un hecho comprobado que, sobre todo desde el punto de vista de la sociología o de la historia de la literatura, el autor mantiene su vigencia, su capital importancia. En las Historias de las Literaturas Nacionales los nombres de autores, acompañados de algunos

alma en la prueba. No se puede impunemente variar (así lo afirman quienes restablecen su texto) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión. Heine, que nunca lo escuchó en español, lo pudo celebrar para siempre. Más vivo es el fantasma alemán o escandinavo o indostánico del Quijote que los ansiosos artificios verbales del estilista (BORGES, 1974, p. 2004; cursivas del original). El tema interesó sobremanera a Borges, como se puede apreciar, por ejemplo, en el muy citado cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” (texto de 1944) (1989, p. 444-450) o en las atinadas reflexiones presentes en el breve ensayo “Kafka y sus precursores” (texto de 1951) (1964, p. 145-148). Interesa resaltar, desde la materialidad del texto, que también hay una aproximación física, no sólo de contenido metaliterario, entre ambos textos, como ha observado Balderston: “[E]l aspecto físico de este manuscrito [“Kafka y sus precursores”] corresponde exactamente a la descripción de los manuscritos que nos da el narrador de “Pierre Menard, autor del Quijote”: “Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto” (2011, p. 114). En un texto de 2014, Almuth Grésillon apuntó que los poetas o autores de ficción en general suelen anticiparse en el tiempo a los académicos a la hora de proponer interpretaciones sobre la reconstrucción de la génesis de sus textos literarios; y cita ejemplos de autores contemporáneos, como Louis Aragon, Michel Butor o Hans Magnus Enzensberger, pero también clásicos como Heinrich von Kleist, Edgar Allan Poe, Mayakovski, Paul Valéry, etc. (p. 67).

5. En palabras de Hans-Georg Gadamer, se trataría de una fusión del horizonte interpretativo del presente con el del pasado (“Verschmelzung des Gegenwartshorizontes mit dem Vergangenheitshorizont”: GADAMER, 1974, p. 119).

someros datos biográficos, aunque nada más sea por motivos didácticos de reducción de la complejidad, sirven, todavía, para señalar una “posición” literaria, una “postura” social o incluso una “concepción” teórica. Además, desde el punto de vista de la sociología de la literatura, cada vez son más los teóricos que se interesan por la identidad del autor o autora empíricos como punto de partida para aventurar una interpretación de un texto literario. Así, el origen social, el origen étnico, el origen geográfico, la identidad de género y la identidad política conforman, entre otros aspectos, categorías que pasan a definir y que incluso determinan, para bien o para mal, la ulterior interpretación y la significación de no pocos textos literarios.

Interesa, ahora, en los siguientes párrafos, rescatar en el texto la presencia del autor empírico a partir de la ecdótica. La atenta lectura de ediciones críticas solventes o, para ser más precisos, de ediciones crítico-genéticas, permite que el lector pueda llegar a una interpretación razonablemente fundamentada sobre cuál sería la propuesta poética del autor, por lo menos en algunos contados casos en los que se conserva un número cuantitativo y, sobre todo, cualitativo de variantes (*dossier génétique*). Este rescate ecdótico de las variantes textuales dejadas por el autor permite avanzar alguna interpretación acreditada sobre la conciencia poética que el autor empírico tuvo sobre su propio texto. Aventurar cuál podría ser la conciencia poética del autor empírico respecto a lo que escribió bien vale la pena el riesgo de adentrarse por caminos menos hollados.

Ecdótica y autor: variantes de elocución y variantes de poética

Una edición crítico-genética busca, en cuanto que crítica, fijar el texto más autorizado, por responder a la voluntad reconstruible del autor empírico, al tiempo que, en calidad de genética, busca documentar y presentar de forma visible el recorrido que el autor siguió en la elaboración de su texto, siempre y cuando éste haya dejado trazas y vestigios en uno o varios manuscritos o mecanuscritos o, incluso, en otros soportes materiales atribuibles al autor (cf. CASTRO, 1990, p. 31; SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p 204-205)⁶. Esta

6. Sobre la supuesta voluntad última de Cervantes sobre el *Quijote* (especialmente la *editio princeps* impresa en 1604) y el concepto de texto autorizado,

definición parte de la premisa de que un texto, también un texto ficcional, no constituye un objeto estático, sino que forma parte de un proceso histórico, es decir, condicionado y connotado por el contexto cultural y por el tiempo. El movimiento es inmanente al texto: “texte en devenir. [...] la littérature comme un *faire*, comme activité, comme mouvement” (GRÉSILLON, 1994, p. 7; cursiva del original)⁷.

La materialidad de ese movimiento en el tiempo se visualiza de forma harto evidente en las ediciones crítico-genéticas, pues el lector puede acompañar el devenir del proceso de escritura del autor⁸. Como no puede, obviamente, penetrar en la mente del autor, por lo menos puede evaluar las diferentes fases de su proceso creativo, siempre y cuando éste se haya materializado en algún soporte y que éste se conserve, y así establecer criterios tipológicos sobre las variantes encontradas. En principio (y sólo en principio), la relación que el autor establece con la página en blanco lo aísla de escenificaciones literarias para la posteridad. No así los comentarios posteriores que el autor pueda expresar o dejar por escrito u otro medio sobre la génesis de su texto, con clara intención de guiar o establecer pautas interpretativas sobre su obra. El ejemplo más citado en el ámbito de la lengua portuguesa suele ser el denominado “día triunfal” de Fernando Pessoa, que habría ocurrido el 8 de marzo de 1914. Ese día, según la narración que el propio Pessoa le escribió por carta a Adolfo Casais Monteiro, fechada a 13 de

cf. RICO, 2005, p. 152 y ss.

7. Éste y los siguientes párrafos de este apartado actualizan y complementan otros que publiqué en 2019, en los que analizaba textos de Fernando Pessoa y Camilo Castelo Branco (cf. RODRIGUES-MOURA, 2019). La feliz expresión “texte en devenir” proviene de Louis Aragon, concretamente, del discurso que profirió al donar en 1977 sus manuscritos y los de su esposa Elsa Triolet al Centre national de la recherche scientifique (CNRS) de Francia (ARAGON, 1979, p. 9; cf. GRÉSILLON, 2016, p. 12).
8. Obviamente, algunas ediciones crítico-genéticas son de incómodo manejo, pero se trata de libros de consulta académica y cualquier investigación filológica ha de realizarse con paciencia. Las Humanidades Digitales han permitido que algunas ediciones crítico-genéticas sean más accesibles, pero todavía hay mucho camino por recorrer. Si inicialmente la crítica genética no buscaba editar textos, sino conocer los procesos creativos de escritura, su génesis, es muy posible que con las nuevas posibilidades técnicas se atenuen las barreras entre los filólogos editores y los genetistas del texto (cf. GRÉSILLON, 2014, p. 70).

enero de 1935⁹, después de haber estado inventando durante varios días “um poeta bucólico”, sin éxito, y cuando ya había abandonado ese proyecto, “acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso”. La carta continúa narrando que escribió “a fio”, en un estado de “êxtase” inexplicable –poseído por una inspiración de naturaleza desconocida–, más de treinta poemas de *O Guardador de Rebanhos* de Alberto Caeiro y todavía la *Chuva Oblíqua* de Fernando Pessoa y concluyó con la *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos. Según esas siempre citadas palabras de Fernando Pessoa, ése habría sido el “día triunfal” de su vida, inigualable en producción y calidad.

En el año 1981, Ivo Castro desmontó, a partir del conocimiento de testimonios bibliográficos –el denominado *dossier génétique*–, el mito del “día triunfal” pessoano (cf. CASTRO, 2013a). La edición de *O Guardador de Rebanhos* que Castro publicó pocos años después, en 1986, fue contundente a este respecto. El estudio de Castro parte del manuscrito que años más tarde sería adquirido por la Biblioteca Nacional de Portugal, el cual viene a ser “um momento de global satisfação do poeta, que pela primeira vez escreveu a limpo, caligraficamente e com a estrutura definitiva, o ciclo completo” (2013a, p. 17). Como se sabe, ese mismo manuscrito había servido de base a la edición de los poemas de Pessoa en la editorial Ática, a modo de *codex optimus* o *bon manuscript*, edición que por décadas ejerció el monopolio sobre las letras de Fernando Pessoa. Casi podría decirse que las ediciones de Ática se convirtieron en el denominado *textus receptus* o *vulgata* del poeta, tanto en Portugal como en el extranjero, pues a partir de esas ediciones se fueron pergeñando las traducciones y la fortuna internacional de Pessoa¹⁰. Fueron esas ediciones las que manejaron críticos literarios e/o historiadores de la literatura a la hora de interpretar la poesía pessoana, no pocos con ciega

9. Fue publicada por primera vez en la revista *Presença* (Coimbra), n.º 49, vol. III, en junio de 1937. Aquí, sigo la transcripción disponible en el Archivo Pessoa (<<http://arquivopessoa.net/textos/3007>>), concebido y dirigido por Conceção Areal (última consulta: 15 de diciembre de 2020).
10. La importancia que una edición *vulgata* puede llegar a tener en el tiempo, formando a varias generaciones de lectores, ha obligado a crear el término de variante de tradición (“Überlieferungsvariante” o “Wirkungsvariante”), para dar cuenta del fenómeno editorial y cultural que puede significar ir contra una ya arraigada tradición literaria (cf. SPAGGIARI, PERUGI, 2004, p. 179–180).

confianza en la existencia del feliz “día triunfal”, pues así lo había confesado por carta el propio poeta. La revisión crítica del manuscrito le permitió a Castro identificar por lo menos “sete materiais escriturais diferentes: lápis fino, lápis grosso, tinta azul quase negra, tinta azul clara, tinta azul escura fina, outra tinta azul clara e ainda um lápis azul muito grosso” (2013a, p. 19). Y no sólo, sino que existe la certeza de que Pessoa todavía elaboró por lo menos seis versiones antes de llegar al estado final, el cual sería publicado en la revista *Presença* (2013a, p. 21). En un segundo artículo, de 1982, Castro concluye que “[f]icamos ainda com a razoável dúvida de que os poemas do *Guardador [de Rebanhos]* pudesem ter sido escritos em 8 de Março de 1914, nas circunstâncias narradas pelo poeta” (2013b: p. 40). Más recientemente, Feijó no ha ahorrado elogios al trabajo de Ivo Castro: “na modelar análise que fez dos manuscritos de *O Guardador de Rebanhos* [...] Castro expôs como falsa a pretensão de que os poemas de Alberto Caeiro foram escritos num único dia” (2015, p. 19).

Este conocido caso¹¹ de interesada confesión de un autor empírico, aquí abreviado, demuestra de forma objetiva, pues parte del concienzudo estudio de los manuscritos y eventuales mecanuscritos y de las revisiones que el propio autor ha hecho sobre esos testimonios, que las afirmaciones que un escritor empírico pueda hacer

11. A este citado caso pessoano, muy conocido en las letras portuguesas, se podrían agregar muchos otros en los cuales un estudio genético de los testimonios obliga a reinterpretar opiniones canónicas sobre algunos textos. Un caso reciente que gozó de gran repercusión atañe a la novela *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Desde 1907/1908 y hasta su muerte en 1922, Proust trabajó en ese texto, que se publicó entre 1913 y 1927. La aparición en 1986 del mecanuscrito *Albertine disparue*, con correcciones del propio autor, abrió la posibilidad de que se considerase que la *La Recherche* no era un texto terminado. Ese mecanuscrito encontrado probaría que en el año de su muerte, Proust todavía planeaba reorganizar su novela, es decir, no la consideraría terminada (cf. MAURIAC DYER, 2007; GRÉSILLON, 2016, p. 9–10). Almuth Grésillon, que aboga por la teoría de que *La Recherche* ya no puede considerarse un texto cerrado, la compara con las novelas *Mann ohne Eigenschaften*, de Robert Musil, o *Finnegans Wake*, de James Joyce, novelas fundamentales de la época denominada, en alemán, *Moderne* (p. 10). Interesa notar que uno de los aspectos fascinantes del *Quijote* de 1605 es precisamente su carácter o posibilidad de ser un texto inconcluso, por lo menos desde la perspectiva borgiana abierta por Pierre Menard en 1944, que el desconocido Fernández de Avellaneda ya se había encargado de horadar en 1614.

sobre su obra ficcional tienen que ser puestas bajo sospecha por parte de la crítica académica. En esa línea, Louis Hay resume de forma clara el valor que hay que prestar a la confesión de un autor sobre su propia obra: “L’auteur lui-même ne saurait nous en livrer la clé. L’écrivain qui parle aujourd’hui de son livre n’est plus celui qui était, hier ou avant-hier, à sa table. Ses souvenirs porteront d’avantage sur son parcours que sur ses raisons, le comment plus que le pourquoi” (HAY, 2007, p. 22). Es decir, el autor no posee la clave de interpretación de su obra y cuando discurre sobre sus textos es siempre en un momento posterior a su creación, o por lo menos no durante el proceso de escritura. Continúa el pasaje aquí citado de Louis Hay de la siguiente manera: “Au savoir du critique, son récit ajoutera un éclairage qui ne sera jamais indifférent et parfois essentiel. Mais ce sera toujours un récit, témoignage à interpréter comme tout autre” (HAY, 2007, p. 22). Así, la narración del autor empírico sobre su proceso de escritura, que incluso podrá ser muy valiosa, no deja de ser una más de las que hay que tener en cuenta para la fijación ecdótica del texto y para su ulterior interpretación. Alejado en el tiempo del proceso de escritura, no es el autor empírico la persona que más autoridad atesora sobre la interpretación de su obra. Caso paradigmático es la particular interpolación cervantina del rucio robado a Sancho Panza en la segunda edición del *Quijote*. En esta adición de marras, Miguel de Cervantes asumió que conocía tan bien su obra que descuidó detalles importantes y cometió con su desatenta interpolación fallos narrativos de calado (cf. RICO, 2005, p. 245–291).

El *dossier génétique* implica, también, tener en consideración los cambios que el autor empírico haya podido introducir en la propia imprenta, durante el proceso de impresión. Obviamente, esos cambios raramente dejan testimonios que los avalen, y en este caso no habría una materialidad manuscrita de las variantes. No obstante, en la época de la imprenta manual, que se extendió hasta la aparición de la linotipia y la monotipia, hacia 1885 (cf. FERNÁNDEZ; RAMOS, 2020, p. 13), cada cara de un pliego (unidad mínima de impresión) podía presentar variantes impresas. Resta al crítico o editor esclarecer, a veces con la ayuda de informaciones exógenas al texto, si esas variantes (todas, algunas, ninguna, etc.) pueden atribuirse al autor empírico o no. A modo de ejemplo, hay que “tener por probable en extremo que [Cervantes] visitara la imprenta con alguna asiduidad”,

en 1604, durante el proceso de impresión de la *editio princeps* del *Quijote* que saldría con fecha de 1605 (RICO, 2005, p. 282).¹²

Y no hace falta retrotraerse a tiempos de la imprenta manual para formar un *dossier génétique* sin trazos manuscritos del autor. Sabido es que García Márquez publicó ocho capítulos o pasajes de *Cien años de soledad*, novela que consta de veinte en su totalidad, en diferentes medios impresos a lo largo de 1966 y 1967: *El Espectador* de Bogotá, la revista *Mundo nuevo. Revista de América Latina* de París (dos capítulos en sendos números de la revista), la revista peruana *Amaru. Revista de Artes y Ciencias*, la revista literaria colombiana *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, la revista mexicana *Diálogos. Artes. Letras. Ciencias Humanas*, la revista uruguaya *Marcha* y, ya sin posibilidad de hacer cambios en la versión impresa, el magacín argentino *Primera Plana* (cf. “Nota al texto”, 2007, p. CXXX; SANTANA-ACUÑA, 2020, p. 150 y ss.). Además, leyó no pocas páginas del mecanuscrito *in progress* de *Cien años de soledad* a grupos de amigos y dejó constancia en su correspondencia de la época de las impresiones que iba recibiendo, que ciertamente influyeron en la versión final que acabaría enviando a la editorial Sudamericana: “El novelista ha explicado muchas veces el método de trabajo y su versión ha sido completada por los amigos que lo arrojaron durante esos meses y le ayudaron aportándole datos e informaciones sobre los más variados asuntos” (“Nota al texto”, 2007, p. CXXIX). A esto hay que añadir que García Márquez afirmó que quemó sus notas y manuscritos

12. Grésillon considera que la edad de oro de los manuscritos literarios (también los autógrafos) se concentra en los siglos XIX y XX, lo que explicaría que la crítica genética le haya dedicado más esfuerzos y publicaciones a la producción literaria de esos siglos. Para los siglos anteriores, llega incluso a preguntarse si sería posible hacer una crítica genética sin manuscritos, borradores ni otros documentos propios del *dossier génétique*. A pesar de su inicial sorpresa, pues considera que sería “une genèse réduite à l’imprimé”, no se muestra contraria (2007, p. 36). Algo sorprende dicha afirmación, pues el buen conocedor de bibliotecas y archivos con fondo aurisecular sabe muy bien que no sólo se conservan manuscritos de pendolistas y de aficionados, amén de no pocos autógrafos de autores canónicos, sino también originales de imprenta con sus marcas para adaptarlos al espacio disponible en la caja de escritura, y muchos impresos. Y todos estos manuscritos e impresos suelen presentar variantes a mansalva. Como se ha resaltado *supra*, la imprenta manual rara vez imprimía un libro cuyos ejemplares fuesen todos iguales, pliego a pliego (sobre la imprenta en el Siglo de Oro, cf. LUCÍA MEGÍAS, 2005).

al recibir el primer ejemplar de su novela (“Nota al texto”, 2007, p. CXXXV). Sea cierta o no esta última afirmación¹³, a día de hoy quedan esas ocho versiones previas de sendos capítulos o pasajes, todos impresos, que ayudan a conocer el proceso creativo de *Cien años de soledad*, amén de las variantes que fue introduciendo en algunas ediciones posteriores (cf. “Nota al texto”, 2007, p. CXXX-CXXXI; SANTANA-ACUÑA, 2020)¹⁴.

13. Es probable que una de las tres copias del original mecanografiado por Esperanza Araiza, el cual se envió en dos paquetes postales a Buenos Aires, se conserve entre los herederos de Álvaro Cepeda Samudio. En el 2007, su hija Patricia Cepeda lo conservaba entre sus pertenencias. Patricia Cepeda falleció en julio de 2013. A su vez, las pruebas de imprenta ampliamente corregidas por García Márquez se encontraban, a fecha de 2007, en posesión de Héctor Delgado, heredero del matrimonio Janet y Luis Alcoriza, que las habían recibido del propio autor (cf. “Nota al texto”, 2007, p. CXXX y CXXXIV). Muchos más datos, bien comentados y contextualizados, en SANTANA-ACUÑA, 2020. Actualmente, el acervo de García Márquez (The Archive of Gabriel García Márquez) se conserva en el Harry Ransom Center de la University of Texas at Austin, donde se custodian algunos manuscritos de *Cien años de soledad* con correcciones del puño de García Márquez: “De la novela más exitosa y conocida de García Márquez, *Cien años de soledad*, se encuentran dos textos mecanografiados, uno con tinta de carbón y una fotocopia, con ligeras correcciones idénticas en ambos textos. El texto con tinta de carbón estaba enlazado con clavitos en tres secciones. Cada sección se protegió con papel libre de ácido con un soporte adjunto, y las tres están alojadas en una caja de archivos hecho a medida. Se retuvieron la carpeta original y la caja que contenía los manuscritos y se almacenan en su propia caja de archivo. Una edición publicada por Mondadori en 1987 también incluye y contiene las revisiones de García Márquez. Se hicieron revisiones adicionales a la edición conmemorativa publicada por la Real Academia Española en 2007, como lo demuestra la prueba parcial de impresión, que también está presente.” (<<https://www.hrc.utexas.edu/>> consultado el 15 de diciembre de 2020).
14. A título de ejemplo, la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* que editó la Real Academia Española conjuntamente con la Asociación de Academias de la Lengua Española, en 2007, incluye la siguiente frase en la portada: “Texto revisado por el autor para esta edición”. Estos ejemplos muestran la dificultad de establecer el comienzo (*début*) y el fin (*fin*) del *dossier génétique*, en el marco del “parcours génétique”: “Le début d’écriture ne peut être étudié sans que l’on prenne en compte les processus de lecture qui l’ont précédé. [...] Mais la fin est tout aussi complexe. [...] En tout cas, les deux termes du processus scriptural, son début et sa fin, m’apparaissent aujourd’hui bien plus flottants et mobiles que ce que mon besoin d’indices fiables et stables m’avait fait croire dans mes anciennes explorations génétiques” (GRÉSILLON, 2007, p. 31-33).

La importancia de los primeros lectores o interlocutores de un autor empírico no puede ser menospreciada. Esos lectores pueden ser individuales o formar parte de un grupo, como en las academias del Siglo de Oro, y sus opiniones son importantes, como ya afirmaba Horacio en su *Ars poetica*, cuando cita a Quintilius Varus como varón docto cuyas opiniones sobre poética es necesario seguir: “Quintilio siquid recitares, ‘corrige sodes / hoc’ aiebat ‘et hoc’” (versos 438–439; HORAZ, 2011, p. 32). Es innegable que esa influencia deja huella en el proceso creativo de cada autor y que, en caso de ser posible, deberían pasar a completar de alguna forma el *dossier génétique* de un texto literario. Sabido es, además, que una editorial, por medio de su editor o algún lector cualificado, puede imponer cambios en la versión de un texto que se envía a la imprenta: desde cambios en el título hasta algo más que simples modificaciones estilísticas. Un caso paradigmático y muy contemporáneo se desvela en las relaciones que establecieron el autor Raymond Carver y su editor Gordon Lish. En carta fechada en el verano de 1981, Carver le escribe a Lish: “If I have any standing or reputation or credibility in the world, I owe it to you” (CARVER *apud* HARVEY, 2010). Pocos meses antes se había publicado *What We Talk About When We Talk About Love*, que pronto recibió una excelente acogida crítica, mejoró sensiblemente las finanzas de Carver y, tal fue su influencia, que en los siguientes años dio pie a la proliferación de numerosos epígonos literarios que buscaban imitar su prosa concisa y desapasionada. Sólo años después se supo que Lish había cortado el cincuenta por ciento de la extensión de libro y, en los casos concretos de tres cuentos, las tijeras habían eliminado incluso el setenta por ciento de los textos. Indudablemente, los cambios habían mejorado todos los cuentos. Así lo afirma Giles Harvey al comentar la edición de William L. Stull y Maureen P. Carroll de las *Collected Stories* de Raymond Carver, publicadas en 2009, que incluye el texto original, bajo el marbete de *Beginners*, y la versión definitiva, con el título ya conocido de *What We Talk About When We Talk About Love*: “The publication of *Beginners* has not done Carver any favors. Rather, it has inadvertently pointed up the editorial genius of Gordon Lish” (HARVEY, 2010). Pocas líneas más adelante, no obstante, Harvey afirma que son los cuentos de Raymond Carver y no “their genesis” los que seguirán captando la atención del lector. Quizás esté en lo cierto, pero aquí interesa

sobremanera esa génesis escritural conjunta entre autor empírico y editor armado de tijeras¹⁵.

No resta duda, pues, del indudable valor de las ediciones crítico-genéticas para la historia de la literatura, ya que permiten avanzar una interpretación literaria a partir de una edición científicamente contrastada. Sólo a partir de una solvente edición crítico-genética de un texto, sea éste contemporáneo o histórico, canónico o prácticamente desconocido, vendría a ser plausible arriesgar una hermenéutica del texto.

Una edición crítico-genética documenta de forma clara y cronológica las variantes que el autor empírico ha ido pergeñando en su hacer literario. Más en detalle, podemos hablar de las denominadas variantes de escritura (“variante d’écriture”) y las variantes de lectura (“variante de lecture”), como las define la *critique génétique* de corte francés (cf. GRÉSILLON, 1994). En la tradición italiana se suele hablar de “variante immediate” y “variante non immediate” o “variante tardive” (cf. STUSSI, 1994, p. 182 y ss.), en portugués se ha optado por “emendas imediatas” y “emendas mediatas” (cf. CASTRO, 2007, p. 73-85) y en la tradición germánica se suele usar “Sofortkorrektur” (también “Sofortvariant”) y “Spätkorrektur” (también “Spätvvariant”) (cf. KRAFT, 2001, p. 109 y ss.). Las primeras, las variantes de escritura, muestran las trazas de un escritor que, al correr de la pluma, interrumpe su ritmo y al vuelo reescribe algo o añade en la entrelínea superior u en otro lugar de la página alguna variante, pero siempre en un momento previo a la conclusión de la palabra o frase que está escribiendo. Las segundas, las variantes de lectura,

15. Por aportar un ejemplo del ámbito de la lengua española, todavía por explorar, sería de gran interés saber si la relación entre Mario Vargas Llosa y Jorge Manzanilla, lector de la Agencia Literaria Carmen Balcells, está dejando testimonios escritos o grabados en otros soportes que, ulteriormente, podrían servir para conocer mejor el proceso de escritura del autor hispano-peruano. En una entrevista concedida a Javier Rodríguez Marcos, Vargas Llosa confesó la existencia de una deuda literaria: “Mientras escribo procuro que nadie lea lo que estoy haciendo, pero sí tengo lectores. Hay una persona que trabaja en la agencia de Carmen y cuya opinión para mí es valiosísima: Jorge Manzanilla. Es uno de los mejores lectores que hay en España. Su lucidez para juzgar una obra literaria, para señalarte qué funciona y qué no, es enorme. Me gusta mucho que sea uno de los primeros en leer lo que escribo. Siempre da opiniones muy certeras y con absoluta franqueza, sin medias tintas. Hay pocos críticos tan agudos” (VARGAS LLOSA, 2016).

son reescrituras posteriores en el tiempo, ya sea éste breve o largo, que implican que el autor ha hecho una lectura de lo escrito, en la cual ha establecido cierta relación ideal de coherencia entre todas las partes del texto, pues sólo entonces consigna la variante deseada. Desde un punto de vista temporal, la variante de lectura puede darse poco después de la conclusión de la frase, verso, párrafo, estrofa, página o pasaje, pero también entra en la misma categoría de variantes o enmiendas aquellas que el autor empírico introduce años después, en las sucesivas ediciones de su texto. Huelga decir que el editor crítico-genético tiene que poder probar, normalmente por datos exógenos al texto, que esas variantes de lectura distantes en el tiempo de la primera redacción se pueden atribuir sin lugar a dudas al autor empírico y no son responsabilidad de un editor o una tercera persona. Más difícil, pero no imposible, es llegar a probar con datos endógenos al texto que esas variantes de lectura posteriores en el tiempo son realmente del autor empírico, como logra hacer con solvencia Francisco Rico con las interpolaciones cervantinas del robo del rucio de Sancho Panza (cf. RICO, 2005, p. 251-261): “las concordancias de lengua y estilo entre los pasajes intercalados y los textos indudablemente cervantinos son tan abrumadoras y de tal calibre, que no dejan resquicio a la duda” (RICO, 2005, p. 251).

En los casos en que el manuscrito o mecanuscrito tenga muchas enmiendas o pasajes tachados, especialmente cuando aparezcan muy bien tachados, la edición crítico-genética deberá proponer una solución de lectura, sin eliminar las otras posibles soluciones textuales. Además, el buen editor deberá establecer de forma racional un orden cronológico y coherente que comprenda todas las variantes encontradas, teniendo presente tanto los hábitos de escritura del autor en cuestión (*usus scribendi*) y las costumbres de escritura de cada época, como las particularidades del soporte (manuscrito, mecanuscrito, etc.) con el que está trabajando, y sabiendo que un autor de épocas pretéritas, como los auriseculares, no se sentían obligados a respetar determinadas pautas de escritura en sus manuscritos (las reglas ortográficas y de puntuación de los impresos auriseculares deben más al corrector que a la voluntad del autor empírico, cf. RICO, 2005, 77 y ss.).

Es decir, resta al editor establecer la cronología de las sustituciones por superposición, de las sustituciones por cancelamiento y de las adiciones en la entrelínea superior o inferior o ya en el margen izquierdo o en algún otro espacio libre del papel. Es tarea del editor

bien informado establecer el orden de la secuencia cronológica que respete la última voluntad reconstituible del autor empírico. Y queda en manos de ese paciente editor la ardua tarea de editar de forma clara y coherente todos los testimonios para que el también paciente lector pueda reconstruir su proceder editorial y, si así lo considera, criticarlo, tanto en lo que respecta a las soluciones particulares como a las premisas generales (cf. CASTRO, 2007, p. 117-118)¹⁶. Así, las ediciones crítico-genéticas ofrecen la posibilidad de una lectura enriquecida del texto, pues transcriben y clasifican tipológica y cronológicamente lo que el autor escribió, tachó y enmendó, dando cuenta de sus arrepentimientos, sus alternativas, sus reescrituras, etc. (cf. CASTRO, 2007, p. 24).

Ahora bien, para una interpretación literaria (acto realizable a partir de una edición crítico-genética solvente), todavía se podría pensar en una clasificación de las variantes que nos aproximase, por lo menos a modo de hipótesis, a la concepción poética del autor empírico, no ya del narrador. Se trata de establecer una tipología de variantes que vaya en busca de la poética del autor empírico, con la intención de conocer el grado de conciencia que ese autor empírico pudo haber tenido sobre su propio texto en marcha, sobre la diégesis (en el caso de una novela, por ejemplo), e incluso sobre las revisiones que hubiese hecho a lo largo de su vida en las siguientes versiones o ediciones que pudo controlar, es decir, versiones y ediciones que el editor crítico-genético puede demostrar que fueron autorizadas por el autor empírico. Esta propuesta parte de las ediciones crítico-genéticas, documentos insoslayables para lanzar preguntas sobre la conciencia poética (en el sentido de *ars poetica*) del autor empírico y encontrar, eventualmente, respuestas inesperadas para el editor, pero de gran valor para el hermeneuta.

De esta forma, las variantes genéticas de un texto literario pasan a ser estudiadas no como simples variantes estéticas o, incluso, de corrección de erratas, sino como variantes que nos permiten aprehender lo que podríamos denominar de praxis poética del autor empírico. Determinadas correcciones, tales como las supresiones, las sustituciones o las adiciones al texto llaman la atención, desde

16. La realidad de un proceso de escritura es ciertamente compleja, motivo por el que Herbert Kraft pide comprensión al lector si el aparato de variantes también es complejo y prolijo (cf. KRAFT, 2001, p. 109).

el punto de vista de la materialidad de lo escrito, sobre la conciencia narrativa de una praxis poética que un determinado autor empírico quiso imprimir en su texto. Esta praxis poética sólo se aprecia durante la lectura de una edición crítico-genética y pasa desapercibida, lamentablemente, en casi cualquier otro tipo de edición. En consecuencia, se propone aquí la diferenciación entre variantes de elocución (relativas a los vocablos, es decir, a la composición lingüística del discurso) y las variantes de poética, que serían aquellas que permitirían rescatar la conciencia poética del autor empírico. Las primeras son indicios de una preocupación por la lengua, por la locución, y las segundas son indicios de una evidente conciencia poética sobre su propio texto (poética en el sentido aristotélico del término: teoría o reglas de la creación literaria).

En el marco de la crítica genética, además de la dicotomía entre variantes de escritura y variantes de lectura, existe una segunda dicotomía, a saber, entre variantes ligadas (“variante liée”) y variantes libres (“variante libre”) (cf. GRÉSILLON, 1994). Las primeras obedecen a imperativos del idioma y las segundas, como su denominación indica, disfrutan de mayor libertad. Estas dos dicotomías (escritura/lectura y ligada/libre) aportan datos para una interpretación literaria, pero no toman partido. Por eso, definir una variante como variante de poética implica una propuesta interpretativa, un salto crítico. Además, una variante de elocución no se reduce a la mera obediencia a la lengua, a la norma (también suele usarse el término “variante de lengua”, para definir cambios relativos a aspectos gráficos, fonéticos y morfosintácticos); no es una simple obligada corrección para cumplir con una determinada gramática. A su vez, las denominadas “variantes de autor” se atribuyen, como su nombre indica, al autor empírico, y reflejan una voluntad compositiva tanto en la expresión como en el contenido. Suelen dividirse en anteriores o posteriores a la obra impresa. Su estudio permite indagar “motivaciones estéticas, ideológicas y hasta políticas” (LLUCH-PRATS, 2009, p. 238) del autor, pero, tipológicamente, no diferencian entre una simple corrección lingüística y una variante que afecte, por ejemplo, a la trama argumental del texto. Además, las “variantes de autor” no tienen presente, *a priori*, la diferencia conceptual entre la instancia narradora y el autor empírico.

Esta reflexión sobre variantes de elocución y variantes de poética nace, obviamente, de la clásica dicotomía entre *ars / inspiratio*

o *τέχνη* (téchne) / *ἐνθουσιασμός* (enthousiasmós), según la cual lo mejor para el escritor sería conseguir el difícil equilibrio complementario entre la inspiración y las reglas poéticas. En su *Ars poetica*, Horacio ya apuntaba con precisas palabras la dificultad de conjugar “naturaleza” y “arte”, en concreto, versificaba sobre la dificultad de discernir si el buen poema se originaba del arte o de la naturaleza: «Natura fieret laudabile carmen an arte / quaesitum est» (vv. 408-409; HORAZ, 2011, p. 30).

Y para cerrar este apartado, una advertencia metodológica: Grésillon ha insistido en la necesidad de centrarse en el proceso de escritura, en el movimiento. Lo importante no es el texto o la obra, sino el proceso, que no suele ser lineal, sino caótico e imprevisible. En ese sentido, debido a que un editor crítico-genético busca un fin, a saber, concluir una edición crítico-genética, ya sabe que los materiales con los que trabaja, el *dossier génétique*, le van a llevar a buen puerto (*quod erat demonstrandum*), pero, en realidad, eso no lo sabía el autor empírico cuando estaba en medio de su proceso creativo (cf. GRÉSILLON, 2016, p. 15). Así, es muy conveniente que el editor crítico-genético concluya su edición y sólo después, a ser posible una segunda persona ajena al proceso de edición, se dé comienzo al estudio, la clasificación e interpretación de las eventuales variantes de elocución y variantes de poética. Una edición nunca deja de ser una interpretación, si bien quizás algo menos explícita. Se evita así el riesgo editor (inconsciente o volitivo) de alterar el orden de las variantes con la finalidad de encontrar lo que se deseaba hallar.

Poética de Cervantes: entre el narrador y un escurridizo autor empírico

De Miguel de Cervantes Saavedra, infelizmente, no conservamos ningún manuscrito literario autógrafo¹⁷. En la actualidad se

17. Una *boutade* con profunda carga ecdótica fue la que lanzó en su día Francisco Rico: “¡Dios no quiera que aparezca el manuscrito del *Quijote!* [...]. [E]l Quijote lo fue escribiendo Cervantes en ventas, en posadas, en caminos, en los papeles que tenía a mano... El peor copista del mundo, para poner en orden un libro así, es el autor, porque en esas circunstancias comete más faltas que un mecanógrafo. El autógrafo de Cervantes podía ser mucho peor que una copia puesta a limpio, como probablemente fue, y como se hace hoy.” (RICO, 2007).

conocen y se conservan algo más de una decena de autógrafos cervantinos, siendo todos documentos jurídicos o administrativos relacionados con su trabajo como comisario real de abastos y recaudador de impuestos atrasados o con las peticiones que hizo al Consejo de Indias¹⁸. Interesa notar, como dato curioso pero al mismo tiempo de gran valor ecdótico, que en todas las firmas que se conservan de Cervantes su nombre aparece siempre con la letra “b” (“Cerbantes”), nunca con la letra “v”. A pesar de este dato de su firma, en todas las portadas de sus libros impresos su nombre aparece siempre tal y como la posteridad lo recuerda: Cervantes. E incluso sabemos que Cervantes mantuvo un estrecho contacto con su impresor, llegando a estar presente en no pocas ocasiones en el taller del que salían sus libros. Podemos imaginar, por ello, que el cambio gráfico que presentaba su nombre no le incomodaba o por lo menos no ha quedado constancia de alguna irritación: “Esa despreocupación por los pormenores ortográficos y esa cesión de la iniciativa comportan nada chicas consecuencias ecdóticas y literarias” (RICO, 2005, p. 162).

Suele recordarse que Miguel de Cervantes fue un “ingenio lego”, es decir, persona que poco sabe, que no tiene estudios. El origen de dicha afirmación tiene su génesis en los propios textos literarios de Cervantes, concretamente, en el poema *Viaje del Parnaso*, de 1614, unos años en que su actividad literaria fue particularmente activa, “la vida se le escapaba de las manos, los años sabía que no eran muchos y sí los proyectos literarios...” (LUCÍA MEGÍAS, 2016a, p. 46). El pasaje es hartó conocido. En cierto momento del poema, un personaje dialoga con otro, que se identifica como siendo el propio autor, y el primero define al segundo así: “A no estar ciego, / hubieras visto ya quién es la dama, / pero, en fin, tienes el ingenio lego” (cap. 6, versos 172 -174; CERVANTES, 2016, p. 97). Y pocos años después de su fallecimiento, un muy citado texto de Tomás Tamayo de Vargas insiste en la misma idea: “Miguel de Cervantes Saavedra, ingenio, aunque lego, el más festivo de España” (TAMAYO DE

18. El número es parco. No obstante, en los últimos años han ido apareciendo un número razonable de legajos y cartas que documentan su paso por Andalucía, entre otros lugares. A mayor conocimiento de los archivos, mayor posibilidad de encontrar datos que documenten la vida de Miguel de Cervantes Saavedra. La reciente biografía de Cervantes en tres volúmenes escrita por Lucía Megías aporta una sólida contextualización literaria de su vida en el Siglo de Oro (cf. LUCÍA MEGÍAS, 2016b, 2016c y 2019).

VARGAS, 1624, *apud* MÉRIMÉE, 1947, p. 452). Estas dos afirmaciones dieron pie, hasta bien entrado el siglo XIX e incluso en parte del siglo XX, a que se recalcase su carestía de educación universitaria y, por ende, se apuntara a que su creación literaria se debía más a la inspiración que al arte. Es decir, se encuadraba a Cervantes más en la categoría de un *poeta vates* que en la de un *poeta faber* o *poeta doctus* (poeta inspirado por los dioses o las musas frente a poeta que conoce las reglas del arte, poeta erudito). La crítica cervantina hodierna, por el contrario, puede resumirse en las precisas palabras de Montero Reguera: Cervantes fue “un lector infatigable que, en efecto, no alcanzó grados universitarios –he aquí el verdadero sentido de la frase de Tamayo de Vargas” (MONTERO REGUERA, 1996, p. 327), pero sí poseyó amplias y variadas lecturas, que asimiló y discutió por medio de la ficción en sus textos literarios. Cervantes fue un atento lector y se mantuvo muy bien informado de las tendencias y teorías literarias de su época, como inevitablemente se deduce de sus obras. Es decir, no se trata solamente de que el autor Miguel de Cervantes leyese más o menos tratados teóricos o textos literarios que discuten aspectos propios de la poética, sino que en sus libros se espigan innumerables reflexiones metaliterarias, logrando que “el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (I, prólogo; CERVANTES, 2015, p. 19, cf. GARCÍA LÓPEZ, 2015).

Son frecuentes los pasajes en los que el narrador induce al lector a una reflexión sobre la forma en la que se puede narrar dentro del ámbito de la ficción, incidiendo en sus limitaciones, sus virtudes, sus dificultades, etc. En la propia diégesis del *Quijote* o en otros textos cervantinos apreciamos que el narrador refiere acontecimientos pero, al mismo tiempo, especula sobre la propia narrativa, sobre su esencia, sobre su función. En los textos cervantinos se aprecia un constante ataque a la posibilidad de que un narrador posea una autoridad omnímoda. Por ejemplo, en el encuentro que don Quijote tuvo con los galeotes (I, 22), la propia ficción nos permite vislumbrar una crítica a la novela picaresca, pues se trata de un género autodiegético en el cual la única fuente de información o perspectiva sobre la diégesis reside en la que aporta el narrador que cuenta sus casos, intercala opiniones y emite juicios desde la atalaya de una supuesta situación biográfica virtuosa. Al lector le queda escaso o nulo espacio crítico frente al narrador: o acepta lo leído o deja de leer. Sin

género de dudas, el lector percibe que una interpretación literaria cabal de la aventura de los galeotes incluye una severa crítica a la novela picaresca¹⁹.

En el prólogo a las *Novelas ejemplares*, publicadas en 1613, el autor se sitúa en una denominada “mesa de trucos”, que viene a ser como una mesa de billar en la cual tanto el autor (también el narrador) y el lector se encuentran en el mismo plano de poder o de posibilidades, con las mismas armas de convicción (cf. CERVANTES, 2013a, p. 18). Además, en ese mismo paratexto el autor nos informa de que sólo posee un “pico [...] tartamudo” o poco elocuente para decir sus “verdades” pero que, no obstante esas evidentes dificultades comunicativas, en el campo de la ficción, esas *Novelas ejemplares* poseen “algún misterio [...] escondido que las levanta”, que las hace dignas de ser leídas por el conocimiento que nos puedan aportar (CERVANTES, 2013a, p. 17 y 20)²⁰. La literatura se presenta como posible fuente de conocimiento entre narrador y lector.

Fue en el primer cuarto del siglo XX, cuando Georg Lukács, en genial formulación, escribió que el *Quijote* se publicó en una época en la que la autoridad de Dios o divina comenzaba a dejar este mundo, al tiempo que la autoridad del individuo, del ser humano, comenzaba a ganar autonomía y poder. La *auctoritas* estaba en crisis, pues el mundo occidental vivía un gran desconcierto o turbación de valores, sin haber arrumbado todavía con el sistema de valores heredado y todavía vigente²¹. La capacidad de argumentación y

19. Cervantes nunca escribió una obra que se pueda adscribir al género picaresco, no obstante tenga textos apicarados: *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El coloquio de los perros*. Frente al narrador autodiegético de la picaresca, el *Quijote* es una novela heterodiegética que presenta una pluralidad de voces con sus distintas visiones del mundo y una valorización del deleite como experiencia estética sin renunciar a la posibilidad de enunciar algo verdadero sobre el mundo empírico (cf. NIEMEYER; MEYER-MINNEMANN, 2008, p. 223-262).
20. Recuérdese, además, la aguda interpretación de García López, que considera las *Novelas ejemplares* y la segunda parte del *Quijote* como dos textos que, conjuntamente, conforman la “verdadera ‘segunda parte’ del *Quijote* de 1605”, pues le permiten a Cervantes ampliar el “marco narrativo” y encontrar un “lugar propio para una colección de relatos que ya no podía incluir en la segunda parte de igual forma que lo había hecho en 1605” (GARCÍA LÓPEZ, 2015, p. 217).
21. La cita completa es la siguiente: “So steht dieser erste große Roman der Weltliteratur am Anfang der Zeit, wo der Gott des Christentums die Welt zu verlassen beginnt; wo der Mensch einsam wird und nur in seiner nirgends

convicción se torna fundamental en ese mundo confuso y desasosegante. En una de las novelas ejemplares más conocidas de Cervantes, el famoso *Coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, dos perros del hospital de Valladolid*, el licenciado Peralta lee el cartapacio con el *Coloquio de los perros* que le ha entregado el alférez Campuzano y concluye: “No volvamos más a esa disputa [si hablaron los perros o no]; yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta” (CERVANTES, 2013c, p. 623). Así, no interesa la verdad empírica de lo contado, sino el mensaje o invención o agudeza, y basta. La literatura encuentra su espacio natural en otro nivel, no únicamente en el reducido mundo exterior al texto, en el espacio de la realidad. Se sabe por experiencia empírica que los perros no hablan y por eso el diálogo habría sido imposible, pero la moral de un texto literario, su valor ético, no depende de su verdad contrastable en el mundo empírico, ni siquiera en su adaptación a las reglas de la verosimilitud, tan cara a Cervantes en otros pasajes de su obra.

Leemos en un pasaje del *Quijote*, en el marco de la novela *El curioso impertinente*, que, aunque “aquellos sea ficción poética, tiene en sí encerrados secretos morales dignos de ser advertidos y entendidos e imitados” (I, cap. XXXIII; CERVANTES, 2015, p. 420). Así, como aquí afirma el personaje Lotario, la ficción es capaz de comunicar valores morales y éticos que merecen ser tenidos en consideración, comprendidos e incluso seguidos y ser tomados como modelo de conducta. Se trata, pues, de una propuesta literaria anclada en la poética clásica, por mucho que el género “novela” fuese una novedad no contemplada por Aristóteles. El narrador asume para Cervantes, según esta interpretación, la función de un buen orador clásico y buscaría con la ficción enseñar y argumentar (*docere et probare*), ganar y deleitar (*conciliare et delectare*) y, finalmente, conmover y mover (*flectere et movere*) (cf. CICERO, 2001).

beheimateten Seele den Sinn und die Substanz zu finden vermag [...]. Es ist die Periode [...] der großen Verwirrung der Werte bei noch bestehendem Wertesystem” (LUKÁCS, 1965, p. 103-104).

Los dos testimonios de la novela «El celoso extremeño»: variantes de poética

Los estudios de Francisco Rico han demostrado que un concienzudo análisis del mayor número posible de los ejemplares existentes de cada una de las ediciones del *Quijote* permite acumular un material valiosísimo para el denominado *dossier génétique* de la novela, por mucho que no conservemos ni el original de imprenta, que habrá transcrito un amanuense, ni ningún manuscrito o borrador autógrafa de Miguel de Cervantes (cf. RICO, 2005). Un ejemplo ciertamente paradigmático es el propio título, pues Rico defiende de forma convincente que Cervantes muy posiblemente “diera el *titulus* oficial de *El ingenioso hidalgo de la Mancha* a la novela que familiarmente designaba con el *nomen* de *Don Quijote*”, siendo que este endecasílabo se amplió para la portada con el título más conocido de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, por “razones editoriales o tipográficas extrañas al autor”, pero que éste acabó por autorizar (RICO, 2005, p. 447)²². Así, de aparecer un manuscrito autógrafa del *Quijote*, muy probablemente se leería el endecasílabo *El ingenioso hidalgo de la Mancha* como encabezamiento y no el título con el que ha pasado a la posteridad.

Existe, no obstante, un caso peregrino de dos textos de Miguel de Cervantes del cual conservamos dos versiones: las novelas *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. Por un lado se conserva el manuscrito de Porras de la Cámara²³, fechado hacia 1604–1606, y por otro

22. Como se sabe, por un lado corre la supuesta e inasible (última) intención del autor empírico y por otra la más tangible versión autorizada de un texto. El citado libro de Rico sobre el *Quijote* está plagado de ejemplos muy jugosos en los que la versión impresa permite deducir que quizás (casi seguro) Cervantes haya escrito en muchos pasajes de sus manuscritos de trabajo o borradores (*brouillons*, según el marbete de la *critique génétique*) algo parcialmente distinto a lo finalmente autorizado en la versión impresa de 1605.
23. El códice Porras ha transmitido dos versiones anteriores de las novelas *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*, así como la única versión de una novela atribuida: *La tía fingida*. Fue copiado a principios del siglo XVII, descubierto en 1788 y perdido en 1823. De ese códice se hicieron, en su momento, seis copias manuscritas, que sirvieron de base para algunas ediciones antiguas. De esas seis copias sólo se conserva una, en la biblioteca del Cigarral del Carmen (cf. LUCÍA MEGÍAS, 2018).

el impreso de 1613²⁴. No interesa ahora relatar pormenores de ese manuscrito. Baste con reseñar que la crítica cervantina considera que ese códice presenta una versión previa a la impresa. Geoffrey Stagg considera que “the texts of the two stories in the Porras MS. are revisions of originals written earlier by Cervantes and printed by Cuesta in 1613” y llega a afirmar que las versiones manuscritas de Porras poseen sólo un limitado interés para conocer el proceso creativo de Cervantes (STAGG, 1984, p. 153). En realidad, todo borrador (*brouillon*) del *dossier génétique* es importante para conocer mejor el proceso creativo de un autor. La comparación que se pueda establecer entre una versión previa de un texto y la versión autorizada por el autor empírico es siempre de capital valor para la crítica genética.

El argumento de la novela *El celoso extremeño* es simple y retoma el tópico del marido celoso casado con una esposa mucho más joven, a la que conoció cuando la divisó asomada a una ventana, es decir, en directa alusión a una peyorativa moza “ventanera” (cf. MOLHO, 1990, p. 751-752). El marido es rico, de edad avanzada y muy celoso y encierra en su casa a su esposa, poniéndole múltiples trabas para que pueda ver o conversar con cualquier varón. Ello no impide que un joven pretendiente, más por curiosidad que por otra cosa, consiga introducirse en la casa e incluso mantener un encuentro con la joven esposa. Ambos jóvenes (Isabela/Leonora y Loaysa) se duermen y el marido los sorprende en el mismo lecho. Sobre lo que aconteció en ese momento de intimidad divergen radicalmente ambas versiones de la novela. En la primera versión el adulterio se consuma, o así lo puede interpretar el lector: “No estaba ya tan llorosa Isabela en los brazos de Loaysa, a lo que creerse puede [...]” (CERVANTES, 2013d, p. 708). En la segunda versión, la impresa en 1613 y por lo tanto la autorizada por Miguel de Cervantes, el adulterio no fue consumado, no hubo acto sexual entre ambos jóvenes (Leonora y Loaysa): “Pero con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos” (CERVANTES, 2013b, p. 362).

24. Sigo la magnífica edición de Jorge García López (2013). Para un estado de la cuestión sobre la interpretación de la novela *El celoso extremeño*, cf. GARCÍA LÓPEZ, 2013, p. 975-1002.

Desde el punto de vista de la crítica textual estamos ante una variante ciertamente importante, que Maurice Molho ya definió como una “*lectio difficilior*”, con relevante valor en el plano interpretativo, al proponer una concepción más abstracta y simbólica del adulterio (MOLHO, 1990, p. 777 y ss.). Se trataría de una variante de lectura (“variante de lecture”), según la *critique génétique*, pues el autor empírico tuvo tiempo de leer lo escrito, encuadrarlo en el conjunto del texto y modificarlo. No se trata de una variante realizada al correr de la pluma, sino tiempo después, tras una lectura de lo ya escrito y que ya corría manuscrito. Ahora bien, del punto de vista de la tipología de variantes que aquí se propone, se trata de una variante de poética, pues no se trata de una variante que constatare una simple preocupación por el lenguaje, por la adecuación de la lengua al discurso (variante de elocución), sino que se trata de un cambio radical: se consumó o no se consumó el acto sexual. En concreto, se trata de una variante de poética, especialmente porque permite interpretar que existe una motivación poética, metaliteraria, en el proceder del autor empírico, permite considerar que Cervantes sabía, desde un punto de vista de la poética de su texto, lo que perseguía con este cambio²⁵.

En el primer caso se cometió un adulterio, hecho muy verosímil, pues se trata de dos jóvenes con intenciones libidinosas que se encuentran voluntariamente en la intimidad, tras superar no pocos escollos. En el segundo caso, la joven esposa, no obstante haya facilitado el encuentro, decide no consumir el acto sexual, se resiste a los envites del joven. Ella vence: “ella quedó vencedora, y entrambos dormidos” (CERVANTES, 2013b, p. 362). Es más, ella misma es consciente de que, mentalmente, sí le fue infiel a su esposo, pues deseó y buscó el encuentro con Loaysa, por mucho que no haya consumado el acto sexual: “sabed que no os he ofendido sino con el pensamiento” (CERVANTES, 2013b, p. 368). No obstante lo dicho por ella, el caso es absolutamente inverosímil y el final tiene un desenlace dramático: el marido fallece del disgusto, aunque consciente

25. Otra divergencia importante entre el manuscrito de Porras de la Cámara y el impreso de 1613, que se encuadraría en la tipología de variante de poética, sería la más concisa descripción del virote Loaysa en el texto de 1613, lo cual elimina cierto componente social (y picaresco) y permite que lo simbólico y lo diabólico ganen mayor protagonismo (cf. MOLHO, 1990, p. 761, nota 8; SPITZER, 1931, p. 200 y ss.).

de su culpa por haber querido encerrar a su esposa y por no confiar en ella, Leonora se entra a monja en un monasterio muy recogido y Loaysa pasa a las Indias²⁶. Se podría pensar que la segunda versión pierde en verosimilitud y gana la moral católica tridentina y en este caso Cervantes se habría autocensurado, quizás por presiones religiosas. Esa interpretación ya fue avanzada por Américo Castro en 1925 (aunque luego la matizase), entrando en disputa incluso personal con Leo Spitzer, cuya posición ha sido la que ha acabado por imponerse (cf. GARCÍA LÓPEZ, 2013)

En ambas novelas el narrador comenta al final los hechos narrados (una variante de poética más, pues el autor empírico sabe que necesita afianzar su particular desenlace para alcanzar el artificio y la invención capaces de convencer al lector). En la primera versión, su comentario es muy escueto, pero reconoce que el caso, “aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero” (CERVANTES, 2013d, p. 713). El narrador tiene que acreditar la veracidad de los hechos: encierro de la esposa, encuentro con el amante, etc. En la segunda versión el comentario del narrador es algo más extenso. Por un lado, lamenta que el marido haya confiado en “llaves, tornos y paredes” y no en la “voluntad libre” de la esposa y, por otro, se interroga sin encontrar respuesta por el motivo por el que Leonora, la esposa y juzgada como adúltera, no haya insistido más para probar su inocencia: “qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso” (CERVANTES; 2013b, p. 368–369). Hubo un deseo de adulterio, pero no se consumó en acto sexual. Y no obstante, a pesar de saberlo, el narrador denomina a Leonora y Loaysa “los nuevos adúlteros” (CERVANTES; 2013b, p. 363). Edwin Williamson propone la siguiente explicación: “Leonora no habrá caído plenamente en el adulterio, pero se ha prestado a un enredo adúltero. Cuando la descubre su marido en la cama con un extraño, no será fácil convencerle de que se trata solamente de un malentendido” (WILLIAMSON, 1990, p. 806; cf. SPITZER, 1931, p. 217–219). Werle es más explícito y considera que el narrador, voluntariamente, desea mantenerse en la

26. En el manuscrito de *Porras de la Cámara*, a Loaysa lo mata “un arcabuz que se le reventó en las manos” (CERVANTES, 2013c, p. 713), mientras que en la versión de 1613 pasa a las Indias, introduciendo una estructura circular en la novela (variante de poética).

ambigüedad sobre el adulterio: o fue consumado o sólo tuvo lugar en grado de tentativa (cf. WERLE, 1984, p. 268 y ss.). El carácter de ejemplaridad de esta novela sobre el adulterio queda, obviamente, trunco, pero no la reflexión sobre la dificultad de narrar y convencer.

Así, ¿cómo confiar en la versión de la joven esposa? ¿Cómo creer que Leonora, joven y bella, habiendo estado en la intimidad con Loaysa, su amante de una noche, también joven y bello, haya optado por no consumir el acto sexual y resistir a las embestidas o asaltos de su astuto engañador? La joven no tenía argumentos convincentes para defenderse y era muy consciente de ello, sabía que su marido nunca creería su versión, pues no había confianza entre ellos, ni como marido y mujer, ni como narrador y oyente/lector. Esta confianza y discreción, en el sentido de ingenio o agudeza, no es fácil de lograr, como el propio personaje don Quijote le comenta a Sancho Panza tras la “jamás vista ni oída aventura” de los estruendosos batanes: “No niego yo –respondió don Quijote– que lo que nos ha sucedido no sea cosa digna de risa, pero no es digna de contarse, que no son todas las personas tan discretas, que sepan poner en su punto las cosas” (I, cap. XX; CERVANTES, 2015, p. 240–241). La propia novela *El celoso extremeño* ofrece un ejemplo en el que se incumple de forma evidente lo dicho, incluso lo jurado, por haber una clara divergencia entre intención y palabra. Leonora le exige dos veces a Loaysa que, al adentrarse en los aposentos, jure que “no ha de hacer más de lo que nosotras le ordenáremos” (CERVANTES, 2013b, p. 354), hecho que el joven virote cumple con un juramento cómico e irónico en demasía, pero hay voluntad de creerle y el caso sigue adelante²⁷.

Desde un punto de vista literario, sólo un pacto de confianza entre el narrador y el lector, sin la presencia de un narrador autoritario (por ejemplo, autodiegético, como el narrador de la picaresca) o superior jerárquicamente puede mantener activa la comunicación. Tiene que ser el propio texto el que permita al lector captar el artificio y la invención, por volver a las palabras del licenciado Peralta en el *Coloquio de los perros*. Como afirma Williamson, el texto puede ser interpretado como la imposibilidad de “certificar y

27. Sobre la inutilidad de un juramento o documento notarial para, fehacientemente, constatar un hecho, dar fe de verdad, vale la pena recordar el encuentro de don Quijote y Sancho Panza con don Álvaro Tarfe (II, cap. LXXII; cf. RODRIGUES-MOURA, 1999).

autorizar la verdad a través del texto literario”, a no ser que el “‘misterio escondido’ del arte”, la confianza comunicativa, logre imponerse (WILLIAMSON, 1990, p. 815).

Esta variante cervantina aquí estudiada viene a ser una variante de poética atribuible al autor empírico –sólo él tenía la capacidad de introducirla y autorizarla en la versión de 1613–, que nos permite ver que Cervantes era muy consciente de su proyecto literario –una preocupación constante sobre el cómo narrar, cómo crear un vínculo entre narrador y lector–; por lo menos en este pasaje. El simple caso de un marido celoso y un posible adulterio permiten a Cervantes mostrar las dificultades que existen a la hora de establecer una comunicación confiable entre narrador y lector, sin la presencia de narradores autoritarios. Esta variante de poética supone, pues, una prueba fehaciente de una consciente reflexión metaliteraria de Miguel de Cervantes Saavedra sobre la dificultad y responsabilidad que implica el acto de narrar.

Referencias

- ARAGON, L. D'un grand art nouveau: la recherche. In: HAY, L. (ed.). *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion, 1979. p. 5–19.
- BALDERSTON, Daniel. Borges y sus precursores. *Itinerarios*. Vol. 14, 2011. p. 113–
- BARTHES, R. La mort de l'auteur. In: *Manteia*, 1968, p. 12–17
- BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1964. p. 145–148.
- BORGES, J. L. La superstición ética del lector. In: BORGES, J. L. *Obras Completas. 1923 – 1972*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 202–205.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor del Quijote. In: BORGES, J. L. *Obras Completas. 1923 – 1949*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 444–450.
- CALERO, Francisco. *El verdadero autor de los «Quijotes» de Cervantes y de Avellaneda*. Madrid: UNED-BAC, 2015.
- CARVER, R. *Collected Stories*. Edited and with notes by William L. Stull and Maureen P. Carroll. New York, NY: Library of America, 2009.
- CASTRO, I. Constituição da Equipa (1988, Junho). In: CASTRO, I.

- Editar Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990. p. 31-32.
- CASTRO, I. Introdução. In: CASTELO BRANCO, C. *Amor de Perdição*. Edição genética e crítica de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 9-121.
- CASTRO, I. Para uma edição de «O Guardador de Rebanhos». In: CASTRO, I. *Editar Pessoa*. 2.a edição aumentada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013a, p. 15-22.
- CASTRO, I. O corpus de «O Guardador de Rebanhos» depositado na Biblioteca Nacional. In: CASTRO, I. *Editar Pessoa*. 2.a edição aumentada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013b, p. 23-41.
- CICERO, M. T. *De oratore*. Über den Redner. Über. von Harald Merklin. 4. Auflage. Stuttgart: Reclam, 2001.
- CERVANTES, M. Prólogo al lector. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013a. p. 15-20.
- CERVANTES, M. Novela del celoso extremeño. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013b. p. 325-369.
- CERVANTES, M. Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013c. p. 539-623.
- CERVANTES, M. Novela del celoso extremeño, que refiere cuánto perjudica la ocasión. Redacción del manuscrito Porras de la Cámara. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013d. p. 683-713.
- CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015). Dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Madrid: Real Academia Española, 2015.
- CERVANTES, M. Viaje del Parnaso. In: CERVANTES, M. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Edición de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez. Madrid: Real Academia Española, 2016. p. 3-143.
- ECO, U. Interpretation and Overinterpretation: World, History, Texts.

- In: *The Tanner Lectures on Human Values*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 143–202.
- FEIJÓ, A. M. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso. *Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- FERNÁNDEZ, L.; RAMOS, R. Introducción. In: *Studia Aurea*, 14, 2020, p. 5–34.
- FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Bulletin de la société française de philosophie*. Ed. Armand Collin, 22 février 1969, p. 75–104.
- GADAMER, H.-G. *Einander verstehen – Die letzte Epoche der Philosophie*. Stuttgart: Klett, 1974.
- GARCÍA LÓPEZ, J. Notas complementarias. El celoso extremeño. In: CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Edición, estudio y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española, 2013. p. 975–1002.
- GARCÍA LÓPEZ, J. *Cervantes. La figura en el tapiz*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, 2015.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cien años de soledad*. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Le Seuil, 1987.
- GRÉSILLON, A. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris, PUF, 1994.
- GRÉSILLON, A. « Nous avançons toujours sur des sables mouvants. » Espaces et frontières de la critique génétique. In: Gifford, P.; Schmid, M. (eds.). *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2007, p. 29–40.
- GRÉSILLON, A. Erfahrungen mit Textgenese, ‚critique génétique‘ und Interpretation. In: LUKAS, W.; NUTT-KOFOTH, R.; PODEWSKI, M. *Text - Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin: De Gruyter, 2014. p. 67–79.
- GRÉSILLON, A. Schreiben ohne Ende? Fragen zur Textgenese. In: KRÜGER, K.; MENGALDO, E.; SCHUMACHER, E. (eds.). *Textgenese und digitales Edieren. Wolfgang Koeppens „Jugend“ im Kontext der Editionsphilologie*. Berlin: De Gruyter, 2016. p. 9–17.

- HARVEY, G. The Two Raymond Carvers. In: *The New York Review of Books*. 27 de mayo de 2010.
- HAY, L. Critique génétique et théorie littéraire : quelques remarques. In: Gifford, P.; SCHMID, M. (eds.). *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2007, p. 13-27.
- HORAZ. *Ars poetica / Die Dichtkunst*. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam, 2011.
- JANNIDIS, F.; LAUER, G.; MARTINEZ, M; WINKO, S. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999.
- KRAFT, H. *Editionsphilologie*. Zweite, neubearbeitete und erweiterte Auflage mit Beiträgen von Diana Schilling und Gert Vonhoff. Frankfurt am Main et alii: Lang, 2001.
- LLUCH-PRATS, J. Las variantes de autor en el proceso genético y editorial del texto literario contemporáneo. In: *Lapurdum. Revista de estudios vascos*, XIII, 2009, p. 233-244.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*. Madrid: Ollero y Ramos, 2005.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. Cervantes en el siglo XXI: dos reivindicaciones para un nuevo acercamiento biográfico. In: *Revista de Occidente*, n.º 427, diciembre de 2016a, p. 25-51.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. *La juventud de Cervantes: una vida en construcción (1547-1580)*. Madrid: EDAF, 2016b.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. *La madurez de Cervantes: una vida en la corte (1580-1604)*. Madrid: EDAF, 2016c.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. El código Porras (casi) recuperado (la copia del Cigarral del Carmen de *La tía fingida*). In: *Anales Cervantinos*, vol. L, 2018, p. 333-351.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. *La plenitud de Miguel de Cervantes: una vida en papel (1604-1616)*. Madrid: EDAF, 2019.
- LUKÁCS, G. *Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. 3. Auflage. Neuwied / Berlin: Luchterhand, 1965.
- MAURIAC DYER, N. Proust entre deux textes : réécriture et « intention » dans « Albertine disparue ». In: GIFFORD, P.; SCHMID, M. (eds.). *La création en acte. Devenir de la critique génétique*. Amsterdam, New York, NY: Rodopi, 2007, p. 83-96.

- MÉRIMÉE, P. A propos de l'expression « ingenio lego » appliquée à Cervantes. In: *Bulletin Hispanique*, t. 49, n.° 3-4, 1947, p. 452-455.
- MOLHO, M. Aproximación al *Celoso extremeño*. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, p. 743-792.
- MONTERO REGUERA, J. Miguel de Cervantes: el Ovidio español. In: ARELLANO AYUSO, I.; PINILLOS SALVADOR, C.; VITSE, M.; SERRALTA, F. *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, 1993, vol. 3. Toulouse: Université de Toulouse, 1996, p. 327-334.
- NIEMEYER, K; MEYER-MINNEMANN, K. Cervantes y la picareca. In: MEYER-MINNEMANN, K.; SCHLICKERS, S. *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2008, p. 223-262.
- Nota al texto. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007, p. CXXIX-CXXXVIII.
- PAZ GAGO, J. M. *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- STUSSI, A. *Introduzione agli studi di Filologia Italiana*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- RICO, F. *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino; Centro para la Edición de los Clásicos Españoles; Universidad de Valladolid, 2005.
- RICO, F. ¡Dios no quiera que aparezca el manuscrito del *Quijote!* [entrevista concedida a Juan Cruz]. In: *El País*, 22 de abril de 2007.
- RODRIGUES-MOURA, E. Cervantes y Avellaneda: la declaración ante el alcalde de don Álvaro Tarfe. In: *Philologica*, n.° L, 1999, p. 71-78.
- RODRIGUES-MOURA, E. Para uma interpretação hermenêutica de uma edição crítico-genética: emendas de elocução e emendas de poética. In: CARRILHO, E.; MARTINS, A. M.; PEREIRA, S.; SILVESTRE, J. P. (eds.). *Estudos Linguísticos e Filológicos oferecidos a Ivo Castro*. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019. p. 1339-1353.
- SANTANA-ACUÑA, Álvaro. *Ascent to Glory. How One Hundred Years of Solitude Was Written and Became a Global Classic*. New York, NY: Columbia University Press, 2020.
- SPAGGIARI, B.; PERUGI, M. *Fundamentos de Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

- SPITZER, L. Das Gefüge einer cervantinischen Novelle. In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, LV, 1931, p. 194–225.
- STAGG, G. The Refracted Image: Porras and Cervantes. In: *Cervantes*, IV, 1984, p. 139–153.
- TAMAYO DE VARGAS, T. *Junta de libros, la mayor que España ha visto en su lengua, hasta el año 1624*. Biblioteca Nacional de España, ms. 9753, t. II, 1624.
- VARGAS LLOSA, M. Vargas Llosa: “La pornografía es erotismo mal escrito” [entrevista concedida a Javier Rodríguez Marcos]. In: *El País*, 5 de marzo de 2016.
- WERLE, P. *El celoso extremeño*. Überlegungen zu Text und Kontext in den *Novelas ejemplares* des Cervantes. In: *Romanistisches Jahrbuch*, 35, 1, 1984, p. 258–277.
- WILLIAMSON, E. El ‘misterio escondido’ en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1990, p. 793–815.

Formación del *discurso estético* en la prosa narrativa de ficción en México (1816 – 1950)

Víctor Lemus¹

La realidad desafía a la *ficción*

El 16 de enero de 1852, mientras trabajaba en la elaboración de *Madame Bovary*, novela paradigmática de la modernidad literaria, Gustave Flaubert confidenció a Louise Colet:

Lo que me parece bello, lo que quisiera escribir, es un libro sobre nada. Un libro sin atadura exterior, que se sostenga por la fuerza interna de su estilo, como la tierra, sin ser sostenida, se mantiene en el aire; un libro que no tuviera casi tema, o que al menos el tema sea casi invisible (FLAUBERT apud VARGAS LLOSA, 1979, p. 35).²

Proferida en un momento de consolidación no sólo de la estética realista en literatura, sino también de los debates sobre el arte de la ficción, esta frase sitúa los parámetros para ingresar a la *República de las letras* de la modernidad occidental. Son estos: el privilegio de la ficción en tanto modo específico del texto literario; la autonomía de la obra como construcción cerrada en sí misma; la autonomía del escritor en tanto artista – recuérdese el proceso judicial que acompañó la publicación de la novela y la defensa, por parte de Flaubert, basada en que se trataba de un texto fingido y que el personaje era, en realidad, una de sus posibles máscaras. La unión de esos elementos garantizaría, inclusive, que sus lectores podrían reconocer las tensiones centrales de su mundo en esas páginas. Esa frase, por lo tanto, condensa los elementos de la especificidad

1. Víctor Manuel Ramos Lemus. Posee título de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Maestría y doctorado en Teoría Literaria por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Es profesor del Sector de Letras Españolas en la Faculdade de Letras da UFRJ, y profesor en el Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPG- LEN) en la misma Facultad.
2. En adelante, las versiones al castellano de los fragmentos citados son de mi autoría, salvo cuando lo indique la bibliografía citada al final de este ensayo, en las *referencias*.

epistemológico-discursiva de la prosa narrativa de ficción en la modernidad. Pero eso no es todo. En ella también se ofrecen los elementos en los que va a descansar, como bien lo apunta Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, la autonomía de la literatura en tanto esfera institucionalmente diferenciada:

La construcción social de campos de producción autónomos es concomitante a la construcción de principios específicos de percepción y de apreciación del mundo natural y social (y de las representaciones literarias y artísticas de ese mundo), o sea, con la elaboración de un modo de percepción propiamente estético que sitúa el principio de “creación” en la representación y no en la cosa representada, y que jamás se afirma tan plenamente como en la capacidad de constituir estéticamente los objetos bajos o vulgares del mundo moderno (BOURDIEU, 1996, p. 153).

Como sabemos, ese proceso se completa con la publicación, en 1922, del *Ulises*, de James Joyce, novela cumbre la *Era Gutenberg* en la que el *libro*, como experiencia estética autónoma y autosuficiente, se consolida.

Sin embargo, en la actualidad se opera un fenómeno de aparente reflujo. En el mundo hispánico, a partir de las décadas de 1970 y 1980, se observa una proliferación de obras en que la reflexión sobre episodios históricos se hace a partir de textos en los que se mezcla ficción, autobiografía, ensayo, crónica e historiografía. No se trata de novelas históricas en su forma clásica, esas que, de acuerdo como las definió Georg Lukács, colocaban al personaje histórico en un papel secundario dentro de la fábula y, “con medios poéticos”, situaban a éste en la acción de tal modo que “sólo en las situaciones históricas de importancia” pudiese manifestar su personalidad – que en el fondo representaba “un partido” o “una de las muchas clases y estratos en pugna” (LUKÁCS, 1977, pp. 46 – 50). Menos aún de la variante que Seymour Menton denominó *Nueva novela histórica*. A pesar de que algunos de los seis requisitos aparezcan en ellas (subordinar lo histórico a su interpretación filosófica; distorsionar de manera consciente los hechos históricos; colocar en el primer plano de la ficción a personajes históricos; usar de la metaficción y la intertextualidad; movilizar, en la configuración estética, “los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia” – MENTON, 1993, p. 42), un elemento decisivo las

define: no pretenden ser novelas históricas. Se trata de novelas *literarias* (“novelas del lenguaje” las denominó Antonio Cornejo Polar, 2000, p. 20), esa forma que surge en la modernidad y se caracteriza por la pretensión de construir objetos autónomos con sus leyes internas, que buscan alcanzar la Verdad a partir de la verosimilitud, y que no pretenden moralizar, educar, ilustrar ni registrar el mundo de los fenómenos ni de los hechos, sino constituirse en *experiencia estética*.

De acuerdo con la crítica, la actual proliferación, en el mundo hispánico, de obras con tema histórico (a la nómina habría que añadir autores de otras latitudes, como José Saramago, J. M. Coetzee, W. G. Sebald y otros que rompen la frontera de los géneros establecida en la modernidad literaria abordando temas de carácter público que extrapolan lo puramente *artístico*), marca el fin de ese ciclo de la literatura.

Del abanico de explicaciones que se han dado al fenómeno, en estas páginas interesan particularmente tres, dada su amplitud *filosófica, histórica*, y por dar atención al *lugar de la cultura*.

La primera de ellas arranca con Hegel y encuentra su punto culminante en las ideas de Hans Belting y Arthur C. Danto. En 1828, en el marco de sus conferencias magistrales sobre arte en la Universidad de Berlín, Hegel postuló que en Europa (centro de su filosofía de la historia), gracias a un largo proceso, el arte se consolidó como esfera autónoma y diferenciada. Sin embargo, agotado en tanto práctica que encuentra en sí misma su fin, de ahora en adelante sólo sería posible como experiencia filosófica.

El arte, considerado en su vocación más elevada, es y permanece para nosotros una cosa del pasado. Con eso, para nosotros perdió verdad y vida genuinas, habiendo sido transferido para nuestras *ideas* en vez de mantener su destino primero en la realidad y ocupando su lugar más elevado. Lo que hoy es estimulado en nosotros por las obras de arte no es sólo la satisfacción inmediata, sino también nuestro juicio, ya que sometemos a nuestra consideración intelectual (i) el contenido del arte, y (ii) los medios de presentación de la obra de arte, y la adecuación o inadecuación de uno a otro (HEGEL apud DANTO, 2006, p. 35).

Sin embargo, para Arthur C. Danto, eso sólo ocurre en escala planetaria en los estertores de las vanguardias históricas y se confirma a partir de la década de 1960, con la célebre *Brillo Box* (1964), de Andy Warhol, cuando “cualquier cosa puede ser una obra de arte”, ya que

“no hay ninguna apariencia especial que deba ser asumida por una obra de arte”. Finiquitada así la era de la especificidad del arte, era llegado el fin de la especialización, ya que a partir de entonces “todo mundo puede ser un artista” (DANTO, 2006, pp. 100 – 101). Si *La fuente* (1917), de Marcel Duchamp, más que como experiencia estética, se postulaba como acertijo, la *Billo Box* preguntaba a su espectador: “¿qué es arte?”. En ese sentido, las formas híbridas que nutren muchas obras literarias contemporáneas, construidas bajo un principio configurador que parece preguntar “¿qué es literatura?”, parecen postular que su razón de ser no es sólo como experiencia estética, sino que esta debe ser superada en experiencia cognitiva o filosófica.

Una segunda hipótesis, ve en la posmodernidad, y en el fin del milenio, el advenimiento de una nueva historicidad en la que la literatura funcionaría de manera diferente a la que se habría consolidado en la modernidad. En *Aquí América Latina. Una especulación* (2010), Josefina Ludmer, a partir de frases como “imaginemos” o “pensemos”, le pide al lector crédito para ofrecer su hipótesis sobre *el fin de la autonomía de la literatura*, situándose en el apocalíptico año 2000 que aportó tantas ficciones sobre el fin del mundo. Constatando que las obras, hoy, apelan a “la imaginación pública” (es decir, asumen un carácter extraestético), afirma que éstas ya no obedecen a los postulados y “reglas” de ningún sistema literario nacional:

...el proceso de cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidad. El fin de una era en que la literatura tuvo una lógica interna y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida por sus propias leyes, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Debatían, también, la relación de la literatura, o el arte, con las otras esferas: la política, la economía, y también su relación con la realidad histórica. Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma (LUDMER, 2010, p. 153).

Presuponiendo que en América Latina se completó el mismo proceso de autonomización y especialización que Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte*, describió para el sistema literario francés, la crítica argentina complementa: “hoy se desdibujan los campos *relativamente autónomos* (o se desdibuja el pensamiento en esferas más o menos delimitadas) de lo político, lo económico, lo cultural” (LUDMER,

2010, p. 153, destacado mío). En esta formulación se afirma que lo que casi no se formó, y no alcanzó nunca su autonomía absoluta, se está desintegrando. ¿Significa esto que cuando se hablaba de “literatura”, se hablaba de un *ideal*? Vista de esta manera, la formulación de una *literatura posautónoma*, permanece, como mínimo, enigmática.

La tercera hipótesis (en la que podríamos situar a diversos filósofos como Enrique Dussel y Bolívar Echeverría; científicos sociales como Boaventura de Sousa Santos; críticos literarios como Silviano Santiago y Antonio Cornejo Polar; al crítico de arte Ticio Escobar, entre otros), parte de la idea de que en América Latina el arte se sitúa en un lugar distinto al europeo, de ahí que su especificidad no pueda ser captada con las nociones, categorías y conceptos acuñados del otro lado del Atlántico.

La idea del arte como una esfera separada, con su legalidad propia, en América Latina, nunca estuvo plenamente consolidada. Y es que, por aquí, el arte, además de su función estética, siempre tuvo funciones utilitarias, ritualísticas y cognitivas. Ticio Escobar afirma:

...el modelo universal de arte que reconoce es el correspondiente al producido en Europa, y después en los Estados Unidos, en un período históricamente muy breve (siglos XVI al XX). Es decir, lo que se considera oficialmente «artístico» es el conjunto que presente las notas de aquel arte: básicamente la posibilidad de producir objetos únicos que expresen el genio individual y la capacidad de exhibir la forma estética desligada de otras formas culturales y depurada de utilidades y funciones que enturbien su percepción (ESCOBAR, 2003, p. 283).

Con esa hipótesis se intenta dar respuesta al hecho de que los sistemas literarios que se formaron en América Latina a partir del siglo XIX siempre albergaron textos en que la función estética y el carácter pedagógico o polémico no estaban bien delimitados.

Son estas, por lo tanto, las tres hipótesis (*filosófica, histórica y situada localmente*) que se ofrecen para explicar la persistencia del hecho de que la narrativa, en el mundo hispánico, además de un disfrute estético, incorpore las formas del ensayo, la ficción, la crónica, el reportaje, la autobiografía o la historia, y aun así se la siga denominando *literatura*.

Todas esas explicaciones son plausibles. Sin embargo, tomadas separadamente, resultan insuficientes para explicar la aparición de

obras que en la actualidad abordan temas históricos – desafiando tanto la especificidad discursiva como la autonomía institucional que aparentemente la literatura conquistó en la modernidad.

A seguir, ensayaremos otro ángulo de reflexión.

Novela mexicana e historia

En un seminario sobre la novela histórica en México, impartido en la *Cátedra Alfonso Reyes* en el Instituto Tecnológico de Monterrey, en abril de 2010, el escritor mexicano Pedro Ángel Palou afirmó:

La tradición central de la novela en nuestro país es histórica. La gran novela mexicana... tiene que ver con la historia. [...] El género tiene, en México, siempre, curiosamente, elementos de periodismo y de costumbrismo. La novela histórica en México, desde su nacimiento, es una novela de cruce de discursos (PALOU, 2010, 48'52").

Se observa, por lo tanto, que la producción ficcional acogida en el sistema literario mexicano presenta una predilección por temas de carácter histórico. Un repaso por las obras paradigmáticas de la narrativa mexicana del siglo XX, muchas de ellas sin colocarse explícitamente como novelas históricas, cumplen ese papel. Para explicar ese fenómeno, intentando ir más allá de las hipótesis filosóficas, histórica y de lugar esbozadas anteriormente, aunque sin descartarlas del todo, es probable que la reflexión gane en especificidad si nos reportamos a la historia de la formación de la literatura mexicana. Para eso, es fundamental recuperar algunas nociones formuladas por Antonio Candido en su *Formação da literatura brasileira*, donde afirma:

Para comprender en qué sentido es tomada la palabra formación, y por qué se consideran decisivos los momentos estudiados, es necesario comenzar *distinguiendo manifestaciones literarias, de literatura propiamente dicha*, considerada aquí *un sistema de obras ligadas por denominadores comunes*, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. Estos denominadores son, además de *las características internas (lengua, temas, imágenes)*, ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos se distinguen: *la existencia de un conjunto de productores literarios* más o menos cons-

cientes de su papel; *un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de público*, sin los cuales la obra no vive; *un mecanismo transmisor (de manera general, un lenguaje, traducido en estilos)*, que *unos a los otros*. El conjunto de los tres elementos da lugar a un tipo de *comunicación interhumana*, la literatura, que aparece bajo este ángulo como un sistema simbólico, por medio del cual las veleidades más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres, y de interpretación de las diferentes esferas de la realidad (CANDIDO, 1997, p. 23, destacado mío).

La condición *moderna* de la *Formación* salta a la vista: de manera sincrónica, ésta ocurre cuando el escritor, en tanto productor, ofrece una obra (mercancía, bien simbólico *compresible* según lo formuló en su ensayo “Derecho a la literatura”) a un lector (comprador, o consumidor) que le dice algo a éste en la medida que dialoga con las formas o lenguajes que suele reconocer socialmente y disfrutar como *literatura*. La continuidad de esta relación a lo largo del tiempo (diacrónica), en la medida en que consolida *formas, estilos, obras, autores, géneros y subgéneros*, forma una tradición expresada en la idea de *literatura nacional*. La articulación de los ejes sincrónico y diacrónico constituye, por lo tanto, un *sistema literario*.

De acuerdo con Jorge Ruedas de la Serna (2010, 2013), la formación del sistema literario mexicano arranca en 1805, con los poetas de la *Arcadia de México*. Por lo que respecta a la prosa narrativa de ficción, ésta comienza en 1816, con la publicación de *El periquillo sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi. Dice el adagio que todos los comienzos son obra de manos inexpertas, aunque voluntariosas. Eso define a la primera novela publicada en México, que posee todos los defectos que la crítica le ha imputado: hinchada, digresiva, fastidiosamente moralista. Sin embargo, el “relativo fracaso de Fernández de Lizardi como novelista está en el centro de su éxito como fundador de la literatura mexicana” (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 2019, p. 47).

En esta obra, a pesar de que con frecuencia cite al *Quijote* (lo que revela en su autor la conciencia de lo que es *novela, arte, literatura*, así como la voluntad de hacerla), lo que predomina es el objetivo manifiesto de escribir *para mejorar los hábitos y las costumbres*. Asimismo, en ella se encuentra el gusto por describir la realidad concreta sin sublimarla a través de imágenes del mudo pastoril de la literatura grecolatina, lo que le acarrió agrios debates con los poetas de la *Arcadia de México*:

Acusado de preocuparse más del horario de los carros recolectores de basura que de la Ciudad de los Palacios construida por los vi- rreyes, Fernández de Lizardi, al defenderse, todavía no recurre al “realismo” que haría tan desagradable de leer y de oler, para todo un siglo, al *Periquillo sarniento*, su primera novela (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 2019, p. 30).

Por si fuera poco (y este es un aspecto prácticamente ignorado por la crítica), en esta novela se anuncia ya uno de los elementos en los que descansa el *sistema* y la *autonomía* de la literatura: la relación entre el escritor y el lector sin la mediación premoderna de la figura del mecenas. En el prólogo, Fernández de Lizardi ficcionaliza un diálogo entre él y un amigo sobre la dificultad de encontrar un hombre poderoso que costee los gastos de la impresión, que son elevados:

–Calla –me dijo mi amigo–, que yo te voy a proponer unos Mece- nas que seguramente te costearán la impresión.

–¡Ay hombre! ¿Quiénes son? –pregunté lleno de gusto.

–Los lectores –me respondió el amigo–. ¿A quiénes con más justi- cia debes dedicar tus tareas, sino a los que leen las obras a costa de su dinero? Pues ellos son los que costean la impresión, y por lo mismo sus Mecenas más seguros. Conque aliéntate, no seas bobo, dedícales a ellos tu trabajo y saldrás del cuidado.

Le di las gracias a mi amigo; él se fue; yo tomé su consejo, y me propuse, desde aquel momento, dedicaros, Señores Lectores, la VIDA de tan mentado PERIQUILLO SARNIENTO, como lo hago (FERNÁNDEZ DE LIZARDI, 2016, p. 3).

Están aquí, por lo tanto, los elementos para fundar el sistema literario, así como los propósitos que animarán los intentos de construir una literatura de ficción en México.

De acuerdo con Belem Clark de Lara, la formación de literatura mexicana durante el siglo XIX puede estudiarse dividiéndola en cuatro etapas: a) *Neoclasicismo* (1801 – 1835); b) *Romanticismo* (1836 – 1867), c) *Nacionalismo literario* (1867 – 1889); d) *modernidad* literaria (1888 – 1910) – (CLARK DE LARA, 2005, pp. 16, 45, *passim*). Por lo que respecta a la prosa narrativa de ficción, esta organización intenta pensar el tránsito de una literatura en la que predomina el carácter *moral* y *pedagógico*, propio del período neoclásico, a los *debates sobre la lengua literaria* que caracterizan al romanticismo. Posteriormente, con la *República de las letras* (1868), bajo la influencia del escritor y

político Ignacio Manuel Altamirano, se impone la misión de *representar al pueblo* y construir patria a través del *registro de la historia nacional*. Finalmente, con el modernismo y los debates entre *nacionalismo* y *cosmopolitismo*, se consolida el imperativo de producir una literatura *literaria*, libre de otras funciones que no la puramente estética. En esta clasificación, el núcleo duro de la formación de la prosa narrativa de ficción en México se da entre 1867 y 1889, cuando se producen los discursos y las obras paradigmáticas, se establece el gusto por la novela, y la crónica periodística se erige como laboratorio de la escritura, haciendo posible la profesionalización del escritor.

Sin embargo, la precepción que se tenía de la producción ficcional del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX no constataba, hasta ese momento, su *madurez artística*. Una de las figuras pioneras de su consolidación estética, Mariano Azuela, en la década de 1940, opinaba de la narrativa anterior a él:

Los desgraciados ensayos que hasta el presente se han hecho para escribir novela en México, nos habían inducido seriamente a dudar de nuestras aptitudes para producirla. En pluralidad la mayor parte de las novelas mexicanas son simplemente detestables; por grande que sea nuestro patriotismo, tenemos que confesar que no podemos soportar su lectura y que apenas recorridas las primeras páginas, observamos en ellas tanta mediocridad, tan mezquina inventiva, tan ramplón estilo, que las cerramos con estrépito, jurándonos por lo más sagrado que antes nos cubriremos de cilicios que tener que someternos a tan dura penitencia (AZUELA apud DÍAZ ARCINIEGA, 2012, pp. 34 - 35).

A pesar de polémica, la afirmación de Azuela merece ser observada con detenimiento. José Luis Martínez, en *La expresión nacional* (1955), recuerda oportunamente que en 1839, en la presentación del tercer número de *El Año Nuevo*, publicación anual que recogía los trabajos poéticos de los miembros de *La Academia de Letrán*, el poeta romántico Ignacio Rodríguez Galván escribió: “si [el volumen] tiene algún mérito, no será otro que el de probar el empeño constante de sus autores en contribuir con otros mexicanos estudiosos, cuya superioridad reconocen, a tener una literatura nacional” (RODRÍGUEZ GALVÁN apud MARTÍNEZ, p. 47). Con el fin de seguirle la pista a ese *empeño* de los escritores de XIX, en *La misión del escritor*, Jorge Ruedas de la Serna y un variado grupo de críticos hicieron un levantamiento de muchos de los discursos y debates sobre la literatura y sus

tareas públicas. Ahí, es posible percibir el tránsito de una prosa que se proponía la misión educadora y pedagógica, a otra que pretendía construir patria mediante el registro de los hábitos y las costumbres. Sin embargo, a pesar de que con la *República restaurada* surja el deseo de construir una literatura *bien realizada* estéticamente, la sensación de fracaso persiste. En 1887, Manuel Gutiérrez Nájera, al reseñar *La bola*, de Emilio Rabasa, escribe:

Los mexicanos sabemos hacer bien muchas cosas; versos, pronunciamientos, etc.; pero no sabemos hacer novelas. Parece que *El periquillo* es una obra notable, y yo lo creo sin haberlo leído; se dice también que el general Riva Palacio ha escrito novelas históricas [...] Este punto es discutible: yo conozco esas novelas y no me parecen históricas ni mucho menos del general Riva Palacio. Algunos han leído *El fistol del diablo* de don Manuel Payno, y hay señoras de edad que lo alaban. Pero de todas maneras, no hay novela en México (GUTIÉRREZ NÁJERA apud SCHMITT, p. 311).

¿Qué era esa vaguedad que, bajo el rótulo de *valor estético*, se les pedía a los escritores mexicanos de nuestras entreguerras (1810 – 1920)?

Breve excursio sobre modernismo vanguardista y arte narrativo

En *El burgués*, Franco Moretti afirma que durante el siglo XIX – siglo de *la gran transformación* en la célebre denominación de Karl Polanyi–, surge una paradoja que caracteriza a la modernidad capitalista: el burgués, al consolidarse como clase, desvincula progresivamente su praxis de su imagen en el mundo. Al devenir *sujeto universal de la Historia*, imponiendo y naturalizando sus valores e intereses, para legitimarse y mantenerse en esa posición, necesita ocultarse. En vez de afirmarse como *burguesía* para diferenciarse tanto de la *aristocracia* a la que enterró, como del *proletariado* y del *lumpenproletariado* sobre los que se impone, borra su presencia en la amortiguadora y genérica denominación de *clase media*.

De acuerdo con el estudio de Moretti, en literatura, el *ethos burgués* (transformado en ideología dominante) produjo los siguientes efectos: imponiendo al arte la postura *seria* con que observa el mundo, encumbró la *prosa* como género predominante en el siglo

XIX. Reacio a producir *héroes* (eso lo hacía la literatura del pasado), construye individuos sin cualidades y *representa* el fracaso de sus proyectos de afirmación ante el mundo y la historia. Asimismo, instituyó la *novela*, género que será, como lo resume la certera expresión que, siguiendo a Hegel, Georg Lukács acuñó: la epopeya de la vida burguesa.

En ese proceso, la prosa se vuelve *analítica*, atenta a los detalles. Más que la claridad de la fabulación tradicional, la prosa burguesa consolida la *ambigüedad* del mensaje como índice de artisticidad; cualquier rasgo de posicionamiento explícito ante el mundo será considerado *reductor*.

Por lo que respecta al escritor, éste se valoriza en el mercado por su carácter profesional. Ascético y disciplinado, ejerce con minucia una profesión que consiste en la constante corrección y depuración del texto hasta alcanzar *le mot juste*. La prosa burguesa es “bastante laboriosa. La ausencia, en su universo, de cualquier noción de “inspiración” [...] indica cuán imposible es imaginar el recurso de la prosa sin que nos venga a la mente pensar en *trabajo*” (MORETTI, 2014, p. 26). Esa búsqueda insistente por la palabra exacta recuerda a Hegel: el ideal de *precisión* en las descripciones y la narración obedece a la misma lógica de las “ideas claras y distintas” (MORETTI, 2014, p. 27).

Para decirlo de manera directa y sucinta:

Prosa como el estilo burgués en el sentido más amplio: un modo de ser en el mundo, no sólo de representarlo. Prosa como análisis, como “determinación inequívoca y la inteligibilidad clara” de Hegel o la “claridad” de Weber. Prosa no como inspiración –esa dádiva de los dioses absurdamente injustificada–, sino como trabajo: arduo, incierto [...], nunca perfecto (MORETTI, 2014, pp. 187 – 188).

Eso es lo que define a ese estilo como propio de la modernidad. Sin embargo, para caracterizarlo en su completa fisionomía, hay que añadirle la idea de *ficción*, que se tornará central. Hablando de la crónica modernista, y de la tardanza en entenderla como *literatura*, Susana Rotker alertó sobre la “identificación de lo estético con lo ficticio” (ROTKER, 2005, p. 130) que marcó la constitución de la prosa literaria – expulsando de esta esfera la función referencial en el uso de la lengua que caracterizaba a la *literatura como misión* propia del XIX: moralizante y pedagógica, o de registro de costumbres y hechos históricos.

La prosa narrativa de ficción que se consolida durante la primera mitad del siglo XX, además de esos rasgos de la modernidad burguesa, incorpora postulados de las *vanguardias históricas*, en particular el carácter único e irrepetible de la *verdadera obra de arte*, así como la idea de que ella conduce a un estadio superior las formas que la anteceden: “Toda obra significativa deja huellas en su material y en su técnica; seguir las es la vocación de lo moderno (ADORNO, 2004, p. 54).

Esos son, por lo tanto, los elementos en los que descansa el estilo que ganará el derecho a ser considerado *universal y cosmopolita*, y se tornará modelo de las obras consideradas canónicas en la literatura occidental del siglo XX.

Retomando lo que fue expuesto hasta aquí, aunque trayendo a luz elementos que fueron dejados en la sombra para no ofuscar la reflexión, proponemos la siguiente hipótesis para explicar no sólo en qué consistía *lo estético* que se pedía a los autores mexicanos del siglo XIX y las primeras décadas del XX, sino también el porqué de su fracaso.

El *modernismo vanguardista* es el estilo que, consolidando en literatura el *ethos burgués* (como fue expuesto anteriormente), tiene como punto culminante los postulados que animaban a las *vanguardias históricas*. Es en ese momento que la obra de arte *auténtica* alcanza su momento de autoconciencia. Aunque de forma muy resumida, y sin los matices y los tonos que serían necesarios, ese proceso podría formularse de la siguiente manera:

De acuerdo con Kant, en la modernidad el arte se torna una esfera autónoma, independiente de lo *ético* y lo *cognitivo*. Bajo esas condiciones, la profesionalización del escritor consiste en éste se rige por la lógica de la disciplina y la especialización constante. En su arduo esfuerzo por conseguir una forma exacta y precisa, busca no sólo apropiarse de las conquistas de su oficio, sino también superarlas *alterando los materiales*. En el mercado, el autor se encuentra con el lector, que adquiere la obra para disfrutarla en soledad, para deleite y cultivo de su individualidad y subjetividad – de ahí que Walter Benjamin (2000, p. 331) lo denominara “hombre estuche”. En tanto individuo culto y dotado de sensibilidad, el lector moderno consume una mercancía que lo diferenciará de la idea de *vulgo*.

Por lo que respecta a la obra, ésta se constituye como objeto único, diferenciado de la serie de la que proviene y a la que hace

progresar, alterándola. Aunque sea humorística o satírica, en el fondo, esta *prosa del mundo* adopta una postura *seria*, como el *ethos burgués* del que es expresión. En un mundo transformado en escala planetaria por la praxis burguesa, e interconectado “de manera desigual y combinada” (TROTSKY, 1972, p. 24), la obra pretende borrar su especificidad local y la postula como *universal*. Con estas características, la obra aspira a hablarle *al hombre en tanto hombre*, de ahí que el placer que pueda producir será, en adelante, *atemporal* y *universal*. En la medida en que pretende mostrar el mundo *tal cual es*, aunque sea bajo la lógica de la *ambigüedad*, la obra se concibe como vehículo de *emancipación*. Finalmente, al presuponer un productor y un consumidor igualmente cultos, de su forma se pide que sea *exigente*. El corolario de esas pretensiones desmesuradas se expresa en la aspiración a que sea *eterna*, evitando caer en las garras de la temporalidad a la que todas las cosas están sujetas.

Narrativa mexicana artística

Retomando la pregunta “¿qué era lo que se les pedía a los escritores mexicanos anteriores a la década de 1920?”, podría decirse que, en un país tomado por guerras y asonadas, a estos periodistas, hombres públicos, políticos o administradores que actuaban permanentemente y de manera explícita en las disputas por el poder, para los cuales la escritura literaria era un ejercicio secundario a su actividad pública (difícilmente una profesión exclusiva), se les pedía que saltaran por encima de su sombra y fueran lo que no podían ser: hombres de gabinete paciente e industrioso dispuestos a adoptar una postura absolutamente estética. En resumen, se les pedía, ante la creación literaria, que profundizaran la postura burguesa que se estaba dando en otras latitudes y que en México aún no era posible.

De acuerdo con la crítica, es en la década de 1950 cuando se consolida la formación de la prosa narrativa de ficción en México:

La modernidad de estos maestros narradores parte de una libertad de la que carecen sus precursores. Liberados por los padres fundadores lo mismo de las obligaciones holísticas que del combate por la ruptura, estamos ante escritores que toman la pluma sin otro presupuesto que la narración de vidas en el mundo. Un

ejercicio tan natural no hubiera sido posible sin el ajuste de cuentas con el nacionalismo y la creciente defensa de la autonomía literaria que hicieron, en tres tiempos, los ateneístas, los Contemporáneos y el grupo de la revista *Taller*. En la poesía el litigio había comenzado a ganarse desde el modernismo. Pero para la narrativa –dada la supuesta función social de ésta– el decurso había sido más difícil antes del medio siglo y del grupo de narradores del que ahora nos ocupamos la prosa de imaginación había sido oficio casi clandestino de poetas y ensayistas mientras que novela y cuento al decaer la épica se hundían en un realismo astroso y panfletario (DOMÍNGUEZ MICHAEL, 1996, pp. 1036 – 1037).

Para entender el intervalo 1920 – 1950 en el que se forman estos escritores, hay que considerarlo en su duplicidad. Por un lado, habría que denominarlo período del *Nacionalismo posrevolucionario*, habida cuenta de que fue en ese momento en que, de acuerdo con Víctor Díaz Arciniega (2010), surge y se consolida una *cultura revolucionaria*, que se hace presente no sólo en el *Muralismo* que congrega figuras como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas y otros ilustres pintores, sino también en las distintas formas de la prosa narrativa que se proponen abrazar las causas sociales, como la *novela de la revolución*, la *novela proletaria*, la *novela cristera*, la *novela indigenista*, así como las manifestaciones que anuncian una narrativa urbana. Sin embargo, en ese mismo periodo surgen también tendencias que se postulan como *cosmopolitas* y, más que concebirse como comprometidas con el hecho social, buscan afinarse estéticamente con las literaturas centrales de Occidente, movimiento que conducirá a la formación de la denominada *Generación del Medio Siglo* o de la *Casa del Lago*, cuando la formación de la prosa narrativa de ficción en México se consolida.

Contemporáneos de los autores del llamado *Boom* de la narrativa latinoamericana, los narradores mexicanos del *Medio Siglo* ya escriben bajo “las nociones que habitualmente asociamos a la literatura: la originalidad individual, la autonomía creativa, la independencia crítica” (MARTÍNEZ CARRIZALES, 2018, p. 420).

A partir de la segunda modernización capitalista en México, ocurrida durante la posguerra (1945), con la política de *sustitución de importaciones*, se consolida la vida urbana y cosmopolita, fenómeno que marcará fuertemente la producción literaria. El aumento del número de lectores atentos a la producción artística de otras latitudes, provocará no sólo una mayor profesionalización de los

escritores, sino que hará más exigente a la industria del libro, de las revistas y de los suplementos culturales y literarios.

Sin embargo, es preciso afirmar que los autores contemplados en este período, aunque pretendan producir obras de alto *valor estético*, no renunciarán al *carácter público* de la literatura. ¿No es así como leemos autores como Juan Rulfo, Juan José Arreola, Elena Garro, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco, Inés Arredondo, Jorge Ibargüengoitia, Sergio Pitol y otros?

Intentando ir más allá de las tres explicaciones iniciales para la aparición reciente de textos que desafían la *autonomía* supuestamente conquistada por la literatura entre nosotros, podríamos afirmar que el sistema literario que acoge la producción narrativa de ficción en México, desde su origen, posee una *autonomía relativa*.

Referencias

- ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Obra completa, 7. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Le caractère destructeur*. In: *Œuvres II*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000, pp. 330 – 332.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. (Momentos decisivos)*. 1º volume. (1750-1836). 8ª ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia limitada, 1997.
- CLARK DE LARA, Belem. *¿Generaciones o constelaciones? In La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. Edición y estudio introductorio: Belem Clark de Lara & Elisa Speckman Guerra. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 11 – 46.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa. Literatura e cultura latino-americanas*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites*

- da história*. Trad. Sérgio Krieger. São Paulo: EDUSP; Odysseus Editora, 2006.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *La memoria crítica. Azuela en el Colegio Nacional*. México: El Colegio Nacional, 2012.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. vol. I. 2ª ed. México: FCE, 1996.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX*. 1ª ed. México: El Colegio de México, 2019.
- ESCOBAR, Ticio. *Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular*. In *Estética*. Edición de Ramón Xirau y David Sobrevilla. Madrid: Trotta, 2003, pp. 281 – 302.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *El periquillo sarniento*. Prólogo de Jefferson Rea Spell. 32ª ed. México: Porrúa, 2016.
- La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Coordinación de Jorge Ruedas de la Serna. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1977.
- MARTÍNEZ, José Luis. *La expresión nacional*. 1ª ed. en *Cien de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993 (Cien textos fundamentales para el mejor conocimiento de México).
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo. *¿Cuál es el lugar social y la función de la retórica entendida como depósito de géneros, modelos y temas de la escritura literaria del México de la primera mitad del siglo XIX?*. In *HISTORIA DE LAS LITERATURAS EN MÉXICO. Siglo XIX. Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850) Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*. Coordinadora: Esther Martínez Luna. 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades; Instituto de Investigaciones Filológicas; Instituto de Investigaciones Bibliográficas; Facultad de Filosofía y Letras, 2018, pp. 413 – 420.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, FCE, 1993.
- MORETTI, Franco. *O burguês. Entre literatura e história*. Trad. Alexandre Morales. 1ª ed. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- PALOU, Pedro Ángel. *Novela Histórica* (3ª Sesión), 28 de abril de

2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XfCCtYWkuXk>. Última consulta: 19 de julio de 2018.

- ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*. Introd. de Tomás Eloy Martínez. México: FCE: Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2005.
- RUEDAS de la Serna, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805 – 1850). Tomo I (Prolegómenos)*. 1ª ed. México: UNAM, 2010.
- RUEDAS de la Serna, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805 – 1850). Tomo II (Los cimientos del sistema)*. 1ª ed. México: UNAM, 2013.
- SCHMITT, Marlene. *El folletinista y sus públicos. Notas acerca de la reedición de El pistolero del diablo*. In *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. Rafael Olea Franco (Ed.) México: El Colegio de México; Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001, pp. 311 – 326.
- TROTSKY, León. *Historia de la revolución rusa*. Tomo 1. s/t. México: Juan Pablos Editor, 1972.
- VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua*. Tradução de Remy Gorga, filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

**A Selva, de Ferreira de Castro, e La vorágine,
de José Eustasio Rivera: imagens da Amazônia**

Isabel Araújo Branco¹

Os romances *A Selva*, de Ferreira de Castro, e *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, foram escritos na segunda década do século XX. Ambas têm como pano de fundo as selvas sul-americanas durante a febre da borracha e como protagonistas homens estranhos a esse “inferno verde”, que, de uma forma ou de outra, foram forçados a ali permanecer. Neste artigo pretendemos estabelecer paralelos e diálogos entre as duas obras, reflectindo sobre as questões da imagem, do tema, da denúncia social e do poder da natureza.

Imagens da selva entre conceitos

O documentário *No país das Amazonas* (1922), realizado por Joaquim Gonçalves de Araújo e Silvino Santos, foi produzido para ser mostrado na exposição comemorativa do Centenário da Independência, no Brasil sob encomenda da casa J. G. de Araújo de Manaus. O filme apresenta, entre outros, a cidade de Manaus, os grandes lagos, actividades piscatórias, populações indígenas, a preparação do guaraná e o trabalho dos seringueiros e a preparação do látex. Mostra “Três Casas”, onde “a importante firma M. Lôbo desenvolve a sua actividade na industria da borracha e na cultura do fumo”. O seringueiro é apresentado como um herói que nada teme, com uma imagem positiva e gloriosa. Integrado numa família e, portanto, num quotidiano estável e socialmente padronizado, sai de casa de manhã para ir trabalhar com roupa simples e confortável. O seu trabalho é físico, mas sem qualquer tipo de extenuação, com uma técnica particular, como qualquer outro ofício. Lemos na narração do filme que o seringueiro vai encontrando “surpresas”. De seguida, vemos a imagem de uma enorme cobra enrolada numa árvore. É explicada a técnica e a utilização dos objectos. O trabalho parece simples e fácil,

1. Professora Auxiliar na Universidade NOVA de Lisboa e investigadora integrada do CHAM-Centro de Humanidades (NOVA FCSH-UAc).

integrado num ambiente natural com animais e plantas, que não o ameaçam ou hostilizam. Além disso, segundo o filme, em três horas esta parte do trabalho fica feita, pouco tempo, portanto, tendo em conta os horários de trabalho diário comuns no início do século XX e mesmo no século XXI. É mostrada depois a preparação da borracha na casa do seringueiro e, a seguir, um lote de borracha “fina” pronta para o embarque.

A imagem desta actividade que é passada no filme é altamente positiva, como algo fácil, simples e rentável, numa harmonia com a natureza perto dos actuais valores ecológicos. Uma imagem que contrasta com a de dois romances fundamentais das literaturas colombiana e portuguesa que têm como protagonistas seringueiros da Amazónia durante a febre da borracha: *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, e *A Selva* (1930), de Ferreira de Castro. Ambos têm como protagonistas homens estranhos a esse universo, apresentado como um “inferno verde”, que, de uma forma ou de outra, foram forçados a ali permanecer.

O ponto de partida dos romances de Rivera e Castro é, portanto, distinto do documentário *No país das Amazonas*, filmado na mesma época e num espaço equivalente. A imagem que é dada da recolha da borracha, das condições de trabalho, da selva e do convívio humano com a natureza é oposta. Vejamos uma passagem de *La vorágine*, referente ao regresso dos seringueiros de uma jornada de trabalho, bastante ilustrativa deste contraste:

[...] *principió a llegar a los tambos la desolada fila de caucheros, con los tarros de goma líquida y las ramas verdes del árbol massaraduba, que prefieren para fumigar, porque produce humo denso. Mientras unos guindaban sus chinchorros para tenderse a sudar la fiebre o a lamentarse del beriberi que los hinchaba, otros prendían fuego, y las mujeres amamantaban a sus criaturas, que no les daban tiempo para quitarse de la cabeza las tinas rebosantes de jugo.*

[...] *[Un individuo] Hizo limpiar una gran vasija y se puso a medir con una totuma la leche que cada gomero presentaba, atortolándolos con insultos, con amenazas y reclamos, y mermándoles el mañoco a que tenían derecho para cenar.* (RIVERA, 2015, p.290)

Entramos numa questão central nos estudos comparatistas, a da imagologia, ou seja, a relação entre culturas ou autores construída a partir da imagem do outro, que devemos coordenar com as relações

da literatura com o sistema político, social, económico e cultural. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux distinguem três níveis de abordagem de uma problemática imagológica. Em primeiro lugar, a construção de símbolos e mitos político-culturais, indispensável para o conhecimento de determinado momento histórico, podendo detectar auto-imagens e auto-representações associadas a representações do estrangeiro. Em segundo lugar, o estudo simultaneamente textual (o lugar da imagem ou mito num texto) e de poética (a imagem como matéria que está na base do texto). Finalmente, o imaginário, funcionando como horizonte de reflexão “sobre o qual poderá projectar-se o estudo literário” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p.50) (nos planos da criação, da recepção e da interpretação).

A imagem literária é, pois, definida como “um conjunto de ideias sobre o estrangeiro incluídas num processo de *literarização* e também de *socialização*, quer dizer, como elemento cultural que remete à sociedade” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p.50). É necessário ter em conta os textos literários em si, bem como as condições de produção e de difusão e o “material cultural com que se escreve, pensa e vive” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p.50), chegando à conclusão que “a imagem tende a ser um elemento revelador especialmente esclarecedor do funcionamento duma ideologia” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p.50).

Assim, embora no nosso objecto de estudo nem sempre tenhamos o “estrangeiro”, temos sem dúvida o “outro”. E um “outro”, por um lado, exótico e, por outro, alvo de profunda repulsa, revolta e, pelo seu carácter desumano e destruidor, alvo também de uma fortíssima denúncia que pretende contribuir para o seu fim. Este “outro” não é necessariamente uno, ou seja, distinguimos diferentes grupos de personagens (por exemplo, indígenas e capatazes em *La vorágine*) e que eles próprios podem assumir caracteres diferentes ao longo da narrativa, como acontece nesse livro com os grupos indígenas, primeiro vistos como perigosos atacantes e depois, na selva, como aliados protectores, como parceiros e como vítimas do sistema, mas sempre, de facto, como “outros», ou seja, numa perspectiva externa. Essa é, aliás, uma das críticas feitas a grande parte das narrativas sobre a Amazônia: são visões de fora e escritas para leitores não amazônicos, num retrato da região que oscila entre dois pólos, o do paraíso e o do inferno. No caso destes romances, trata-se sem dúvida do segundo. Chegamos à questão ideológica. Nestas três obras

contemporâneas entre si, a posição face aos seringais é distinta: o filme apresenta uma imagem elogiosa, numa perspectiva de dentro do próprio sistema, dando voz a quem o criou e mantém (e aqui não temos o “outro”), ao passo que os narradores dos romances de Rivera e Castro se aproximam do neo-realismo que se virá a desenvolver mais tarde e denunciam a exploração atroz de mulheres e homens, a miséria, a violência física e psicológica e o assassinato em massa. Lembremos que Ferreira de Castro afirma no “Pórtico” que devia este livro à selva, “pelo muito que nela sofreu” (CASTRO, 2002, p.11), e:

sobretudo aos anónimos desbravadores, que viriam a ser meus companheiros, meus irmãos, gente humilde que me antecedeu ou acompanhou na brenha, gente sem crónica definitiva, que à extracção da borracha entregava a sua fome, a sua liberdade e a sua existência. Devia-lhes este livro, que constitui um pequeno capítulo da obra que há-de registar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca de pão e de justiça. (CASTRO, 2002, 11)

José Miguel Oviedo também fala no dever que Rivera sentiu de publicar a sua *novela*:

[...] *las tensiones amazónicas habían crecido con el problema de los colonos peruanos en la zona y la indiscriminada explotación que realizaban los caucheiros colombianos. En esas circunstancias, una “novela de la selva” le permitía expresar sus preocupaciones sociales mejor que desde una curul parlamentaria.* (OVIEDO, 2007, p.230)

Temos, de certa forma, em confronto duas concepções diferentes da antinomia “civilização e barbárie” nos romances e no filme. Surgida em *Vida de Juan Facundo Quiroga: civilizacion y barbarie* (1845), esta expressão aparece pela primeira vez pela mão do argentino Domingo Faustino Sarmiento, que advoga os princípios oitocentistas do “progresso”, associado aos avanços técnicos e tecnológicos dos Estados Unidos e da Europa Central, opondo esta chamada “civilização” ao suposto atraso e ignorância perene das populações originárias da América Latina, classificadas por ele como “bárbaras”. Havia, pois, na opinião de Sarmiento, que “modernizar”, “desenvolver”, aproveitar todo o substrato natural, portanto, “civilizar”. Concepção oposta de “civilização e barbárie” é a do cubano José Martí, que apresenta uma perspectiva revolucionária e absolutamente

excepcional na América Latina sua contemporânea: “*Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza.*” Como afirmámos noutra ocasião², para Martí, o confronto dá-se entre, por um lado, o importado e imposto à força e, por outro, o local ou natural. Dá-se entre o “*criollo*”³ exótico e o mestiço autóctone, ou seja, entre o descendente de europeus que teima em ser estranho à América e o natural do subcontinente que assume as suas origens transculturais múltiplas e ricas. Dá-se entre a falsa erudição e a natureza, isto é, entre aquele que se afirma como erudito, mas que, de facto, não o é e o conhecimento verdadeiro associado à ciência e à observação da fauna e da flora. Para Martí, independentemente do local de nascimento, o bárbaro é aquele que destrói, que usa a violência, que não respeita o outro, que contribui para a desarmonia entre o humano e o cosmos, enquanto o civilizado corresponde a quem, pelo pensamento e pela acção, procura construir e manter um equilíbrio entre humanos, natureza e universo, com base em princípios de liberdade e igualdade. São, pois, duas perspectivas de mundo díspares, que encerram em si projectos políticos e sociais distintos e que, portanto, podem ser alinhados com as obras que temos vindo a referir: por um lado, Sarmiento e o documentário “No país das Amazonas” e, por outro, Martí e os romances *La vorágine* e *A Selva*. O brasileiro Euclides da Cunha fez precisamente um percurso pessoal entre estas duas perspectivas, alterando a sua forma de encarar a natureza e quem nela habita: inicialmente critica o “atraso” do Nordeste e dos seus homens supostamente animalescos e amorfos, mas, testemunhando a violência da campanha militar do Exército na Guerra de Canudos, adopta uma posição diferente e assume, em *Os Sertões* (1902), que bárbara é a ação dos soldados oficiais face a uma população empobrecida e marginalizada. Como assinala Enrique Rodrigues-Moura, Euclides da Cunha:

2. BRANCO, I. A. “José Martí e a actualidade brasileira do século XXI”. In: DIAS, D., LISBOA, J. L., HORTMANN, C. (org.). *O Brasil Contemporâneo e a Democracia*. Lisboa: Outro Modo. Le Monde Diplomatique, 2020, p. 153-166.
3. Em espanhol, “criollo” designa o descendente de espanhóis nascido na América. Não tem o mesmo significado que “crioulo” em português, que evoca um resultado mesclado de elementos de diferentes origens, como línguas.

progresivamente va percibiendo que las eventuales nuevas vías férreas no son sólo potenciales medios de transporte para abnegados maestros de escuela, sino que sirven para facilitar que un moderno ejército pueda bombardear sin piedad un humilde "arraial" del sertão, absolutamente inofensivo para la joven República brasileña. (RODRIGUES-MOURA, 2005, p.71)

Tal como acontece em *Toá* (1934), de César Uribe Piedrahita, *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos ou *Doce relatos de la selva* (1958), de Fernando Romero, nos romances de José Eustasio Rivera e Ferreira de Castro há a projecção de uma imagem específica do que é o universo da extracção da borracha na Amazônia que se pretende engajada e denunciante, dando voz a quem não a tem, a uma classe que muito provavelmente nunca terá sequer condições de ler os textos. Não são os seringueiros os leitores-meta de *A Selva* ou *La vorágine*. No primeiro caso, será o público português, portanto, do outro lado do Atlântico, desconhecedor da situação vivida na Amazônia por gente de tantas nacionalidades (incluindo a portuguesa), na senda, aliás, do livro anterior de Castro, *Emigrantes* (1928), que “impressionou numerosos leitores pela denúncia das desumanidades da emigração” (SARAIVA e LOPES, 1996, p. 1025), como assinala Óscar Lopes. Por seu lado, em *La vorágine*, também não existe um leitor-alvo seringueiro ou amazônico dentro da lógica narrativa interna, construída sobre a estratégia clássica do hipotético manuscrito encontrado e dado à estampa por um editor isento, procurando assim contribuir para a aproximação do texto ficcional a um universo real, definido no espaço e no tempo, supostamente contando acontecimentos verdadeiros vividos não por personagens, mas por “pessoas reais”. Regressaremos mais tarde a esta questão, mas lembremos por agora que o “Prólogo” nos diz que este manuscrito foi escrito por Arturo Cova sendo enviado através do Cônsul da Colômbia em Manaus a um ministro colombiano por José Eustasio Rivera. Portanto, seria um texto de memórias da experiência de Cova na selva que teria como destinatários políticos e funcionários colombianos, a quem se apelaria que interviessem no sentido de resgatarem os seus conterrâneos de um sistema de escravatura e imporem um regime assente em princípios de justiça e liberdade. Importa recordar que, na América Latina oitocentista, a língua espanhola foi assumida como um instrumento de combate ao domínio “bárbaro”, com as Letras a serem vistas como um elemento da “racionalidade”

que deveria moldar o subcontinente. Patricia Funes considera que a Colômbia é o país onde idioma e lei mais “se instituyeron como cimentadores de la nacionalidad” (FUNES, 2014, p. 68) nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, registando-se um verdadeiro “culto à gramática” que não será alheio ao facto de aquele país ter instituído a primeira Academia da Língua da região. “*Un hecho que sobresale es que casi todos los presidentes [de Colombia] [...] no habían construído su poder desde el linaje, la fortuna o las tropas militares, sino que habían forjado sus carreras como letrados, poetas, gramáticos y latinistas*” (FUNES, 2014, p.68), assinala Funes. Naturalmente a aclamação da cultura e da língua era a hispânica, não as indígenas, mas devemos ressaltar o reconhecimento social e político do papel da escrita e do seu poder.

No fundo, o tema central dos romances de José Eustasio Rivera e Ferreira de Castro é, então, a exploração do humano e da natureza na selva e, em consequência, a descoberta do mundo e do *eu* dos protagonistas das narrativas. Recorramos a outra obra de teoria da literatura para compreender melhor a questão do tema, *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la Literatura Comparada* (2016), de César Domínguez, Haun Saussy e Darío Villanueva. Aí, os autores reforçam a actualidade do estudo do tema, conjugado com a contextualização do texto e as leituras que se pretendem ser o mais multidisciplinares possível: “[...] los contenidos de una obra de arte [...] *representan una elección, dentro de un conjunto mayor de contenidos potenciales. Un tema es algo que un autor (una tradición colectiva) ha decidido tematizar, es decir, colocarlo en el centro de atención.*” (DOMÍNGUEZ, SAUSSY e VILLANUEVA, 2016, p. 129) Dizem os autores que a tematização “*es una operación sobre los significados latentes en el lenguaje, la sociedad o la cultura, realizada por los autores y también por los lectores*” (DOMÍNGUEZ, SAUSSY e VILLANUEVA, 2016, p. 131), destacando a importancia do contexto:

Si el significado es contextual, una comparación razonada no será sobre objetos o textos sino sobre la relación de los objetos a sus contextos, que son los que hacen posible su significado. Incluso cuando comparamos A con B, estamos tratando de descifrar la relación del objeto A con su contexto A', en relación a la relación del objeto B con su contexto B'. (DOMÍNGUEZ, SAUSSY e VILLANUEVA, 2016, p. 128)

Escrevem Domínguez, Saussy e Villanueva que o material temático não é constituído simplesmente pelas “coisas” de que é feita a literatura (como a argila no material com que é feita a cerâmica), mas requiere atenção, “*forja el mundo imaginado como un hecho de estas posibilidades, implica estructura y consecuencia*” (DOMÍNGUEZ, SAUSSY e VILLANUEVA, 2016, p. 130).

Também Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux destacam a importância da contextualização no acto de estudo do tema do texto, tendo o investigador de:

dirigir alternadamente a sua reflexão, ora para o texto literário como sistema, ora para o período cultural em que o texto foi produzido, de maneira a compreender mais globalmente, não o funcionamento dum determinado elemento do texto, mas sim toda a sua função, isto é, a função dum texto portador dum elemento ou conjunto de elementos textuais [...]. (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p. 89)

O tema é, então, “tudo aquilo que é elemento constitutivo e estruturante do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p. 90). O tema é um “elemento *mediador e fundador*: mediador entre o homem e a sua cultura, fundador do texto, do qual constitui as estruturas profundas (relacionando assim o texto ao imaginário colectivo e/ou individual)” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p.91). Não havendo temas universais, mas antes elementos recorrentes que surgem de diferentes maneiras segundo a cultura e o tempo em que se inserem, o tema é simultaneamente a matéria histórica e cultural que está na base dos textos; a abordagem poética que permite compreender como se elabora uma forma literária; o fio condutor do estudo comparativista. “Neste sentido amplo, o tema representa a problemática, base e finalidade da comparação literária quando ela abrange vários textos” (MACHADO e PAGEAUX, 2001, p. 93), pontuam Machado e Pageaux.

E o tema em *A Selva* e *La vorágine* é a iniciação e descoberta do mundo e do *eu*, num contexto violento da Amazónia, levando à superação da natureza e do humano. Neste ponto, gostaria de abordar várias questões. Em primeiro lugar, se se trata de textos próximos da epopeia. Em segundo lugar, a imagem da selva e a possibilidade de ler as narrativas através do olhar da ecocrítica.

Entre o romance autobiográfico e epopeia

Antes da narrativa de *A Selva*, o leitor encontra o citado “Pórtico”⁴, uma introdução assinada por Ferreira de Castro, em que aborda a sua experiência pessoal no Amazonas e refere que sente apelo do seu “eu” de outrora, origem do indivíduo que escreve, porque “é bem certo que conduzimos ao longo da vida muitos cadáveres de nós próprios” (CASTRO, 1943, p. 12). Com estas palavras, marca uma ligação estreita entre a sua biografia e a narrativa que se segue, construída em parte com base nos apontamentos que escreveu, décadas antes, isto é, as “primeiras impressões ante o mundo novo, bárbaro e assombroso, que se me revelava” (CASTRO, 1943, p. 12).

Neste paratexto inicial, o autor destaca o papel que teve na sua vida a sua experiência como seringueiro na Amazônia, não apenas durante o período da adolescência, mas já depois da sua saída desse universo. Sobre a selva escreve: “Dominou-me com o seu mistério e com a sua soberania; não a evoco sem um estremecimento de pavor. Cá a tenho, cá a tenho a romper o optimismo com que procuro cobrir, para menor sofrimento, o pessimismo e a morbidez que ela me deu.” (CASTRO, 1943, p. 12)

O romance não é, pois, uma autobiografia, mas uma narrativa autobiográfica em que a experiência do autor é recuperada na descrição de espaços e eventos e numa certa identificação do autor com o protagonista, Alberto, estudante de Direito exilado no Brasil que se vê obrigado a ir trabalhar para a selva. De facto, Ferreira de Castro também viveu em Belém do Pará e trabalhou no Seringal “Paráíso”, nas margens do Rio Madeira. O seu objectivo é redigir parte da crónica dos seringueiros, porque a experiência dessas pessoas “é uma epopeia de que não ajuíza quem, no resto do Mundo, se deixa conduzir, veloz e comodamente, num automóvel com rodas de borracha – da borracha que esses homens, humildemente heróicos, tiram à selva misteriosa e implacável” (CASTRO, 2002, p. 11). Este contraponto entre inovação técnica e tecnológica dos meios de comunicação e a dureza física e mental da extração da borracha leva-nos a pensar mais uma vez na dicotomia civilização/barbárie. O que é “bárbaro” aqui? A ignorância de quem usufrui comodamente

4. Utilizamos o paratexto da 8.^a edição, bem mais longa do que a da 39.^a edição, apresentada como “edição definitiva”.

do trabalho praticamente escravo dos seringueiros? Ou essa condição de exploração extrema? E o que é “civilizado”? O próprio texto? Ficam as sugestões de reflexão.

Outro aspecto interessante desta passagem é a referência que Ferreira de Castro faz a “epopeia”, protagonizada por heróis que lutam contra um ser implacável. Bakhtin aponta três características fundamentais do gênero: a epopeia trata do passado épico nacional, tem como fonte a tradição nacional (e não a experiência individual) e a sua ação está separada do presente por uma “distância épica absoluta”. Outras características da epopeia prendem-se com o seu pendor histórico-comunitário, situando-se num passado desligado do presente, não remetendo para o presente histórico do receptor. Por outro lado, assume uma entoação heróica (eventos bélicos, confrontos com os elementos atmosféricos, proezas sobrenaturais), as personagens conservam uma ligação estreita com os deuses e desenrola grandes temas, ideias e valores. Por seu lado, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes definem no *Dicionário de Narratologia*, que a

afirmação de empreendimentos excepcionais, a competição dos deuses com os homens, a representação do destino colectivo de comunidades de alcance nacional [presentes na epopeia], deixam de fazer sentido quando está em cena a personagem individualizada, trivial e muitas vezes problemática que no romance burguês e no realismo crítico se nos apresenta (REIS e LOPES, 2000, p. 131).

Em *A Selva*, o foco está na comunidade dos seringueiros, uma espécie de personagem colectiva. Não se trata de uma comunidade nacional, mas o autor afirma ser constituída por heróis seus contemporâneos. Nessa medida, o romance afasta-se do conceito de epopeia, embora revele um certo tom heróico nos conflitos com a natureza (a selva, os animais, as cheias do rio) e combates, como as lutas com os índios. O sobrenatural ou a ligação com o divino não está presente, mas antes a profunda humanidade das personagens. Neste ponto, voltamos a aproximarmo-nos da epopeia, visto o livro registar a “busca de pão e de justiça”.

Aludimos anteriormente à questão do narrador/autor em *La vorágine*. O livro abre com um curto “Prólogo” assinado por José Eustasio Rivera, dirigido a um “Señor Ministro”. Num texto que se pretende mostrar como paratexto epistolar, faz-se referência ao manuscrito de Arturo Cova, enviados pelo Cônsul da Colômbia em Manaus,

dizendo-se que o estilo e “*hasta las incorrecciones del infortunado escritor*” (RIVERA, 2015, p. 13) foram respeitadas, tendo a única edição realizada correspondido ao sublinhar dos “*provincialismos de más carácter*” (RIVERA, 2015, p. 13). Aconselha-se a que o manuscrito não seja publicado antes de se saber alguma coisa sobre o destino dos colombianos desaparecidos no Rio Negro, mas, caso seja de facto publicado, deve ser acrescentado um epílogo. No fim do livro, encontramos realmente um Epílogo, o que confirma indirectamente a decisão de publicação. Esse segundo suposto paratexto revela que o último telegrama do cônsul relacionado com Cova indica que o grupo é procurado em vão há cinco meses. “*¡Los devoró la selva!*”, conclui. Esta estratégia narrativa do manuscrito encontrado e editado é uma tradição na história da literatura, sendo talvez o mais famoso o caso de Cide Hamete Benengeli em *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes. Serve, como se sabe, para conferir uma maior verossimilhança ao texto e assegurar a sua suposta autenticidade, criando assim uma relação de maior confiança com o leitor, que acreditará mais no que é narrado.

Neste caso, esta estratégia é reforçada com a inclusão de um “*Fragmento de la carta de Arturo Cova*” em jeito de epígrafe, após o Prólogo. Já quase no final do romance se percebe do que se trata. O narrador, Arturo Cova, seguiu o conselho de um amigo, Ramiro Estévanez, e utilizou o livro do caixa do seringal para escrever notas sobre a sua “*odisea*” (RIVERA, 2015, p. 297): “*Peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voz exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo transcendental y en ella todo resulta insignificante y perecedero.*” (RIVERA, 2015, p. 297) Afirma Cova que o seu único propósito é impressionar Estévanez, embora páginas à frente, mesmo no final, numa passagem dirigida a Clemente Silva lhe pede que tome conta do manuscrito e que o entregue ao cônsul: “*Son la historia nuestra, la desolada historia de los caucheiros. ¡Cuánta página en blanco, cuánta cosa que no se dijo!*” (RIVERA, 2015, p. 342)

Destas passagens podemos retirar várias conclusões. Por um lado, o narrador considera que a sua experiência é uma “*odisseia*”, ou seja, uma experiência épica, indo, assim, ao encontro do sentido dado por Ferreira de Castro a *A Selva*. Por outro, a consideração da sua vivência quotidiana, como algo insignificante e comum, ou seja, a noção de ser um entre muitos outros iguais. Por fim, encontramos a ideia

de que o manuscrito serve como registo de uma história individual e colectiva, uma história incompleta e parcial a ser entregue a uma autoridade civil com o objectivo de intervir a favor dos seringueiros.

Selvas

Escreve Jean Franco:

[...] fueron muy pocos los escritores que concedieron a la naturaleza un papel central en su obra, y más amenudo las fuerzas destructivas de la naturaleza se ven dentro del contexto de una preocupación de justicia social. Sin embargo, la conciencia de la hostilidade del médio ambiente y de la fragilidad del barniz de civilización fue un estadio importante para el hombre hispanoamericano. (FRANCO, 2009, p. 195)

A “*novela de la selva*” ou “*novela de la tierra*” constitui, assim, uma excepção no plano geral, embora desempenhando um papel importante, nomeadamente na consolidação das “identidades nacionais” de forma integrada (mesmo se excluindo os indígenas, ao contrário do defendido por José Martí e José Carlos Mariátegui). Assim, como diz José Miguel Oviedo, escrever sobre estes espaços tornou-se “*una garantía de ‘americanismo’*” (OVIDEO, 2007, p. 226), considerada a opção estética “*más viable y segura para llegar a forjar una auténtica novela continental*” (OVIDEO, 2007, p. 226). Por outras palavras, “*fue una estética del descubrimiento y del reconocimiento de lo próprio, de la supervivência y la regeneración*” (OVIDEO, 2007, p. 228). Porque “*consolidar el Estado también suponía crear una nación y la invención de símbolos idiosincráticos traídos del pasado selectivamente*” (FUNES, 2014, p. 65), como explica Patricia Funes. Isso ainda hoje é válido no caso de *La vorágine*: faz parte do *Plan Nacional de Lectura y Escritura* (PNLE) da Colômbia, dirigido a crianças e jovens, sendo possível encontrar versões ilustradas e interactivas do romance.

Podemos interpretar os dois romances à luz da ecocrítica, a partir do conceito de “antropoceno”, proposto por Paul Crutzen e Eugene Stoermer. Este corresponde à designação da actual era geológica em que as actividades humanas têm um fortíssimo e incomparável impacto no solo na atmosfera do planeta. O conceito surge na senda de “holoceno” (Charles Lyell), “era antrozoica” (Stoppani) e “noosfera” (Teilhard de Chardin e Le Roy):

Without major catastrophes like an enormous volcanic eruption, an unexpected epidemic, a large-scale nuclear war, an asteroid impact, a new ice age, or continued plundering of Earth's resources by partially still primitive technology (the last four dangers can, however, be prevented in a real functioning noosphere) mankind will remain a major geological force for many millennia, maybe millions of years, to come. To develop a world-wide accepted strategy leading to sustainability of ecosystems against human induced stresses will be one of the great future tasks of mankind, requiring intensive research efforts and wise application of the knowledge thus acquired in the noosphere, better known as knowledge or information society. An exciting, but also difficult and daunting task lies ahead of the global research and engineering community to guide mankind towards global, sustainable, environmental management. (CRUTZEN e STOERMER, 2000, p.18)

A ecocrítica corresponde ao estudo da produção cultural (literária e não só) que analise a interferência do humano da natureza e da natureza no humano. Não se trata apenas do estudo da representação da natureza na literatura, cinema, pintura, etc., mas a forma como a arte interpreta este interrelacionamento do humano e da natureza. Como referem Cheryll Glotfelty e Harold Fromm:

ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies.

Ecocritics and theorists ask questions like the following: How is nature represented in this sonnet? What role does the physical setting play in the plot of this novel? Are the values expressed in this play consistent with ecological wisdom? (GLOTFELTY e FROMM, 1996, p. XVIII-XIX)

Em “No princípio era a Natureza: percursos da Ecocrítica”, Maria do Carmo Mendes defende que, embora a ecocrítica tenha surgido na década de 1990, pode ser útil na análise de textos literários anteriores. Nesta perspectiva, podemos utilizar esta teorização para interpretar *A Selva* e *La vorágine*, em particular com as orientações da “quarta vaga” assinalada por Scott Slovic, que, como recorda Mendes, se centram em questões como o multiculturalismo, o ambiente dos mais desfavorecidos, a cultura material, a sustentabilidade, a energia e a alimentação. “Apostada na defesa dos valores ambientais, a

Ecocrítica chama a atenção para o modo como a nossa interferência na natureza se repercute sobre nós próprios e como a destruição da natureza significa a destruição dos seres humanos. Neste sentido, a Ecocrítica como, antes dela, a Literatura, implica uma ética ambiental” (MENDES, 2020, p. 100), explica Maria do Carmo Mendes.

Os romances abordam a extração da borracha assente na exploração extrema dos seringueiros, ou seja, como a interferência na natureza leva, nesse sistema, à brutalidade física, mental, psicológica e emocional dos envolvidos contribuindo para a sua tendente desumanização. Dito de outra forma: como a tentativa de dominar a natureza para a partir dela alcançar rapidamente riqueza material provoca a violência extrema sobre os humanos envolvidos e simultaneamente um agravar das desigualdades sociais e económicas que estão na base da selecção de quem vai trabalhar para a selva e quem ganha efectivamente com a recolha da borracha. Olhando para esta intersecção de humanos e de natureza explorados por humanos, podemos cruzar a ecocrítica com as noções de luta de classes que certamente teriam Ferreira de Castro e José Eustasio Rivera – ou, pelo menos de ética social, a mesma ética ambiental de que falava Maria do Carmo Mendes. Porque a sociedade que retratam (por um lado, a relação entre humano e natureza e, por outro, as relações entre diferentes humanos) resulta de um estágio avançado do capitalismo, ou seja, da exploração de classes e da natureza. Como afirmam movimentos progressistas dos nossos dias, o capitalismo não é verde.

Isto abre-nos passagem a dois percursos paralelos: por um lado, percebemos que, em certo sentido, a ecocrítica pode não ser aplicável aos dois romances em análise; por outro, verificamos que muitas das personagens dos romances são, afinal, profundamente humanas, apesar da bestialidade a que estão sujeitas diariamente durante anos. Centremo-nos na primeira questão, retomando a reflexão de Maria do Carmo Mendes:

Reformulando a interrogação “A literatura pode salvar o mundo?” para “A Ecocrítica pode salvar o mundo?”, creio que é forçoso admitir que a abordagem ecocrítica da literatura e de outras manifestações culturais nos auxilia, pelo menos, a tomar consciência das consequências da nossa interferência no planeta e a mudar atitudes. (MENDES, 2020, p. 100)

Esta tomada de consciência é, como vimos, um dos objetivos das duas narrativas, mas ambas dão conta mais da destruição do humano do que da própria natureza. A selva é e/ou provoca no humano um abismo, um precipício, uma subversão. A selva é forte, mais forte do que o homem, ao ponto de engolir Arturo Cova. Nestes romances, a natureza nunca perde. É o “inferno verde”, potente e eficaz.

Na narrativa de Ferreira de Castro, a selva é classificada como sendo densa e feroz, virgem e infundável, uma força oculta que ameça despoticamente, possuidora de ferocidades e tiranias. Todos lutam contra a selva, elemento tão importante que inclusive dá título à obra. A floresta é o predador e o homem a presa: “Dir-se-ia que a selva, como uma fera, aguardava há muitos milhares de anos a chegada de maravilhosa e incognoscível presa.” (CASTRO, 2002, p. 80) Tal como em *La vorágine*: “*La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos. Los que escapan, aunque se refugien en las ciudades, llevan ya el maleficio en cuerpo y en alma.*” (RIVERA, 2015, p.308)

“A selva dominava tudo” (CASTRO, 2002, p.88), lê-se no capítulo V do romance português, enquanto “o homem, simples transeunte no flanco do enigma, via-se obrigado a entregar o seu destino àquele despotismo” (CASTRO, 2002, p. 88). O seringueiro é minúsculo face ao poderio da selva e, mesmo alimentando-se dela, não pode contra ela. Em *La vorágine*, temos mais do que uma vez a personificação da selva:

Él les aconsejó no mirar los árboles, porque hacen señas, ni escuchar los murmurios, porque dicen cosas, ni pronunciar palabra, porque los ramajes remedan la voz. Lejos de acatar esas instrucciones, entraron en chanzas con la floresta y les vino el embrujamiento, que se trasmite como por contagio; y él también, aunque iba adelante, comenzó a sentir el influjo de los malos espíritus, porque la selva principió a moverse, los árboles le bailaban ante los ojos, los bejuqueros no le dejaban abrir la trocha, las ramas se le escondían bajo el cuchillo y repetidas veces quisieron quitárselo. (RIVERA, 2015, p. 258)

A selva tem vida própria e defende-se de quem a ataca, ferindo, aniquilando, matando e absorvendo quem fere as suas árvores para tentar enriquecer. Aliás, é esse o sentido do título. Consultando o dicionário (PRIBERAM), confirmamos que “voragem” significa “sorvedouro”, “redemoinho e, em sentido figurado, “subversão”. Em espanhol, tem ainda o sentido de “*pasión desenfrenada o mezcla de*

sentimientos muy intensos” e “*aglomeración confusa de sucesos, de gentes o de cosas en movimiento*” (DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA). Temos, portanto, numa palavra um resumo de um dos sentidos do romance e do que representa a selva para as personagens.

Resta-nos o segundo caminho anteriormente enunciado, o da profunda humanidade das personagens. Vamos concentrar-nos em *A Selva*. Ouvindo as histórias dos companheiros e partilhando a experiência na Amazônia, Alberto vai modificando as suas concepções políticas e sociais, abandonando os preconceitos elitistas monárquicos. Num longo processo, acaba por criticar os seus anteriores comportamentos altivos e, no fim do capítulo IX, recorda a “severa ideia de classes” (CASTRO, 2002, p. 162) do pai, até há pouco também sua. Arrepende-se da forma como tratava a criada e assume que a responsabilidade da sua ida para a selva é da monarquia e não da república, ao contrário do que pensava no início da narrativa. Assume, então, “uma razão diferente e um sentimento de justiça nova, mais profunda e mais vasta” (CASTRO, 2002, p. 193). A consciência do humano e dos princípios de liberdade e justiça torna-se clara:

É um desejo que tenho de justiça para todos. Sem dúvida, a Humanidade está longe ainda da elevação colectiva que eu sonho para ela. (...) A sede de justiça que há por toda a parte acabará por marchar à frente... (...) Eu, hoje, sou diferente do que fui... Sinto que mudei bastante. Há muitas coisas que eu não dava por elas e agora dou. Penso que têm razão os que querem um mundo mais justo. (CASTRO, 2002, p. 222)

O desfecho de *La vorágine*, pelo contrário, é a derrota do homem que ambiciona a justiça, o seu desaparecimento no seio da mata. Nada se sabe dele nem dos seus companheiros. Contudo, há dois elementos que nos abrem horizontes mais positivos. Por um lado, Cova está já com Alicia e o filho recém-nascido, um bebê que o faz repensar a existência, como se ele próprio renascesse. Por outro lado, o facto de o manuscrito chegar às mãos do cônsul e ser impresso em livro representa a libertação da personagem, pois a sua denúncia é levada ao grande público.

É o princípio da libertação que os autores/narradores de ambos os romances ambicionavam. “Realmente, a Amazônia, é a última página, ainda a escrever-se, do Génesis”, lê-se numa das citações de Euclides da Cunha que abrem *A Selva*. Ferreira de Castro e José

Eustasio Rivera escreveram, senão essa página, pelo menos uma parte dela nas suas obras.

Considerações finais

Ao longo destas páginas vimos, portanto, a questão da imagem e do tema amazônico em dois romances contemporâneos entre si que se inserem na chamada “*novela de la tierra*” – *La vorágine* e *A Selva* –, recorrendo a outros objectos artísticos como o filme *No país das Amazonas*, utilizando teorização dos estudos comparatistas e da ecocrítica e recorrendo às distintas conceptualizações de Sarmiento e Martí de “civilização” e “barbárie”. Concluimos que se pretende que as narrativas, utilizando diferentes estratégias, desempenhem um papel engajado de denúncia da exploração humana, exaltando o poderio da natureza. Com perspectivas externas à Amazónia embora resultem do contacto directo e da experiência dos seus autores na selva, projectam imagens que contribuirão para o respeito pelo humano, recorrendo a argumentos que aproximam os seringueiros de heróis epopeicos. A recente ecocrítica permite-nos aprofundar a leitura das obras. A partir do conceito de antropoceno, compreendemos como a interferência na natureza leva à brutalização extrema dos humanos.

Referências

- CASTRO, F. d., *A Selva*, 8.^a ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1943.
- CASTRO, F. d., *A Selva*, 39.^o ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.
- CRUTZEN, P. e STOERMER, E. “The “Anthropocene”. In *Global Change Newsletter*, n.^o 41, 2000.
- Diccionario de la Real Academia Española in <https://dle.rae.es/vor%C3%A1gine?m=form>
- DOMÍNGUEZ, C., SAUSSY, H. e VILLANUEVA, D. *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Taurus, 2016.
- FRANCO, J. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 2009.

- FUNES, P. *Historia mínima de las ideas políticas en América Latina*. Madrid: Turner Publicaciones, 2014.
- GLOTFELTY, C. e FROMM, H. (ed.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, London: The University of Georgia Press, 1996.
- MACHADO, A. M. e PAGEAUX, D.-H. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa, Presença, 2001.
- MENDES, M. d. C. “No princípio era a Natureza: percursos da Eco-crítica”. In *Antropocena. Revista de Estudos do Antropoceno e Eco-crítica*, n.º 1, 2020.
- OVIEDO, J. M. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3. Madrid: Alianza, 2007.
- Priberam in <https://dicionario.priberam.org/voragem>
- REIS, C. e LOPES, A. C. M. *Dicionário de Narratologia*, 7.^a ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2000.
- RIVERA, J. E. *La vorágine*. Bogotá: Ministerio de la Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia, 2015.
- RODRIGUES-MOURA, E. “*Facundo* de Sarmiento y *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Textos co-fundadores de tradiciones literarias nacionales”. In ERTLER, K.-D. e RODRIGUES-MOURA, E. (eds.). *Fronteras e identidades – Identidades e fronteiras*. Berlim: Peter Lang, 2005.
- SARAIVA, A. J. E LOPES, Ó. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

Tópicos antelianos: o estudo crítico em constelação com as imagens

Rita Lenira de Freitas Bitencourt¹

Preambulo

O professor, crítico e teórico Raul Antelo, um híbrido argentino-brasileiro, organizou o VI Congresso da ABRALIC, em Florianópolis, na UFSC, em 1998, quando foi Presidente da associação. O tema geral do evento foi uma equação-pergunta: *Literatura = Estudos Culturais?* Na época, ainda mestranda, assisti às palestras e mesas-redondas com vivo interesse, já que a pergunta posta para apreciação, obviamente, demandava uma não-resposta, ou uma complexidade responsiva e teórica que provocou alguns abalos e discussões acaloradas, vindas de diferentes pensadores, de diferentes lugares.

Este é um dos motivos, hoje, do trabalho a seguir, que além de abordagem crítica é uma homenagem.

Proposta

Na advertência à edição francesa de 1992, o teórico Guy Debord afirma, a respeito da obra *A sociedade do espetáculo*, publicada em 1967², que “é preciso ler este livro tendo em mente que ele foi escrito com o intuito deliberado de perturbar a sociedade espetacular. Não exagerou nada” (1997, p. 12). Quase trinta anos depois, na esteira das reflexões de Debord, um filósofo italiano retoma o texto sobre os avanços da sociedade do espetáculo identificando seus modos mais agudos e disseminados na contemporaneidade, quando entra em cena o segredo:

1. Mestre e doutora em Teoria da Literatura (UFSC) Docente no PPG Letras, na área de Literatura Comparada, e no Departamento de Teoria Literária da UFRGS.
2. Neste ensaio, será citada a edição de 1992, traduzida e publicada no Brasil em 1997. Ver Referências.

É exatamente nesta última forma do espetáculo que o segredo desempenha um papel essencial: tornou-se não apenas o complemento decisivo do que é mostrado, mas também a mais importante operação tática. De fato, num mundo pós-histórico, neo-obscurantista e cripto-criminoso, como aquele em que vivemos, a principal arma é a da chantagem. A frase “saber é poder”, emblema sob o qual nasceu e se desenvolveu a modernidade, assume hoje um sentido irônico: a importância do segredo na vida contemporânea está intimamente relacionada com o impor-se e o difundir-se do modelo mafioso em todos os âmbitos da sociedade (PERNIOLA, 1994, p. 14).

Estas palavras foram escritas pelo professor de estética italiano Mario Perniola, no final do século passado, e a citação foi retirada de uma coleção que, em Portugal, foi denominada “Enigmas de fim de milênio”. No título, seu livro, que foi traduzido ao português por Catia Benedetti, repete o termo: *Enigmas*, e complementa: “O momento egípcio na sociedade e na arte”. São paratextos de uma obra que avalia a condição paradoxal do contemporâneo e o avanço de certo obscurantismo espetacular vulgar, em tudo contrário às formulações enigmáticas que devolvem à literatura e à arte uma potencialidade social, mesmo que pouco legível, num primeiro momento. Com efeito, o que a tese 34 de Debord enunciava: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (1997, p.25), evidencia-se, hoje, com inegável plenitude.

Já se vai uma boa distância temporal de ambos os textos, mas as postulações dos dois pesquisadores continuam a ecoar no pensamento da arte e da literatura. As perguntas que abrem o livro de Perniola permanecem estranhamente atuais:

O que é que perturba a nossa experiência e o nosso juízo? O que nos faz sentir ameaçados, intimidados, assustados? Será algo de terrível que regressa do passado, algo que erradamente julgávamos superado e que pelo contrário se impõe, reconduzindo-nos a uma condição de insegurança e de perigo da qual pensávamos termo-nos libertado para sempre? Ou será antes algo de absolutamente novo, que abala e dissolve todas as nossas certezas, abrindo horizontes imprevisíveis, nos quais parecem esvair-se as próprias noções de humanidade e natureza? Em breve: o que receamos mais, a repetição ou a diferença? O regresso de uma barbárie remota e pré-histórica, ou o advento de uma barbárie tecnológica e pós-humana? (PERNIOLA, 1994, p. 9).

Não é o propósito, aqui, tratar diretamente desta interessante abordagem do presente, que também visita a teoria de Gilles Deleuze sobre a dobra (1988), os meandros do Barroco e do banal, a cultura de massas e a vídeo-cultura que hoje permeiam o campo social de forma tão enfática, produzindo as cifras de saberes descontraídos, os desajustes lógicos e os permanentes estranhamentos que tanto incomodam Perniola. Em contraponto complementar, ao mesmo tempo em glosa e reversão, deslocando o foco para a latino-américa, o objetivo é ativar estas projeções do contemporâneo – a tensão entre repetição e diferença, a reativação da noção de barbárie, os atravessamentos da tecnologia, o advento do pós-humanismo –, para ler algumas cifras do que denominei de “tópicos antelianos”, ou seja, para rastrear alguns traços ou linhas de força crítico-metodológicos de um teórico e comparatista que está física e geograficamente bem mais próximo.

Considerando, com Raul Antelo, titular de Literatura Brasileira, professor na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, – no estado vizinho – e também com Cesar Aira, escritor argentino - que também se situa em relação de vizinhança com o Rio Grande do Sul, de onde escrevo este ensaio, – considerando, com ambos, que ler é resgatar as marcas do que, talvez, nunca tenha sido escrito, pretendo abordar, brevemente, em aproximação, intervenção e diálogo, dois artigos: o primeiro, de 2016, “Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia)”, publicado na *Revista Letras*, de Curitiba, e o segundo, “La deuda: Albers, Acosta, Augusto de Campos”, publicado na revista argentina *El taco en la brea*, em 2017.

Nas propostas desses artigos definem-se algumas direções a serem investigadas. Identifico nelas e através delas os sinais e os motivos desta experiência de aproximação. No primeiro, em interlocução com Debord e Perniola, Antelo afirma que “a razão cínica mascara-se como prática crítica na literatura contemporânea” (2016, p. 12). No segundo, vai refletir sobre a imagem e suas possibilidades teóricas:

Uma imagem é um texto. Um texto é imagem. Ambos são arquivos em que as relações sociais entre indivíduos são mediadas pelas imagens. São uma exigência a qual é impossível não responder. Cada imagem segue a pegada aberta por seu próprio movimento e pode entrar em constelação com outras imagens (ANTELO, 2017, p. 314).

Na perspectiva de Emmanuel Alloa, no prefácio da antologia intitulada *Pensar a imagem* (2015), as imagens circulam entre a transparência e a opacidade, e esta condição limiar seria, justamente, o que a imagem dá a pensar. A disposição constelacional, além de dar o mote para o título deste ensaio, assinala uma configuração espacial que remonta, por exemplo, aos estudos de Roland Barthes. Liga-se, ainda, à importante obra, de 1983, do filósofo alemão Peter Sloterdijk, intitulada *Crítica da razão cínica*. Para Sloterdijk, os traços da razão cínica podem ser rastreados e localizados na história:

Por volta de 1900, a ala radical da esquerda adotou o cinismo senhorial da direita. A competição entre a consciência cínico-defensiva dos antigos detentores do poder e o cinismo utópico-ofensivo dos novos gerou o drama político-moral do século XX. Na corrida à consciência mais dura dos fatos duros, o Diabo e Belzebu acusavam-se mutuamente. Da concorrência das consciências nasceu o lusco-fusco característico dos tempos presentes – o mutuo espiar-se das ideologias, a assimilação dos contrários, a modernização da impostura –, em resumo, aquela situação que lançava a filosofia no vazio em que o mentiroso chama mentiroso ao mentiroso (2011, p. 12).

A partir dos artigos antelianos, que serão brevemente comentados a seguir, a hipótese é de que a montagem de uma constelação de imagens dá a ver, na própria forma, um tratado *sobre* as imagens e de que estas, rearranjadas, chegando de diferentes lugares, articulam-se em uma disposição outra, devolvem um olhar sobre os outros e, em contradiscurso às vezes enigmático, às vezes irônico, sustentam um olhar mais generoso sobre nós mesmos, sobre a literatura e sobre a arte.

Rabo de cotia

Nos dois artigos de Antelo, a cena artística modernista, latino-americana e marioandradiana, mesmo não sendo o único foco das reflexões desenvolvidas, acaba, elipticamente, por se exibir como pano de fundo das relações propostas, entre ficção, teoria e história. A começar pelo adendo a um dos títulos, repito: “quem conta história de dia cria rabo de cotia”, que, todos sabem, é um dos muitos ditados populares aproveitados, como *ready-mades*, em *Macunaíma* e está na abertura do capítulo XI da rapsódia, intitulado “A velha Ceiuici”,

personagem que é a esposa do gigante Piaimã, comedor de gente, Venceslau Pietro Pietra.

Este capítulo começa suave e com alguma melancolia, com Macunaíma tocando, na flautinha e no ganzá, um canto de saudade dos rios e da mata que faz seus irmãos chorarem. Mas, em seguida, cansado de sofrer, o herói mobiliza os manos e uma multidão de paulistas à procura de um tapir, no espaço da cidade, repetindo a fórmula: “Tetápe dzónanei pemonéite hêhê zeténe netaíte” (ANDRADE, 1988, p. 97). Até que perguntam o que significa e ele responde: “- Sei não. Aprendi essas palavras quando era pequeno lá em casa” (Idem, *ibidem*). É quase linchado pelos seguidores e preso pelos grilos, que são os policiais, mas foge e vai atacar, com um bombardeio de palavras, Venceslau Pietro Pietra e sua família, em cena pícaro que vale a pena ser citada:

Macunaíma pegou na palavra-feia da coleção e jogou na cara de Piaimã. O palavrão bateu de rijo porém Venceslau Pietro Pietra nem se incomodou, direitinho elefante. Macunaíma chimpou outra bocagem mais feia na caçpora. A ofensa bateu rijo porém se incomodar é que ninguém se incomodou. Então Macunaíma jogou toda a coleção de bocagens e eram dez mil vezes dez mil bocagens. Venceslau Pietro Pietra falou pra velha Ceiuci, bem quieto: - Tem algumas que a gente não conhece inda não, guarda pra nossas filhas (ANDRADE, 1988, p. 101).

Além das “bocagens”, de todos os tipos e origens, Macunaíma acaba usando, também, “a língua do lim-pim-gua-pá”, para xingar: “Vá-pá à mer-per-da-pá!” (idem, *ibidem*). Na sequência, até fala algumas palavras em inglês, com um sujeito que ele chama de “seu Yes” e que o herói, no final da passagem, “só de caçoada virou-o na máquina London Bank” (idem, p. 104). Ele também responde a versos populares, adivinhas meio eróticas e de duplo sentido, propostos pela filha mais nova da gigante Ceiuci, que, no final do capítulo, é expulsa de casa e vira uma mulher-cometa, enquanto Macunaíma foge e vai encontrar um torso greco-romano enterrado perto de Manaus.

A vertigem linguageira dessa e de outras passagens da rapsódia confirma o dito: o “rabo de cotia” se forma e cresce tanto na voz diurna do contador a ponto de aproximar a modinha sertaneja da rapsódia, os sons instrumentais do ritmo dos versos de adivinha, e o inglês standard da “língua do p”, em um movimento arqueológico de

quem, ao mesmo tempo em que explora, na literatura, as variantes do uso comum e local, visita as inconstâncias da alma selvagem e também resgata um pedaço de estátua do deus Marte em plena selva Amazônica. A passagem é transespacial e indefine as fronteiras:

“Cavalo cartão-pedrês, pra carreira Deus o fez” Macunaíma murmurou. Pulou nesse e abriu na galopada. Caminhou caminhou caminhou (...) ia correndo quando o cavalo deu uma topada que arrancou chão. No fundo do buraco Macunaíma enxergou uma coisa relumeando. Cavou depressa e descobriu o resto do deus Marte, escultura grega achada naquelas paragens inda na Monarquia e primeiro-de-abril passado no Araripe de Alencar pelo jornal chamado Comércio do Amazonas. Estava contemplando aquele torso macanudo quando escutou “Baúa! Baúa!”. Era a velha Ceiuci chegando. Macunaíma esporeou o cartão-pedrês e depois de perto de Mendoza na Argentina quase dar um esbarrão num galé que também vinha fugindo da Guiana Francesa, chegou num lugar onde uns padres estavam melando (Idem, p. 107).

As operações citadas – do ver e do ouvir testemunhais – modernas, benjaminianas, marcam o caráter reversível entre a cultura e a barbárie e, de algum modo, sintetizam o movimento antropofágico: “A ideia sintoniza com a paradigmática frase que Oswald de Andrade escrevia no prefácio a *Serafim Ponte Grande*, abandonado nas páginas da *Revista do Brasil*, em 1926: a gente nunca escreve o que houve e sim o que ouve” (ANTELO, 2016, p. 14).

Se o conhecimento se dá pelas constatações visuais e também por aprender ou apreender de ouvido, como nos diz o tempo todo o herói sem nenhum caráter, por outro lado, demanda uma tarefa do crítico, que se desdobra em mais três direções, expandindo o deslize, ou a *differànce* dos sentidos que circulam entre houve/ouve: na do historiador, na do analista e na do escritor.

Seguindo o trabalho de Antelo, o historiador precisa ler a filosofia da história em cena ampla e multiforme, situação que, por exemplo, a operação arqueológica do livro das Passagens, de Walter Benjamin, permite codificar; o analista, lacaniano, circulando entre historizar e histerizar, prefere, por sua vez, elaborar um terceiro termo: *hystorizer*, e ler, com Cesar Aira, em *A trombeta de vime* (2002), um certo esquecimento de si na e da linguagem, que, afinal, também coloca para funcionar a ficção; e, por fim, o escritor, que atua também como montador, e que aborda, por exemplo, a obra de Guimarães Rosa

em *Tutaméia*. Este livro, publicado em 1967, com 4 prefácios intercalados, considerado suas “terceiras histórias” sem nunca ter havido as “segundas histórias”, também é um conjunto denominado pelo autor, - Guimarães Rosa - de “anedota de abstração” e propõe uma leitura como cifra e desafio ao leitor. A respeito da remontagem ou da recriação escrita em teoria, Antelo observa:

Entre a memória obsessiva da tradição, que só se interessa em preservar “a língua de Camões”, e o desembaraço do esquecimento, que se entrega ao inexistente, o novo texto tem a estrutura do arquivo, um “ainda-não-dito”, um *inaudito*, que está inscrito em tudo o que se disse pelo simples fato de ter sido enunciado, mesmo de forma *aturdita*; ou seja, ele é um fragmento de memória que paradoxalmente se oblitera a cada vez que se ativa. O esquecimento, em suma, funcionaria então como a forma mais sofisticada de recriar a ficção (Idem, p. 19).

O fazer do crítico, portanto, supõe, conjugados, esses três papéis – do historiador, do analista e do escritor – que se alia também aos sentidos do ver e ouvir proposto pelos modernos, capazes de ativar a memória do nacional, igualmente, desde o lugar da ausência ou da falta: pressupõe olhos sagazes para ver as bifurcações e opacidades dos caminhos discursivos e ouvidos afiados para ouvir também o não dito nas múltiplas vozes dos textos, produzindo fricções dramaticamente elaboradas em, justamente, análise literária. Aproveita, igualmente, certa mímica dos intercâmbios, que, com Aira, prevê um sistema de trocas na ordem significante daquilo que poderia ser um mito originário, dando a ver o que se escreve a partir do mito e também do que ficou esquecido por trás do que se disse naquilo que se ouve: uma *hystoeria*, que segue uma direção similar à da concepção da personagem de *A trombeta de vime*, um psicanalista que, diante de um novo paciente, detectou uma enfermidade desconhecida e resolveu nomeá-la: “era lo mismo que la paranoia pero al revés, decidía bautizarla ‘Narapoia’” (Idem, p. 21)

Assim, conjugada à potência da crítica, a Narapoia de Aira é sintoma ficcional que atualiza o papel do escritor, situando-o entre o esquecimento e a memória:

Além de vedada, como o mito indígena originário, a trombeta contemporânea mimetizou-se como receptáculo, a cesta de vime. E

uma trombeta de vime não é só tabu: ela é um objeto impossível, de tal sorte que as Amazonas, em suma, podem ser vistas, admiradas, perversamente desejadas, mas elas não ouvem nem tocam as tais trombetas, portanto, elas não são ouvidas. A elas narra-se o que houve, e não o que se ouve. Mas é óbvio também que ninguém poderia executar as tais trombetas de vime, portanto, todos somos Amazonas. Hystoristerização disseminada dos leitores, em suma (Idem, p. 19).

A posição de leitor, portanto, é a que vai acrescentar aos demais papéis do crítico o movimento que reabre as possibilidades das linguagens obscuras e impenetráveis da arte funcionarem em modo aberto, ou seja, serem compartilhadas tanto pela ficção quanto pela história.

Viva a Vaia

O artigo de “la deuda” monta, justamente, uma série dramática cujos personagens são: um casal de alemães, Anni Albers e seu esposo Josef, dois artistas interessados na arte asteca e na pintura abstrata, que participaram da fundação do Black Mountain College, no México, e lá ensinaram por mais de 15 anos – de 1933 a 1949, aprofundando pesquisas sobre os modos de ver, especialmente, a partir da ilusão de ótica; Wladimiro Acosta, arquiteto que vem da Georgia e chega na Argentina em 1928 e publica desenhos arquitetônicos e experiências fotodinâmicas na *Revista Sur*, veículo modernista, porta-voz da vanguarda platense; e Augusto de Campos, cujo poema *Viva a vaia* é lido como um poema-arquivo que atravessa tempos e espaços, a partir de um acontecimento cuja legibilidade se estende – rabo de cotia a mais de uma disciplina.

Sobre este último, cito a descrição de contexto elaborada por Antelo:

Quando Caetano Veloso recibió una estrepitosa silbatina (*vaia*) en un festival internacional de música, en el auge de la dictadura, 1968, al interpretar “Es prohibido prohibir”, Augusto de Campos creó el poema-manifiesto *Viva a vaia*, un texto óptico-verbal (ANTELO, 2017, p. 322).

Do som e do ato performático de enfrentamento se passa, então, ao plano visual da linguagem e ao desenho da letra. Por isso, o poema, ainda segundo Antelo, poderia ser aproximado da obra ícone da arte moderna, a proto-instalação *O Grande vidro*, de Marcel Duchamp³, já ambos se configuram a partir de uma concepção conceitual de *desobra*. Cito novamente o crítico:

El lenguaje del *Gran Vidrio* opera así con la conspiración del silencio, susurro incesante entre imagen y palabra que cuasi configura un gesto litúrgico, de puro simulacro y potencialidad. De este modo emerge, en la desobra, el lenguaje del pensamiento, es decir, el discurso de lo que pende eternamente sin identificarse, de modo cabal, ni con la voz ni con la vocación, el apelo (idem, ibidem).

Uma condição similar, de construção em *desobra*, pode ser percebida, por exemplo, em um poema bastante conhecido, de *la vie en close*, do poeta curitibano Paulo Leminski:

obra

cobra
 dobra
 manobra
 obra
 sobra
 V. a f. dos v. em
obrar: desdobra (1995, p. 101)

É interessante, no poema de Leminski, a disposição dos versos que escandem o termo “obra” do título como repetição e alternância de significantes mínimos, ou seja, que ativam um jogo em *differánce* em relação ao orgânico (“cobra”, v.1), ao plano estratégico (“manobra”, v. 3) e que envolve o próprio fazer poético (“dobra” e “sobra”,

3. A obra *A Noiva Despida pelos Seus Celibatários, mesmo* ou *O Grande Vidro*, elaborada entre 1915-1923, está montada atualmente no Museu de Arte da Filadélfia, EUA. Tem aproximadamente o tamanho de uma fachada e loja e, segundo Janis Mink, “refere à mudança da utilização do vidro e do metal na arquitetura da época. (...) Nele é recortada a realidade desencarnada que as vitrines das lojas refletem” (2000, p.76). Ou seja, aqui estão postas em questão as relações entre o dentro e o fora, a visibilidade e a opacidade da linguagem, já mencionadas na primeira parte deste ensaio.

versos 2 e 5). O verso 4 (“obra”), por sua vez, responde ao título, em eco e glosa, e, por outro lado, ativa a flexão em itálico de “obrar” (verso 7), que muito concretamente, depois da marca dos dois pontos, resulta em “desdobra”. Aliando, ainda, certa dicção gramaticalizada do verso 6 (“V, a f. dos v. em”), possivelmente em deliberada ironia, obtém-se uma replicação, em modo poético dinâmico, do problema apontado no poema concretista e na obra artística citados por Antelo: “La desobra de Duchamp, al igual que *Viva a vaia*, de Augusto de Campos, desconstruye las eternas apariencias hegemónicas, desactivando la voluntad, orientada ahora hacia la virtualidad de la aparición de un complejo palabra-imagen-objeto” (ANTELO, 2017, p. 322).

Seguindo novamente a conjunção política da série montada – os Albers, Acosta e Augusto de Campos –, secundados por Duchamp, Mario de Andrade e também por Oswald de Andrade, dos poemas do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, com capa e desenhos de Tarsila do Amaral, e com o acréscimo de Leminski e sua concepção poética de obra –, figura (“palavra-imagem-objeto”) uma história presente e pretérita que permite ler o *Viva a vaia* como um poema-arquivo, que dá a ver (ou a ler) mais do que parece (ou que aparece):

Levantando la mirada, en el rincón superior derecho, leemos, en vertical, VIVA / ALI VAI A/ AVIDA/ DIVIDA/ LIVIDA/ ALI VAI A/ DICA/ CADA DIA, o sea, he ahí la ávida deuda lívida, he ahí el consejo a cada día. Enfrentada a esa cifra de la dependencia y deuda externa, se destacan tres significantes, DADIVA MORTE WORLD. Em el centro umbilical de la constelación, el eje em torno al que rueda ese pergamino, el significante GRAVIDA (que a su vez remite a otro juego onomástico concreto, *hombre-hembra-hambre*) y, a su derecha, encolumnado con el relato de la deuda, la dispersión de otros três significantes, VALA LAVA ALVA, que sobreimprimen la antiquísima cantiga de amigo del rey Dom Denis (1261-1325), suerte de tributo a Alfonso X y la tradición occitana, en que una bella muchacha se levanta al alba (“levantou-s’ a velida”) y fue a lavar camisas a un riacho, pero el viento le agita las piezas, lo que la irrita sobremanera (“vai lavar camisas; / levantou’s alva, / o vento lhas desvia/ eno alto, / vai-las lavar alva”). La reliquia, que sobrevivirá incluso en *Morenita de Ronda*, de Federico García Lorca (aunque el poeta admita, entre paréntesis, que “yo no soy para esos labios”) nos muestra que, donde comenzó la literatu-

ra en lengua portuguesa, es asimismo donde se diluye su lirismo para permitir, justamente, la emergencia de la literatura como exigencia (Idem, p. 323).

No deslizamento vernacular, cifra-se a dependência brasileira, a dívida externa e os protestos, o som da vaia e a vida lívida, a ávida dívida lívida, desde os jogos sonoros e responsivos de Macunaíma até os impasses da ditadura e suas canções, e além, muito além, como testemunhamos hoje, em tempos neofascistas e pandêmicos. Atento aos detalhes e aos movimentos discursivos, Antelo percebe uma dinâmica contraditória, avessa aos maniqueísmos, que permeia nossa modernidade, cuja tradição colonial, escravista e híbrida, insere tempos outros no tempo cronológico, e expande o espaço para incluir os passantes, sejam os alemães Albers no México ou seja o georgiano Acosta – e mesmo Duchamp – na Argentina, ou Augusto de Campos na cena tensa do festival brasileiro, revertida em imagem da nação. Enfim, uma complexa modernidade é figurada em sons, fragmentos e trânsitos: “no es que estemos em rigor, em *Viva a vaia*, ante una influencia de lo visual sobre lo verbal, sino que aqui nos deparamos con un objeto cuya misma legibilidad se derrama por más de una disciplina” (Idem, p. 322).

Portanto, as postulações da leitura anteliana se juntam à percepção da literatura em campo expandido encontrando-se com as reflexões sobre a escultura, de Rosalind Krauss, e também, mais recentemente, com as análises de Florencia Garramuño, ativando, justamente uma dimensão da estética que Mario Perniola, em foco pós-marxista, vai denominar de *superestético*:

O superestético é, ao mesmo tempo, inversão e realização do estético; é inversão porque implica uma mudança de direção: não mais direcionado ao alto, através da metáfora da solenização humanístico-científica e da espiritualização do sensível, mas em direção ao baixo, em direção ao *povo* (como em Wagner) e em direção ao corpo (como em Nietzsche). Essa inversão é, porém, também realização efetivada do estético porque busca uma conciliação mais ampla e total daquela do estético, estendendo-se a tudo, satisfazendo, desse modo, a uma tendência implícita desde o início do estético: o transbordamento do estético, fora das barreiras em que era aprisionado, é possível já que a estética foi sempre a posição de tais barreiras (PERNIOLA, 2011, p. 71).

Em uma cena teórica plural, Antelo exercita um processo de escavar as possibilidades de ler e ver pelo avesso, na busca do não lido – da rasura -, do não visto ou não experimentado – da censura -, que desacomoda os saberes e enfrenta/afronta os lugares comuns da historiografia e das práticas acadêmicas consolidadas pelo teoria estruturalista-regionalista-modernista. Na condição dramatizada de seus estudos constelares ou rizomáticos, o crítico dá a ver, nos dois artigos-lugares que eu tentei muito rápida e precariamente ler como exemplares, as linhas de força de um pensamento ao mesmo tempo errante e enfático, viajante e capaz de retornar a certas regularidades temáticas que remontam a um longo caminho investigatório e reside no limiar da imagem-linguagem.

Remate

Para encerrar, retornando às perguntas de Perniola, do início desta fala, quando, diante da barbárie instalada, ele indaga se o contexto capitalista moderno e pós-moderno é condição pré ou pós-histórica, remota ou já chegada, percebo que a preocupação de Antelo com a filologia insere um terceiro termo, performado por uma personagem capaz de operar por cortes e montagens, criadora e leitora de enigmas. Ao tomar a articulação imagem-linguagem como objeto, remonto à tese 42 de Guy Debord, pois é de espetáculo que se fala:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. (...) Nesse ponto, a ciência da dominação tem que se especializar: ela se estilhaça em sociologia, psicotécnica, cibernética, semiologia, etc., e controla a autorregulação de todos os níveis do processo (DEBORD, 1997, p. 30)

Lembro que a filologia, nos países de língua espanhola, castelhana, é a própria disciplina que, no Brasil, chamamos de Teoria da Literatura e que é assim definida, pelo pesquisador Raul Antelo, em tempo presente, como “rearranjo da velha e canônica disciplina, porque ela é o solo a partir do qual todas as ciências humanas tomam pé” (2016, p. 12). Há um deslizamento sutil, portanto, entre as teses

de Debord, a respeito do mundo espetacularizado e totalitário que a modernidade instaurou, e a arqui-filologia, para onde Antelo se volta e rearma o espetáculo em contraespetáculo. Não propriamente um antagonismo, nem oposição. Talvez uma posição: um dar corpo à teoria.

Denominada de arqui-filologia – na implicação metahistórica do *arquê* –, a disciplina assim rearranjada, numa familiaridade com o obscuro e o enigmático, exige-nos mais do que detectar efeitos político-textuais e diagnosticar as catástrofes daí decorrentes. É preciso que também possa ter a contundência material de um objeto, – um pneu velho, um pedaço de madeira, um paralelepípedo, um artefato, um artigo – ser, figurar, encarnar uma profusão de artigos, empilhados e variados, formar uma biblioteca infinita e inesgotável, cifrada em livros, em arquivos, em telas, em muros montar uma espécie incompreensível de barricada à razão cínica contemporânea.

Referências

- ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Tradução de Carla Rodrigues e outros. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.
- ANDRADE, M. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle. Brasília, DF: CNPq, 1988.
- ANDRADE, O. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.
- ANTELO, R. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- ANTELO, R. *Potências da imagem*. Chapecó, SC: Argos, 2004.
- ANTELO, R. “Arqui-filologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia)”. In. *Revista Letras*. Curitiba, PR: Número 94, Jun-dez, 2016.
- ANTELO, R. “La deuda: Albers, Acosta, Augusto de Campos”. In. *El taco em la brea*. Número 6. Santa Fé, AR: Cedintel, Universidad Nacional del Litoral, 2017.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes B. Mourão. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

- CAMPOS, Augusto. *Viva Vaia – Poesia 1949 – 1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- DEBORD, G. *A Sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. *A dobra. Leibniz e o Barroco*. Tradução Luiz B.L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim T. Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. In. Revista Eletrônica ArteVersa. Porto Alegre: Ufrgs, 2015. Disponível em KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. – ArteVersa (ufrgs.br)
- LEMINSKI, P. *La vie em close*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MINK, J. *Marcel Duchamp, 1887-1968: A arte como contra-arte*. Tradução de Zita Morais. Lisboa: Taschen, 2000.
- PERNIOLA, M. *Enigmas, O momento egípcio na sociedade e na arte*. Tradução de Catia Benedetti. Venda Nova, PT: Bertrand Editora, 1994.
- PERNIOLA, M. *A estética do século XX*. Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- PERNIOLA, M. *Ligação direta: estética e política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis, SC: EdUFSC, 2011.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão clínica*. Tradução de Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.

A formação do leitor literário

Márcio Araújo de Melo¹

Considerações iniciais

Nessa fala, pretende-se discutir dois romances que são importantes para minha formação leitora e, creio, de muitos aqui presentes. Refiro-me aos livros: “Ensaio sobre a cegueira” de José Saramago e “Grande sertão: veredas” de João Guimarães Rosa. A intenção é discorrer sobre o leitor literário e, de certo modo, a promoção da leitura literária nas políticas públicas, bem como analisar as questões que envolvem os modos de se apropriar das figurações de leitor, de livro e da leitura literária. Sobretudo a partir das figurações que produzem percepções sobre o quê, como, quando, quanto e porque ler ou não ler literatura. Se por um lado, no Brasil, há uma deficiência de políticas públicas de promoção da leitura literária, por outro, tem havido uma diminuição de investimentos nas políticas públicas de acervo da biblioteca escolar. Acredita-se que ler e ensinar literatura têm-se constituído como ações de resistência e de luta contra discursos que promovem a censura de autores, de livros e de leitura. Pensar a formação do leitor literário, em suas várias instâncias, é essencial para uma reflexão sobre as práticas de leitura e de ensino.

Nossas experiências na pandemia de covid-19 têm sido maiores que as de reclusão e distanciamento social; têm sido também de reler alguns valores políticos, econômicos e morais, como se pode ver, por exemplo, a importância de fortalecer um sistema público de saúde, de aumentar os investimentos em pesquisa nas universidades, de consolidar uma política de renda para os mais carentes. Dentre as várias práticas articuladas nesse momento pandêmico, ler literatura tem-se tornado uma delas. Não se está lendo apenas os textos literários que tocam de um modo ou de outro na temática

1. Graduado em Letras pela UFG, mestre em Estudos Literários pela UFG e doutor em Literatura Comparada pela UFMG, professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: ensino de língua e literatura da UFT/ Campus Araguaína. E-mail: marciodemelo@uft.edu.br

epidêmica como, por exemplo, *A peste* de Camus (1942) e *A dança da morte* de Stephen King (1978).

Segundo uma pesquisa feita pela Revista Bula², os 10 livros mais vendidos na pandemia pela Amazon foram: 1) *1984* de George Orwell; 2) *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago; 3) *A peste* de Albert Camus; 4) *O conto da Aia* de Margaret Atwood; 5) *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley; 6) *O amor nos tempos do cólera* de Gabriel García Márquez; 7) *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury; 8) *A revolução dos bichos* de George Orwell; 9) *Demian* de Hermann Hesse; 10) *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez. De modo bastante rápido, pode-se ressaltar várias questões a respeito dessa lista, tais como o fato de todos os livros serem romances; de escritores estrangeiros e homens; a maioria das narrativas tem como tema de fundo a distopia e um contexto epidêmico.

Na reportagem, “Autoajuda e finanças: quais os livros mais vendidos na pandemia?”, a Revista Exame³ apresenta outra lista contendo os 15 livros mais vendidos no período de 23 de março até 12 de julho, que 10 são de autoajuda, sobretudo, a financeira. Dentre eles estão, o livro *Do mil ao milhão: sem cortar o cafezinho* de Thiago Nigro, seguido por *A sutil arte de ligar o F*da-se: uma estratégia inusitada para uma vida melhor* de Mark Manson; *Os segredos da mente milionária* de T. Harv Eker; *Pai rico, pai pobre* de Robert T. Kiyosaki; *O poder do hábito* de Charles Duhigg; *Mindset: a nova psicologia do sucesso* de Carol S. Dweck; *O milagre do manhã: o segredo para transformar sua vida* de Hal Elrod. Na lista dos mais vendidos nesse período, segundo a revista, aparecem os romances de George Orwell (*1984* e *A revolução dos bichos*) e o *Pequeno manual antirracista*, de Djamila Ribeiro. Apesar de os livros de autoajuda e de finanças estarem sempre no topo da lista dos mais comercializados, a instabilidade econômica e a crise financeira, no período da pandemia, podem ter impulsionado ainda mais suas vendas. Se é possível pensar que tais livros de autoajuda são modos de operacionalizar uma relação individual com a economia financeira, a “redescoberta” de George Orwell e o “aparecimento” de Djamila Ribeiro se colocam, de certo

2. <https://www.revistabula.com/30803-os-10-livros-mais-vendidos-pela-amazon-durante-a-quarentena/> - último acesso em 15.12.2020.
3. <https://exame.com/casual/autoajuda-e-financas-quais-os-livros-mais-vendidos-na-pandemia/> - último acesso em 15.12.2020

modo, como formas de compreender o momento político e ideológico que vivemos.

Assim, há que se pensar que a leitura e a literatura funcionam como uma ocupação saudável e, muitas vezes, pragmática do tempo, como tantas vezes se viu, inclusive, de forma ficcional, como é o caso do livro *Decamerão* de Giovanni Boccaccio, em que um grupo de jovens se abriga em uma vila isolada para fugir da peste negra e, para passar o tempo, vão narrando histórias. Esse ocupar-se com o literário pressupõe certo gosto pela leitura literária, anunciando um modo de se apropriar e de escolher o que ler.

Ensaio sobre a cegueira

Começa-se por pensar um momento específico em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, quando, quase ao final do romance, o grupo se organiza novamente para ouvir, à noite, uma leitura, sentindo-se privilegiado por ter uma pessoa entre eles que não ficou cega.

Nessa noite houve novamente leitura e audição, não tinham outra maneira de se distraírem, lástima que o médico não fosse, por exemplo. violinista amador que doces serenatas poderiam então ouvir-se neste quinto andar, os vizinhos invejosos diriam, Aqueles, ou lhes corre bem a vida, ou são uns inconscientes e julgam poder fugir à desgraça rindo-se da desgraça dos mais. Agora não há outra música senão a das palavras, e essas, sobretudo as que estão nos livros, são discretas, ainda que a curiosidade trouxesse a escutar à porta alguém do prédio, não ouviria mais do que um murmúrio solitário, este longo fio de som que poderá infinitamente prolongar-se, porque os livros do mundo, todos juntos, são como dizem que é o universo, infinitos. Quando a leitura terminou, noite dentro, o velho da venda preta disse, A isto estamos reduzidos, a ouvir ler, Eu não me queixo, poderia ficar assim para sempre, disse a rapariga dos óculos escuros, Nem eu me estou a queixar, só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui ainda uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á, será como se tivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre, e tão cegos eles como nós. (SARAMAGO, 1995, p. 139)

Ao se reunir em torno da leitura e audição, o grupo coloca, em primeiro plano, a literatura como diversão que, de preferência, deveria estar aliada à música. Essa correlação entre música e leitura é equiparada no mesmo nível, tanto no que se refere à diversão, visto que ambas se complementaríamos naquele momento, quanto à competência para produzir musicalidade, visto que as palavras que estão nos livros seriam capazes de tal produção. Dessa forma, a leitura ocupa alguns lugares no imaginário social. Como já se viu, o primeiro deles parece ser o da diversão e da ocupação do tempo ocioso. A leitura entraria como um elemento importante no emprego proveitoso desse tempo. Em segundo lugar, no caso específico da peste da cegueira branca na obra de Saramago, a leitura se apresenta como uma das poucas possibilidades de garantir o caráter humano. Por um lado, a audição das palavras constrói neles a sensação de ainda estarem vivos, elas produzem uma experiência que lhes faz tocar no humano, lhes faz resistir à adversidade da doença e, de certo modo, acreditar no futuro. A literatura, aqui, aproximaria cada um ao humano, independentemente do modo e do que ela está representando. Tanto Saramago não apresenta qual ou quais livros estão lendo. Por outro lado, essa audição é uma figurativização da memória da humanidade, de maneira que a palavra seria a última guardiã de uma grande história. Todos os livros comporiam o universo infinito, ao qual se teria acesso pela leitura. Nesse sentido, a pandemia da ausência de visão, vivida pelas personagens de *Ensaio sobre a cegueira*, ameaça o ato de ler e, por consequência, poderá promover o fim da capacidade de narrar.

Ademais, é necessário discutir duas coisas, a primeira é a importância que Saramago dá aos livros e, com eles, a leitura. Para ele não há exclusão, não há escolha, todos os livros do mundo juntos comporiam a grande narrativa humana e a infinitude do universo, por isso a leitura tem tanta importância. Ela estaria próxima à salvação do homem humano. O livro e a leitura parecem guardar a imagem de uma biblioteca infinita em que todos os livros narram a mesma história de modo diferente. Ou por outra imagem, haveria apenas um livro de infinitas páginas. Nesse sentido, é possível se apropriar do final do conto, “A biblioteca de babel”, de Jorge Luis Borges para explicar esse modo de apropriação do livro/biblioteca:

Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: *A Biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança. (BORGES, 2001, p. 100)

“Essa elegante esperança” de uma biblioteca ou livro infinito – em que todo o mundo caberia em sua ampla capacidade de desordenar na ordem – lembra, para usar outra metáfora, “a máquina da memória” que José Arcádio Buendia decide construir. Em *Cem anos de solidão*, a população de Macondo está assolada pela doença do esquecimento (denominada de peste da insônia), que também ameaça a capacidade humana desses cidadãos. Nomear os objetos importantes e passíveis de esquecimento é a possibilidade que as personagens terão para vencer tal peste. Assim, há um valor para “a leitura e a escrita que transpõe na ordem do tempo históricos conhecimentos e saberes acerca do mundo e do humano. A técnica da leitura e da escrita cria uma possível e infinita rede de dizer sobre tais coisas” (MELO, 2018, p. 53). José Arcádio Buendia procura produzir um mecanismo em que todos os saberes estivessem arquivados em um “dicionário giratório”. Tal “artefato se baseava na possibilidade de repassar, todas as manhãs, e do princípio até o final, a totalidade dos conhecimentos adquiridos ao longo da vida” (GARCIA MARQUEZ, 2009, p. 90).

A segunda é a importância que Saramago dá ao leitor/ouvinte. Nota-se que há dois grupos possíveis de leitores. O primeiro se compõe do público que ouve a leitura, para o qual ela está direcionada. O segundo grupo (vizinhos invejosos) é aquele que, pela curiosidade, tentaria ouvir atrás da porta, no entanto, “não ouviria mais do que um murmúrio solitário”. As apreciações são bem distintas para ambos. O segundo grupo, que não participa da audição, infere que aqueles que estão lendo ou ouvindo música “lhes corre bem a vida, ou são uns inconscientes e julgam poder fugir à desgraça rindo-se da desgraça dos mais”. O primeiro grupo, por outro lado, vê a leitura como um privilégio, pois possuem alguém com olhos lúcidos, que podem ainda conectar todos “a história de uma humanidade que antes de nós existiu”.

Mesmo arriscando a uma simplificação, pretende-se discutir apenas um modo de apropriação da leitura por cada grupo. Do primeiro grupo, a de que a leitura é um privilégio e, do segundo, de que

ela é capaz de fugir das desgraças. A leitura literária, como privilégio, pressupõe várias noções dentre elas acesso ao livro. Como se sabe a leitura não está vinculada ao livro ou à sua posse, no entanto, também se sabe que um encontro feliz com eles, com os livros, pressupõe um modo de se formar leitor, seja um leitor literário ou não.

O acesso ao livro, seja qual for sua natureza, não pode ser visto como um privilégio. Não se quer ir muito longe nessa discussão, apenas lembrar que a Reforma Tributária enviada à Câmara do Deputados e ao Senado, pela equipe econômica do governo Jair M. Bolsonaro, prevê a taxaçaõ em 12% aos livros. Vale lembrar que eles estão isentos de tributação desde 2004. Como se possuir livros fosse um privilégio, o Ministro da Economia, Paulo Guedes – em reunião do dia 05 de agosto de 2020, na Comissão Mista Temporária da Reforma Tributária no Senado – explicou que a isenção dos livros beneficia quem poderia pagar mais impostos, dizendo que o governo poderia aumentar o valor do Bolsa Família, para compensar o fim da isenção, ou mesmo pensar em um programa de doação de livros. Segundo Guedes, os mais pobres, “num primeiro momento, quando fizeram o auxílio emergencial, estavam mais preocupados em sobreviver do que em frequentar as livrarias que nós frequentamos”⁴. Paulo Guedes não esclarece sobre o aumento do valor ou do número de adesão ao programa Bolsa Família e, muito menos, sobre a criação de uma política pública de doação de livros ou acervo de biblioteca. Ao contrário, ele reforça o imaginário que livros são privilégios de um grupo que pode frequentar livrarias. Não há necessidade de irmos muito além nessa análise, mas é preciso concluir que essa tributação dificulta mais ainda a aquisição de livros para milhões de brasileiros.

De modo também rápido, se quer pensar um pouco o modo de compreensão do segundo grupo, que vê a leitura como capaz de auxiliar na fuga das desgraças. Para tanto, se apropria do início de um trecho do discurso de Camus ao receber o prêmio Nobel. “Eles tiveram que forjar para si uma arte de viver em tempos de catástrofe para nascer uma segunda vez e em seguida lutar, com o rosto descoberto, contra o instinto de morte que está ativo em nossa história.”⁵

4. Reunião do dia 05/08/2020 – Comissão Mista Temporária da Reforma Tributária – disponível em www.senado.leg.br – último acesso 10.08.2020
5. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1957/camus/25232-albert-camus-banquet-speech-1957/> – último acesso em 15.12.2020.

A literatura não salva o homem das dores efetivamente, no entanto auxilia ao abrir possibilidades, ao criar caminhos imagináveis, contribuindo nos processos de identificação e de descobrimento. Ela não alivia as aflições humanas, mas nos torna mais humanos, como diz Antonio Candido (2004) em “Direito à literatura”.

Retomando a cena da leitura e audição em Saramago, pode-se dizer que a experiência com a leitura se dá de modo diferente para cada um. Os modos de compreender e de se apropriar do texto literário distinguem para aqueles que possuem o privilégio de ler e ter acesso ao livro, para aqueles que precisam escutar por detrás das portas. Distingue o fato de alguns poderem frequentar livrarias, daqueles que não podem frequentá-las.

Grande sertão: veredas

Os modos de se apropriar de um livro está vinculado aos valores que lhe são atribuídos como objeto cultural e simbólico. Para Alberto Manguel,

O livro é muitas coisas. Como um repositório da memória, um meio de transcender os limites de tempo e espaço, um local para reflexão e criatividade, um arquivo da nossa experiência e da dos outros, uma fonte de iluminação, felicidade e, as vezes, consolo, uma crônica de eventos passados, presentes e futuros, um espelho, um professor, uma invocação dos mortos, um divertimento [...] (MANGUEL, 2017, p. 20)

Apropriando-se dessa imagem de Manguel sobre o livro, pretende-se pensar um momento específico de *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Como todos sabem, Riobaldo – narrador-protagonista – conta sua estória para um senhor da cidade, que foi descobrir o interior do Brasil. A narrativa é composta de vaivéns pelo sertão brasileiro (imaginário e real), em um texto que envia várias estórias que se entrelaçam para a composição da estória central. Uma das tantas pequenas narrativas, que há no livro, é o encontro de Riobaldo com Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, quando o bando de jagunços de Medeiro Vaz está se preparando para atravessar o Liso do Sussuarão. Riobaldo relata rapidamente esse encontro para

páginas depois retomar o fato. Apesar de extenso, opta-se por trazer na íntegra o texto rosiano:

Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. Essa Nhorinhá tinha lenço curto na cabeça, feito crista de anu-branco. Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: Riobaldo que está com Medeiro Vaz. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. Mesmo tinham enrolado noutro papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um homem que, por medo da doença do toque, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga, logo que chuva chovida. Eu já estava casado. Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; e aí já estivesse morando mais longe, magoal, no São Josezinho da Serra – no indo para o Riacho-das-Almas e vindo do Morro dos Ofícios. Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para lá, os oito anos se baldavam. Nem estavam. Senhor subentende o que isso é? A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. De certo, agora não gostasse mais de mim, quem sabe até tivesse morrido... Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. (ROSA, 2006, p. 115-116)

A leitura da carta parece desorganizar a lógica construída pelo Riobaldo do passado, daquele que conheceu Nhorinhá, no trivial do momento, para aquele que lê a carta e, talvez, para aquele que narra a estória para o senhor da cidade. Assim, são três momentos específicos: o tempo em que se encontra com Nhorinhá, o do recebimento da carta extraviada e o da narração. Por outro lado, é interessante

perceber que essa carta é simples e seu enunciado – quase ilegível por seus oito anos de trânsito pelo sertão – diz pouca coisa: pede notícias e dá lembranças. Mas ela faz que – nós leitores do romance – nos perguntemos (talvez bem diferente do narrador): o que fez Riobaldo descobrir o amor ou, melhor, descobrir que sempre amou mais que o trivial do momento Nhorinhá? Essa pergunta não tem e nem precisa de resposta, obviamente.

Especula-se propondo (como faz o jagunço-narrador), ainda que de maneira rápida, a trilhar a relação de sua escrita e leitura, no que se refere à compreensão com o passado e o futuro. Procura-se também trilhar o modo como escrita e leitura vão se desdobrando na compreensão do ato de narrar e ler. Inicia-se a discussão pensando a relação com o ato de escrever e ler, pois aparece a questão se Nhorinhá é ou não alfabetizada. A carta parece ser “escrita (...) por outra alheia mão”, para depois produzir a ideia de que foi Nhorinhá que “Escreveu, [e] mandou a carta”. Evidentemente que o destaque dado à capacidade de escrever faz diferença, primeiro por sua importância nas sociedades com um sistema gráfico, depois como um saber pouco comum no sertão do Brasil do final do século 19 e início do 20. No entanto, ressalta-se a dúvida e a oscilação que Riobaldo apresenta sobre a habilidade de Nhorinhá ser ou não alfabetizada, que acaba por conectar a sua capacidade de narrar e, com ela, a de produzir certezas sobre a própria realidade, ou sobre a sua própria aptidão para conduzir a estória.

O tempo, a legibilidade e o conteúdo da carta aparentemente não ajudariam o narrador a compreender seu conteúdo e todas as coisas que estavam ao seu redor. Diante da carta, a crença na verdade parece oscilar, restando a memória ou, melhor, o produto que essa memória construiria: a própria narrativa. Dito dessa forma, a carta pode ser percebida como metáfora de *Grande sertão: veredas*, como texto oral que se concretiza na escrita e leitura. Pois, a narrativa de Riobaldo – pelo viés da memória – está também borrada pelo tempo e, em certa medida, pela dificuldade de compreensão, tanto para o ouvinte, quanto para o leitor do romance. No entanto, essas incapacidades da carta e da obra de serem lidas/narradas devido ao tempo, às rasuras, às mudanças, à própria memória estão apenas na aparência, pois são esses entraves que propiciam as experiências sobre as coisas, construindo a própria realidade dos fatos, incluindo a materialização da obra em livro, como foi a produção e preservação da carta.

Como é possível perceber, o que se tem na aproximação desses dois textos (uma estória que entra em outra estória, para usar a imagem de Walnice Nogueira Galvão (1986) ou o chumbo escorrido pelo ouvido do marido de Maria Mutema) é a construção ficcional, em que se anula o presente (o presente da escrita e dos fatos ocorridos na narrativa) para projetar para o futuro, para uma utópica possibilidade de compreensão. A “realidade” advinda da percepção da escrita e da leitura do texto que se apresenta em hipótese, que pode não se efetivar. Aliás, parece ser essa a objetivação da narrativa ziguezagueada de Riobaldo, porque ele procura aquilo que não é nomeável: “E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente”.

Ao trazer a questão que envolve a prática da escrita e da leitura, Riobaldo coloca a ideia do conhecimento, pois para ele seu narratário (aquele que escuta a estória) possuiria tais práticas legitimadas socialmente. Ao dar importância a esses saberes, Riobaldo quer confirmar o seu, se diferenciando dos sertanejos, ao se colocar no lugar de, primeiramente, chefe de jagunço, para depois grande proprietário de terras. A leitura e a escrita se apresentam assim como distinção social.

De bom aprendiz que ensina as crianças menores, Riobaldo se tornará professor: “Assim Mestre Lucas me respondeu: ‘- É certo. Mas o mais certo de tudo é que um professor de mão-cheia você dava...’ E, desde o começo do segundo ano, ele me determinou de ajudar no corrido da instrução, eu explicava aos meninos menores as letras e a tabuada” (ROSA, 2006, p. 129). Assim, por indicação de Mestre Lucas, ele – meio que por acaso e brevemente – iniciará suas atividades de docência: “um senhor, no Palhão, na fazenda Nhanva, altas beiras do Jequitaiá, para o ensino de todas as matérias estava encomendando um professor. Com urgência, era homem de sua situação, garantia boa paga” (ROSA, 2006, p. 129).

Há um estranhamento nessa solicitação, visto que, como professor, Riobaldo não dará aulas aos filhos de um fazendeiro – o que de certa forma se esperaria desse tipo de contratação –, mas para Zé Bebelo. “O que ele queria era botar na cabeça, duma vez, o que os livros dão e não. Ele era a inteligência! Vorava. Corrido, passava de lição em lição, e perguntava, reperguntava, parecia ter até raiva de eu saber e não ele, despeitos de ainda carecer de aprender, contra-fim. (ROSA, 2006, p. 144-145). Registram-se duas coisas nessa

relação de ensino-aprendizagem: a primeira que Riobaldo leva de material didático-pedagógico para poder ensinar, possivelmente, os filhos do fazendeiro: “os livros todos – geografia, aritmética, cartilha e gramática – e borracha, lápis, régua, tinteiro, tudo o que pudesse ter serventia” (ROSA, 2006, p. 144) e, a segunda, que Zé Bebelo “ler e escrever, e as quatro contas, ele já soubesse, consumia jornais” (ROSA, 2006, p. 144). Aceitando como possibilidade histórica o texto literário, se pode notar de imediato a presença, no sertão brasileiro, de livros didáticos nas práticas educativas e de jornais no final do século 19 e início do 20. É interessante observar também que Zé Bebelo se apropria dos livros por um desejo voraz e pragmático de aprender, objetivando um fim, acabar com os jagunços para, depois, se tornar deputado. Para ele as habilidades de ler e escrever (apenas para o trivial) são insuficientes para exercer um cargo político.

É possível dizer que a prática da leitura/escrita parece não auxiliar na execução desses planos, pois Zé Bebelo não consegue ‘modernizar’ o sertão, não vencendo as guerras contra os jagunços e, depois, entrar na política. Mesmo assim, o saber sistematizado pelo processo escolar, através dos livros, pode não estar vinculado diretamente à vitória nas guerras pelo sertão, mas garantiria poder discursivo ao futuro deputado. Por outro lado, Riobaldo também procura valorizar a condução da narrativa pelo lugar da profissão de professor, ainda que opte, em seguida, por ser jagunço. Mas, de qualquer forma, é reconhecido por seu professor (Mestre Lucas) como apto a assumir o lugar de mestre escola.

Considerações finais

A título de considerações finais, levantam-se algumas questões que estão ligadas àquilo que se anunciou no início: quais valores são dados ao livro de leitura? Quais livros são escolhidos para serem lidos? Quais são os modos de ler? Quem é escolhido para ler? Começa-se por registrar a presença dos objetos disponíveis para leitura: o livro infinito do universo, em *Ensaio sobre a cegueira*; em *Grande Sertão: veredas*, os livros didáticos: geografia, aritmética, cartilha e gramática, jornais e uma carta que transita oito anos até chegar a seu destinatário. Ao trazer a presença e circulação de tais textos, José Saramago e Guimarães Rosa não deixam de registrar certa tradição

da leitura: privada, pública e escolarizada, que são, sem dúvida, algum dos pilares da formação do cidadão letrado, do sujeito individualizado da modernidade.

Esse tipo de leitura se faz, efetivamente, para a constituição do homem, pois os modos de se apropriar dos textos são pontuais para sua aprendizagem, para que a partir deles algo se realize. O livro do mundo, o dicionário giratório, os livros didáticos e os jornais, e a carta – ainda que gêneros textuais diferentes – executam a função instrutiva, dando aos sujeitos leitores ensinamentos, inclusive a possibilidade de superar as dificuldades em tempo de pandemia. No entanto, nada garante que os efeitos e sentidos do processo educacional pelos livros sejam eficazes, ainda que o grupo de cegos amenize a dor, passando mais uma noite e Zé Bebelo se dê por educado ou, mesmo, Riobaldo acabe por redescobrir um amor que não sabia que teve. Tais projetos, em certa medida, podem ter falhado: não há modernização do sertão brasileiro e Riobaldo não irá procurar Nonhrinhá, nem parece haver redenção para aquele grupo que ouve a leitura noturna, amanhecendo ainda com a cegueira branca. Porém, a leitura não falhou, visto que ela não se abra para um único valor. O que é importante mencionar é o lugar que ocupam a escrita e a leitura para nós, tanto que a carta de Nhorinhá, ainda que de conteúdo simples, sobrevive por oito anos transitando por mãos de sertanejos, provavelmente, analfabetos. Independente do fato de tais portadores serem ou não letrados, eles dão valor ao objeto escrito, inclusive protegendo esse objeto cobrindo com outra folha de papel e por um cordão. Desse modo, penso não haver sentido uma Reforma Tributária que prevê taxar os livros em 12% com argumento de que são poucos e privilegiados os que podem frequentar livrarias.

Referências

- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3ª edição. São Paulo: Globo, 2001.
- CANDIDO, Antonio. “Direito à literatura”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2004
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- MANGUEL, Alberto. *História da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MELO, Márcio Araújo de. *Não esquecer*. Revista Brasileira do Caribe, São Luís, MA, Brasil, v. 19, n. 36, jan./jun. 2018
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

As vozes de *Uma literatura nos trópicos*

Jefferson Agostini Mello¹

Uma de minhas originalidades é o embate, o combate no campo da vida profissional, que sempre redundou num diálogo comigo mesmo e, principalmente, com o outro – aquele que é semelhante, discípulo e leitor. “Je suis un être en dialogue”. Sou um ser em diálogo. Não receio entrar em discórdia comigo ou com o outro; não receio concordar com o outro ou comigo. Para existir na condição de ser substantivo e íntegro, eu me divido e me fragmento, enfim, me contradigo se necessário for, e muitas vezes me afirmo por argumentos ou dramatizações chocantes e inusitadas – paradoxais, para ficar com uma só palavra.

(SANTIAGO, 2009)

Introdução

No âmbito dos estudos literários, as teorias estruturalistas foram acolhidas no Brasil, nos no início dos 1970, por três professores do curso de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Silviano Santiago, Luiz Costa Lima e Affonso Romano de Sant’Anna, que, a partir delas, não só produziram ensaios e livros pioneiros, como também orientaram um número significativo de teses de mestrado, formando professores e pesquisadores, muitos dos quais se tornaram docentes nas novas universidades públicas que surgiram ou se ampliaram no período. Se, à época, nos cursos de graduação e pós-graduação em letras das universidades brasileiras mais tradicionais – e, em boa medida, mais endógenas – como a Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tais teorias eram vistas com distância ou até mesmo combatidas, na PUC-RJ elas encontraram espaço para se fortalecer e se disseminar.

1. Professor Associado da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (USP)

Parte de uma pesquisa mais ampla sobre as teorias estruturalistas e os estudos literários no Brasil², este texto tem como foco a análise do livro de Silviano Santiago, de 1978, intitulado *Uma literatura nos trópicos*. Em um primeiro momento, busco descrever e analisar a organização deste livro. Em seguida, tento reconstruir a rede de discursos que o compõe, isto é, as outras vozes que o escrevem, vozes muitas vezes em tensão, em combate, como sugere a epígrafe, entendendo-o, assim, como texto de apropriação ou, nas palavras de Santiago, um “texto que para sua leitura exemplar, nos remete a outro(s) texto(s), texto que deixa ver em sua *transparência* outros textos” (SANTIAGO, 1978, p.198). Finalmente, articulo as escolhas formais e teóricas de Santiago a aspectos de sua trajetória profissional e intelectual e sugiro algumas homologias entre elas.

Estrutura espelhada

O meu ponto de partida é o já bastante comentado e analisado ensaio de abertura, “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Ao invés de parafraseá-lo, gostaria, apenas, de me deter em um ponto não resolvido dele, que tem correlação com a própria tese defendida por Santiago. Pois, se o objetivo do ensaio é o de pôr em xeque a ideia de dependência cultural, por meio do questionamento das categorias de fonte e influência, não fica evidente se a capacidade de confrontar o colonizador é uma condição *a priori* do sujeito ou intelectual subalterno ou se é algo que este adquire ao longo do processo de colonização, por meio da compreensão e da reelaboração do discurso colonial. Com base nos exemplos arrolados do texto, e são muitos, não parece haver diferença entre o indígena que, por princípio, não leva a sério o teatro da catequese, e as personagens de Borges e Cortázar que, conhecedores profundos da cultura europeia, escrevem contra essa cultura, como na metáfora ao mesmo tempo antropofágica e erudita deste autor, que surge da tradução castelhana de “*Je voudrais un château saignant*” (“*Quisiera un castillo sangrento*”). A sabedoria é a do

2. Trata-se da pesquisa “Os estudos literários brasileiros nos anos de 1970 e a recepção do estruturalismo/pós-estruturalismo: o caso da PUC-Rio”, que contou com financiamento da Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), no primeiro semestre de 2019 (processo n. 2018/23180-8).

jabuti, nativa, natural, da epígrafe de Antonio Callado (“do crânio da onça o jabuti fez seu escudo”), ou a do leão que depende dos carneiros que digere (“o leão é feito de carneiro assimilado”), da citação de Paul Valéry? Em outros termos, a independência do discurso colonial e/ou terceiro-mundista é de espaço, uma questão de deslocamento e contato essencialmente esperto no momento mesmo da conquista, ou de tempo, isto é, de algo a ser construído a partir da assimilação do outro, que foi o que os europeus ditos civilizados também fizeram? A ponto de o intelectual latino-americano poder reivindicar a sua cota de contribuição no desenvolvimento do Ocidente.

Quero crer que o impasse em tela seja constitutivo da obra e decorra, em parte, da própria forma do texto de Santiago, cuja voz discursiva se esforça tanto por listar exemplos de contatos entre colonizador e colonizado, analisando alguns, quanto fazer uma proposta teórica mais ampla, a partir daí. Parece resultar, também, de um estilo mais alusivo do que argumentativo de ensaio, um estilo em que o autor se alimenta de outras vozes, de uma rede de citações, que se acumulam, mas sem que uma predomine sobre a outra. Com isso, a própria posição do autor se torna móvel e este passa ao leitor a decisão interpretativa.

Ao proceder desse modo, Santiago estaria em conexão com o que Raul Antelo entende como a *stimmung* pós-1971. Segundo Antelo, esse clima ou sensibilidade que viria à tona no ano da morte de Lukács, da publicação da *Arqueologia do saber* e da leitura em francês do “Entre-lugar do discurso americano”, em Montreal³, põe em xeque a “construção de grandes quadros histórico-ideológicos, que tinham a mimese como *non plus ultra*, verdadeiro ápice da hierarquia literária” (ANTELO, 2012, p. 9). O investimento na compreensão das redes discursivas, isto é, da ordem dos discursos, e não mais da relação destes com a sociedade, ou do indivíduo com a sociedade, é o que estaria em jogo nas análises de Santiago. O ensaísta brasileiro se preocupa sobretudo com os discursos do colonizador e do colonizado, e observa como estes se organizam em mais de um caso, para tentar vislumbrar sua lógica e a lógica dos que escrevem contra, em mais de um contexto, sem visar a uma explicação ou a uma

3. Com efeito, o texto foi escrito originalmente em francês, com o título “*L’entre-lieu du discours latino-américain*”, para uma palestra em 1971, na Universidade de Montreal.

história, mesmo que concisa (para citar um texto pré-1971, *A história concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi), desses discursos.

Esse aspecto do ensaio, que é despretenso apenas na aparência, se articula ao próprio livro de que faz parte. Se comparado ao de seu colega da PUC-Rio, Luiz Costa Lima, intitulado *Estruturalismo e teoria da literatura*, de 1973, um calhamaço de quase 500 páginas, o livro de Santiago pode sugerir nada mais do que um agrupamento de textos, de tamanhos, assuntos e estilos diversos, publicados originalmente em diferentes lugares, e sem que haja uma arquitetura ou um diálogo conceitual entre eles. Mais ainda, se o livro de Costa Lima busca uma teoria literária com ares científicos, formulada a partir de um excuro longo e erudito, para que se combata a crítica impressionista, e, ao mesmo tempo, nos livre da dependência da aplicação das teorias importadas⁴, o de Santiago, ao menos em uma primeira leitura, semelha um *work in progress*, com temas, questões e ideias que se repetem e se incrementam, e sem nenhuma disposição a criar modelos⁵ ou a inaugurar tendências, já que a descrença em torno de um todo coerente ou de uma fonte criadora está dada desde o ensaio de abertura.

No entanto, importa frisar, tal despreensão é apenas aparente, pois o livro de Santiago não só guarda uma rica organização interna, como também, em alguns ensaios, principalmente naqueles em que o autor analisa livros clássicos do século XIX e XX, percebemos rigor de formalização e uma tese em torno da questão da dependência, que retomarei ao final, na tentativa de elucidar seu ponto nebuloso.

Italo Moriconi, em introdução à recente antologia de ensaios de Santiago, leu desse modo a formalização de *Uma literatura nos trópicos*:

Entre o rigor acadêmico e o uso como ferramenta de intervenção, entre o saber disciplinar, metodologicamente controlado, e o universo extra-acadêmico das práticas culturais e artísticas, a dupla face da noção de entrelugar era expressa pela própria estrutura da obra. Havia uma primeira parte em que a noção era apresentada

4. Sobre esse livro de Costa Lima, ver (MELLO, 2020).
5. Em contraponto, também, ao livro de Affonso Romano de Sant'Anna, *Análise estrutural de romances brasileiros*, de 1973, para quem “a análise preocupada em desentranhar os modelos do texto é [...] a mais rigorosa e a mais difícil de todas. O modelo percorre todos os níveis conferindo a coerência sistêmica do raciocínio e da análise” (SANT'ANNA, 2012, p. 22).

no ensaio de abertura, seguida de ensaios sobre obras clássicas da literatura brasileira e portuguesa em que se empregava a metodologia de leitura ligada a entrelugar, desenvolvida em análises específicas, com destaque para os ensaios sobre *Dom Casmurro* e sobre *Eça de Queirós*.

E havia a segunda parte de *Uma literatura nos trópicos*, composta de artigos de crítica escritos no calor da hora: a contracultura enquanto cultura jovem e emergência de algo novo no panorama dos 70, a figura de Caetano Veloso como poeta da performance e arauto da irrupção positiva do entretenimento no cenário da criação, a poesia marginal, a presença de Chico Buarque, o segundo e excelente livro de Sérgio Sant'Anna (...), um dos mais promissores e representativos contistas do boom. (MORICONI, 2019, p. 14)

Assim, se seguimos a explicação de Moriconi, as duas partes funcionariam em contraponto, replicando a ideia do entrelugar.

Além disso, gostaria de pontuar que elas estão abrigadas por dois ensaios teóricos, o próprio “Entre-lugar do discurso latino-americano” e o texto de encerramento, “Análise e interpretação”, que faz um balanço breve da teoria francesa mais contemporânea do autor. Então, os ensaios do meio, 9, se dividem entre análises de obras clássicas de literatura, no caso 4, mais longos, publicados em revistas acadêmicas ou resultantes de palestras em universidades, e 5 ensaios de crítica cultural, mais curtos, publicados em suplementos literários e revistas culturais.

Na primeira parte, os ensaios sobre literatura brasileira trazem aspectos novos, não abordados pela fortuna crítica dos textos em foco, mas em discussão franca com esta. Após atravessarmos o ensaio de abertura, causa estranhamento ler “Retórica da verossimilhança”, tão centrado que está na análise interna de *Dom Casmurro*. E na segunda parte, extrapolando o assunto literatura, discute-se, sobretudo, o tropicalismo – com foco em Caetano Veloso – e as suas contribuições; daí um novo estranhamento ao lermos o texto didático que fecha o volume.

Ao observarmos mais de perto a primeira parte, no ensaio sobre *A bagaceira*, apontam-se os sentidos encobertos do texto, depois de o autor analisar a sua estrutura aparente, em uma típica leitura estrutural. A questão de fundo a ser explorada é a diferença entre ideologia e desejo. Ao investigar as camadas do texto, Santiago nos faz ver o desejo das personagens, que o discurso ideológico reprime, estabelecendo a diferença entre leitor ingênuo e leitor crítico, leitor que

se contenta com a superfície, isto é, com a ideologia, e é enganado, e leitor que vai fundo e que descobre o esquema do desejo no romance de José Américo de Almeida. Se, procedendo dessa maneira, a leitura estruturalista de Santiago dialoga com a do livro de Affonso Romano de Sant'Anna, na articulação de estrutura e desejo⁶, em outro nível, o diálogo se dá com Antonio Candido. Quero dizer que, embora não se pretenda a uma interpretação da sociedade brasileira a partir do texto em análise, há pontos de contato deste ensaio com “Dialética da malandragem”, publicado 3 anos antes, sobretudo no que toca o problema da censura e do conservadorismo no Brasil dos anos 1970. Da mesma forma, o estudo sobre *Dom Casmurro*, que inicia, como o estudo sobre *O Ateneu*, com uma análise do foco narrativo e segue com a do comportamento das personagens, termina com um comentário sobre as possíveis fontes da retórica de Dom Casmurro – justamente, as fontes, criticadas no ensaio de abertura! – e as articula a uma leitura da sociedade brasileira. Santiago demonstra como o escritor constrói um narrador representante da elite bacharelesca, com traços de perversidade, para, por meio dele, elaborar uma crítica social aguda dessa elite.

O perigoso suplemento

Mas há, também, algo de suplementar, tanto nessa parte quanto na segunda, o que arma um segundo par de termos em contágio, espelhando, em cada uma das subdivisões, aquela divisão mais ampla sugerida por Italo Moriconi.

6. De acordo com Sant'Anna, “como afirmou Freud, o indivíduo não renuncia a nada, apenas esconde seu desejo ou substitui o objeto de seu desejo por outro. A fantasia é a prova de que não renunciamos; os sonhos nos gratificam, os mitos nos tranquilizam. Aquilo a que não renunciamos é que vai preencher o lugar daquilo que nos faltou. Se o organismo pudesse abrir mão de algum de seus desejos e impulsos, isso seria a maior prova de que há descontinuidade, de que o homem termina em assombrosas falésias sobre o nada. No entanto, o mito, a ideologia, a arte e a ciência são forças por meio das quais o homem busca o equilíbrio. Mas se mito, ideologia, ciência e arte estão unidos em sua genealogia, são diversos em seu procedimento. A arte, enquanto exemplificada na narrativa de estrutura complexa, opera a inversão: a continuidade e o equilíbrio ela os busca [...] na *parole* do inconsciente, no não codificado”. (SANT'ANNA, 2012, p. 41).

O que parece suplementar, nessa primeira parte, e que causa estranheza às leituras rente ao texto, é o ensaio sobre *O primo Basílio*, em que há uma primeira formulação do entrelugar, a partir do conto de Borges, “Pierre Menard, o autor do Quixote”, e em que se aponta a releitura em diferença de Eça de Queirós do romance *Madame Bovary*, de Flaubert. A hipótese, lançada no texto sobre o autor português, servirá também para o autor terceiro-mundista. Suplementar, também, e apenas sugerida, nessa primeira parte, é a leitura da sexualidade, ou melhor da homossexualidade, em Raul Pompeia, possível motor do seu suicídio, ensaiando-se, então, uma aproximação arriscada, mas bem sustentada pelo discurso crítico, entre autor e narrador. Trata-se de temas que não estavam no radar da crítica brasileira do período, principalmente a marxista, e que indicam que a leitura imanente e a formalização andam juntas com a atualização teórica e temática que será o principal da outra parte.

Então, nos ensaios da segunda parte, que versam, principalmente, sobre música popular, indústria cultural e juventude, com a preferência explícita das canções dos compositores baianos e dos poemas dos poetas marginais e concretistas, percebemos um crítico que se posiciona contra a leitura sacralizadora, isto é, contra o discurso intelectual e artístico que visa a circunscrever o objeto e que não leva em conta a diferença e a ambiguidade. Por isso que, em “Bom conselho”, Caetano Veloso aparece como alguém que distorce, pela voz, a mensagem da letra, ao passo que Chico Buarque, autor da canção que dá nome ao capítulo, se deixa capturar facilmente pelo discurso universitário e pela explicação do texto: a hipótese do ensaio é justamente a da interdição – por parte dos compositores antenados – da pergunta e da resposta, que poderiam aprisionar o objeto “dentro das amarras da interpretação” e institucionalizá-lo. No ensaio anterior, em que Santiago o lê como superastro, Caetano é “sempre deliciosa e naturalmente artificial, sempre espantosamente ator, sempre se escapando das leis de comportamento ditadas para os outros cidadãos (e obedecidas com receio)”, ou seja, livre do moralismo de certa esquerda, que vê com desgosto tanto o cafona quanto o consumo cultural.

Contudo, o elogio a Caetano é, também, suplementarmente, um ataque aos críticos do artista, e, provavelmente, ao mais duro deles, Roberto Schwarz, que três anos antes desses ensaios, publica, na revista de Sartre, um ataque direto aos tropicalistas, com ênfase,

justamente, no tratamento positivo dado ao cafona e à indústria cultural por parte deles.⁷ Embora cite o próprio Schwarz – e Affonso Romano de Sant’Anna – em “Caetano Veloso enquanto superastro”, Santiago, na mesma passagem, desfaz as teses do primeiro, enfatizando o aspecto positivo da indecibilidade, isto é, do diferimento da postura do artista baiano: “não havia um desejo de escolha entre isto e aquilo, entre bom e mau, e a dicotomia dos opostos era estabelecida mais para precisar racionalmente os dois lados do que para conduzir a uma opção, a uma solução ou preferência”. Essa não escolha é, justamente, o aspecto mais criticado por Schwarz, no ensaio de 1970, republicado em livro em 1978, portanto, no mesmo ano de *Uma literatura nos trópicos*. Segundo ele,

a crista da onda, que é, quanto à forma, onde os tropicalistas estão, ora alinha pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais. Esta indiferença, este valor absoluto do novo, faz que a distância histórica entre técnica e tema, fixada na imagem-tipo do tropicalismo, possa tanto exprimir ataque à reação, quanto o triunfo dos netos citadinos sobre os avós interioranos, o mérito irrefutável de ter nascido depois e ler revistas estrangeiras. Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração (SCHWARZ, 1978, p. 75).

Trata-se, segundo Schwarz, de uma mera posição de classe, sem efeito revolucionário. E o chapéu poderia servir ao próprio Santiago. Para Schwarz, vale lembrar, não há discurso fora de sua base econômica e política, de modo que, para ele, a juventude tropicalista, em sua pseudo-revolução estética, com a articulação indiscriminada de arcaico e moderno, de indústria cultural e alta cultura, é simplesmente alienada, ao não perceber que o momento da revolução já passou.

A resposta de Santiago, elaborada no ensaio de abertura e enfatizada na segunda parte, vem justamente em termos de uma ampliação do espaço (latino-americano, tropical) e de uma descontinuação do tempo, isto é, o colonial entendido como discurso, de Pero Vaz de Caminha aos anos 1970. Vem ainda, paradoxalmente (se pensamos que um discurso nunca é individual), de uma individuação radical

7. Refiro-me ao ensaio “Cultura e política 1964-1969”, publicado em francês, em julho de 1970, com o título “*Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969*”.

da experiência estética, a partir do corpo e da performance. Escreve Santiago:

a integração arte-vida, arte-cidade, arte-corpo, alarga as possibilidades do objeto artístico, pois o próprio corpo se oferece como criação, o corpo do artista ou o corpo dos outros, dos participantes (não mais simples espectadores). Tudo passando a ser parte do ‘grande espetáculo’, do *happening*, da obra que se abre então para o tempo e pelo acaso no acaso, na invenção passageira e espontânea, no desabrochar descomprometido com as regras e o academicismo institucionalizado. (SANTIAGO, 1978, p.)

Como escreve Antelo, sugerindo a resolução do paradoxo, por meio da ideia da materialidade dos textos (estes não são mero reflexo), “ler em busca da *stimmung* nos permite perceber as modalidades nas quais os textos, como realidades significativas e materiais, envolvem literalmente seus leitores, tanto física quanto emocionalmente.” (ANTELO, 2012, p.)

Posições

Por um lado, Santiago lê como Caetano, com o corpo, com os sentidos, descomprometido do academicismo institucionalizado. Mas, por outro lado, o crítico não descuida do universo acadêmico, a que se dedica e a partir do qual se legitima, daí tanto o seu esforço em construir uma leitura rigorosa de clássicos brasileiros e europeus do século XIX e XX quanto de discutir – e disputar – com Schwarz uma hermenêutica do tropicalismo e da cultura emergente no pós-AI5. Tal contradição entre desbunde e construção de um percurso, entre experiência corporal da arte e formalização da experiência, entre espaço e tempo, parece estruturar o ensaio de abertura, o livro e a reflexão de Santiago, em 1978. Embora os textos republicados datem de 1969 em diante, a eleição do material é dele e do editor. Ela diz, em boa medida, do modo como Santiago se posiciona nos debates intelectuais e acadêmicos do período. Indica, mais do que isso, uma estratégia, inconsciente talvez, de se situar em um ambiente institucional de alta competitividade.

Na entrevista que me concedeu em agosto de 2019, Italo Moriconi assinalou justamente o ambiente competitivo que era o da

pós-graduação em Literatura na PUC-Rio, nos anos 1970, e apontou as estratégias intelectuais de seus professores mais reconhecidos no campo intelectual, Silviano Santiago e Luiz Costa Lima, enfatizando, primeiramente, o rigor teórico e o pavor de ambos do ecletismo, assim como as diferentes leituras da tradição estruturalista, mais especificamente, de Lévi-Strauss. Segundo Moriconi, naquele momento,

eles buscam instaurar uma cultura do rigor teórico de leitura [...], e se dá uma disputa em torno desse rigor. O rigor do Luiz [Costa Lima] é um rigor freudiano, 'Lévi-straussiano', e o rigor do Silviano [Santiago] é mais complicado, porque é o rigor de Derrida, de Barthes, [...] além disso, ele quer incorporar temas a que o Luiz resiste. O Luiz resiste demais à teoria da literatura estruturalista. Então, ele pretende um estruturalismo em literatura que venha direto da absorção dele de Lévi-Strauss. [...]. O Silviano também possuía o caminho dele, um caminho próprio, até porque ele já parte da crítica do Derrida a Levi Strauss [...]. Então, ele se coloca na disputa do seguinte modo: 'isso já era, eu estou em outra, eu estou na desconstrução, o signo já está girando'. Portanto, no meu tempo [isto é, no momento em que Moriconi chega na PUC para fazer o mestrado, em 1976], ele [Santiago] já está criticando a rigidez desse estruturalismo quase que matematizante.

Com efeito, tal disputa teórica detectada por Moriconi aparece na letra do texto de encerramento da coletânea de Santiago, escrito quando o autor já era professor na PUC-RJ. Nele se lê uma crítica ao uso científico do estruturalismo, que parece se endereçar tanto aos estudantes do mestrado quanto aos colegas, no caso, Luiz Costa Lima e Affonso Romano de Sant'Anna. Discutindo as diferenças entre a proposta estruturalista e a pós-estruturalista, Santiago argumenta que

tanto no caso da 'obra completa' de um escritor como no dos poemas de apropriação era necessário começar a pensar conceitos até então impensados pelo estruturalismo, ou de maneira mais ampla, conceitos que 'solicitarium' (abalariam o todo, etimologicamente) o edifício da metafísica ocidental. Mas faltava aos teóricos, seja a base filosófica, seja a coragem, para sair do campo teórico cujo estatuto se definia pela 'cientificidade' do método utilizado – o linguístico – e realmente questionar a teoria como problemática se desenvolvendo dentro (e fora) de uma maneira de pensar, ou de ler, que era o pensamento ocidental. Por outro lado, tanto os pressupostos teóricos dos estudos antropológicos quanto

os dos estudos psicanalíticos antes de tudo abalavam a certeza do pensamento centrado na etnia ocidental e nas ‘filosofias da consciência’” (SANTIAGO, 1978, p. 199).

O uso da palavra “teóricos” sugere o endereçamento. E não resta dúvida de que Costa Lima abandona o método linguístico e o literário, optando pela antropologia e pela psicanálise para a formulação de uma teoria da literatura. Contudo, ele não parece abrir mão da ideia de cientificidade, em contraposição aos métodos mais empíricos, que são o alvo de sua crítica. Ainda, a fixação na obra de Lévi-Strauss o recolocaria, se nos fiarmos em Santiago, na órbita do etnocentrismo. É justamente Derrida, utilizado por Costa Lima em sua tese, para fazer a crítica do logocentrismo, que é acionado por Santiago para desconstruir Lévi-Strauss, pois o Derrida de Santiago é também um crítico do *etnocentrismo*. Escreve Santiago:

Ponto pacífico de crítica foi a observação de Derrida quanto aos conceitos de ‘natureza’ e de ‘cultura’ no sistema de Lévi-Strauss. Percebendo-o corretamente como premissas do etnocentrismo, Lévi-Strauss os conserva como instrumentos de trabalho, porém os critica enquanto ‘valor de verdade’. Mas o pensamento dicotômico do texto antropológico relegava para o ‘escândalo’, para o monstruoso e o impensado, o incesto, em virtude de que, em sua ambiguidade, ostentava traços de natureza e de cultura (SANTIAGO, 1978, p. 201).

Uma fragmentação articulada

Em discurso lido na Universidade Federal Fluminense, quando do recebimento do título de professor emérito, Silviano Santiago afirma, parafraseando Mallarmé: “a fragmentação foi minha Beatriz”. Segundo ele,

Tanto na atuação docente quanto na atividade artística – dois dos mais fortes componentes de minha personalidade intelectual – serei reconhecido por ter levado a cabo uma carreira consolidada por fragmentações. Cada fragmento meu – como tem sido analisado pelos pares e como pode agora ser revivido mentalmente pelos presentes – demonstraria trabalho, assiduidade e persistência,

coleguismo e dedicação ao outro, responsabilidade e probidade administrativa, e, principalmente, amor à docência universitária e à arte literária. Caso se analise o conjunto de meus fragmentos pela lógica que reclamam – a lógica da diferença, para retomar o conceito de Jacques Derrida –, a silenciosa e discreta preposição *entre* terá de ganhar voz e preeminência. O que existe *entre* os fragmentos é, paradoxalmente, a força que os leva a se articularem. Peço-lhes, portanto, que valorizem essa força estranha aos meios acadêmicos tradicionais, pois foi e é graças a ela que constituiu um lugar teórico e analítico – um *entre-lugar*, em suma –, que correlaciona e integraliza fragmentos desunidos em aparência, mas plenos de uma vida vivida em toda sua extensão docente e artística. (SANTIAGO, 2009)

Trata-se, portanto, de fragmentos articulados, tanto na produção intelectual quanto na própria carreira universitária, uma “força estranha”, como ele denomina, talvez porque tal ambição, entre os *scholars* brasileiros, seja de fato rara, e, mais ainda, entre os de sua geração. Em geral, opta-se pela pesquisa e pela escrita de artigos para público mais restrito, relegando-se, ao segundo plano, outras frentes de atuação. Não parece ter sido o caso de Silviano Santiago. Em outro trecho do discurso, lemos:

Sinto-me, pois, em casa e à vontade com o processo de misturar fragmentos diferentes e aparentemente tão inassimiláveis um pelo outro quanto a água e o azeite. Misturei carreiras profissionais distintas – sou professor universitário, escritor, tradutor e jornalista bissexto. Na minha produção propriamente artística, misturei os gêneros literários – sou romancista, contista, poeta e crítico literário. Em busca duma boa formação universitária e artística, misturei línguas estrangeiras ao português, optando por um nacionalismo pragmático que flerta com o cosmopolitismo – sou um brasileiro fluente em francês, inglês e espanhol, e adoro obras de todas as literaturas a que tive e tenho acesso. Meus cinco sentidos se habituaram a transitar pelas várias artes e pelas ciências humanas, transpondo as barreiras impostas pelas disciplinas acadêmicas. Vou da letra impressa ao diálogo teatral, da imagem na tela de cinema ou na parede de museu ao corpo que dança ou canta no palco. Passo as páginas de compêndios de história, de filosofia, de psicanálise e de sociologia – e nelas me deleito. (SANTIAGO, 2009)

De fato, Santiago buscou englobar tudo: participação institucional (ainda em início de carreira ele seria *Chairmanship of the Brazilian*

Studies Committee, State University of New York at Buffalo - Setembro 1971-Dezembro 1973), uma sólida carreira de professor universitário – que se consagra com o título de professor emérito –, a formação de discípulos (37 dissertações e teses orientadas até 2011), o mergulho na vida cultural do país e no jornalismo a partir da crítica cultural, no calor da hora, o vigor e atualização teóricos e, finalmente, uma já consolidada e prestigiosa carreira de escritor de ficção.

Talvez seja possível traçar uma homologia entre essa disposição e a ideia de que a superação da condição terceiro-mundista não é automática nem natural; ao contrário, o seu sucesso depende de trabalho e do reconhecimento do que se quer superar. Esse “cosmopolitismo do pobre”, para usar o título de um ensaio seu, de 2002, é uma condição, mas é, também, uma conquista (um *achievement*), e um “entrelugar” interessante, a partir do qual também se veem melhor e se desnudam as instâncias de poder, inclusive as de poder institucional.

Assim, se a superação da dependência, em Schwarz, passa pela transformação das bases socioeconômicas e em Costa Lima pela superação do patrimonialismo e da oralidade brasileiros, via um sistema universitário sólido, em Santiago, ela passa sobretudo pelo árduo trabalho individual, de leitura e deglutição (não basta comer, é preciso digerir os carneiros) que transforma em vantagem o fato de se ter nascido na parte economicamente pobre do mundo. É o que percebemos na trajetória “pé de boi”⁸ de Santiago e na estrutura de *Uma literatura nos trópicos*. É, também o que ele, Santiago, percebe em um dissidente do marxismo como Stuart Hall:

Já está claro que a leitura dos clássicos do marxismo interessa mais a Hall no contexto do colonialismo europeu e menos no contexto do capitalismo ocidental. O ‘ser privado’ se intromete nos escritos teóricos com a elegância e o despudor da escrita *memorialista* ou *autobiográfica*. Ao transformar as amarras com o estritamente pessoal em programa político da diáspora pós-colonial, a *escrita teórica subjetiva* carrega de tonalidades dramáticas o que apenas teria sido mais uma página de pensador europeu [...], ou mais um lamento de deserdado.

8. O termo é usado em outro ensaio, “Uma literatura anfíbia”, publicado no livro *O cosmopolitismo do pobre*, de 2004, para designar o escritor brasileiro, na comparação com os escritores dos países ricos.

O discurso crítico de Stuart Hall tem estatuto, pois se situa dentro e fora do teórico, dentro e fora do autobiográfico. Esse é o modo como concilia a constatação de ter sido preparado a ser inglês pela formação colonial com o fato de que, em tempos pós-coloniais, nunca será legitimamente inglês, e é também o modo como se dá conta de que, pela diáspora afro-caribenha, tinha se distanciado da condição original jamaicana para estar sempre ‘chegando’ (o verbo é evidentemente dele) à Europa”. (SANTIAGO, 2016, p. 452)

É possível ler, nesse trecho sobre Hall, as categorias de tempo e espaço; presença e deslocamento. Para se dar conta do entrelugar, da sua condição de estar sempre chegando, Hall, lido por Santiago, depende da sua *formação* colonial e, ao mesmo tempo, do fato de que nunca será inglês, nunca será um sujeito ocidental. Formação, outro suplemento, termo iluminista que remete, também, à interiorização da palavra do Outro é, como se sabe, palavra maldita tanto no glossário de Santiago quanto no pós-1971. Mas, articulada a uma falta/falha de origem, ela ganha outros sentidos, menos provincianos e mais rebeldes.

Referências

- ANTELO, Raul. Arqueologia de 1971. In. CAPELA, Eduardo Schmidt; REALES, Liliana. *Arquivos de passagens, paisagens*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012. p. 9-28.
- LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MELLO, Jefferson. Os estudos literários brasileiros nos anos 1970 e o lugar da teoria no trabalho de Luiz Costa Lima. *Remate de Males*. Campinas-SP, v.40, n.2, jul./dez. 2020. p. 697-722
- MORICONI, Italo. Introdução: Crítica, escrita e vida. In. SANTIAGO, Silvano. *35 ensaios de Silvano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.
- SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

- SANTIAGO, Silvano. A fragmentação foi minha Beatriz. *Emerência: texto de leitura* (manuscrito).
- SANTIAGO, Silvano. Silvano Santiago e a desconstrução: entrevista com Silvano Santiago (por Raphael Meciano). *Remate de males*. Campinas-SP, v. 38, n. 1, jan./jun. 2018. p. 437-453
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

A Literatura Comparada como lugar comum

Laura Taddei Brandini¹

O tema da mesa redonda para a qual este texto foi escrito, “Movimento, Trânsito e Deslocamentos”, que me foi proposto no ano passado – dá vontade de dizer “em uma vida passada”, tão diferente era tudo em 2019 – me conduziu à ideia de lugar: para onde leva o movimento? O trânsito se estabelece sempre entre dois ou mais lugares. Os deslocamentos chegam aonde?

Pensei que deveria haver um lugar comum para toda essa agitação epistemológica do momento presente e me pareceu que a Literatura Comparada fosse esse lugar: comum, não no sentido de banal, mas em seu sentido primeiro que vem do latim clássico *communis*, “aquilo que pertence a todos, a muitos” (dicionário do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Ou seja, um lugar de encontros. É, portanto, de encontros que pretendo falar hoje.

O primeiro encontro que proponho é com um texto esquecido, publicado somente em francês, na revista da Associação Internacional de Estudos Franceses, em 1997, do nem um pouco esquecido e bastante conhecido crítico e escritor Antoine Compagnon, intitulado justamente “*Théorie du lieu commun*” [Teoria do lugar comum]. A “teoria” a que ele se refere pertence ao crítico francês do século XIX, Ferdinand Brunetière, que em 1881 assinou um artigo de idêntico título, publicado na *Revue des Deux Mondes*, que anos depois ele mesmo dirigirá (1893-1906). Compagnon expõe o papel do lugar comum enquanto categoria da antiga retórica, na argumentação de Brunetière em favor desta quando, no final do século XIX, na França se erguia todo um processo de substituição da Antiguidade Clássica pela História no campo dos conhecimentos em Humanidades. Ou seja, mais precisamente nos domínios das Letras, no lugar da cultura clássica concebia-se colocar uma ciência, a histórica, como fundamentação dos estudos literários.

1. Fez toda a sua formação acadêmica na USP e na Universidade de Genebra. Desenvolveu pesquisa pós-doutoral em Literatura Comparada na Universidade de Paris - Sorbonne. Tradutora e docente na Universidade Estadual de Londrina.

Os questionamentos, chegando até mesmo à recusa da cultura clássica, revelam uma mudança de valores no seio da intelectualidade francesa, culminando na reforma do ensino de 1902 que diminuiu consideravelmente o espaço do latim e do grego na escola, em favor das línguas e literaturas estrangeiras modernas, tidas como mais adequadas a uma formação científica e profissionalizante. Compagnon vê nesse debate uma nova versão da Querela dos Antigos e dos Modernos, do final do século XVII e início do século XVIII, e no lugar comum, resquício da retórica, um ponto de resistência dos “antigos” do século XIX contra a originalidade, valor romântico e princípio basilar das concepções literárias dos seus opositores “modernos”.

O lugar comum, portanto, figura na história literária como um recurso da retórica que visa assegurar a conexão do orador com o ouvinte ou o leitor, mantendo seu interesse por meio de um processo de reconhecimento de questões e temas. Nesse entendimento vemos nele uma versão do lugar de encontro, do autor da *inventio* com o receptor, leitor ou ouvinte, alvo da *actio*, para empregar os termos da arte oratória latina.

Em uma outra dimensão, desta vez técnica, que Compagnon não contempla em seu texto, encontro um outro lugar comum na retórica clássica: depois da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio*, e entre esta e a *actio*, situa-se justamente a *memoria*, que consiste no trabalho do orador em memorizar seu texto para poder mais enfática e convincentemente executar seu discurso, completando, assim, as cinco fases da arte oratória latina. A etapa da *memoria* dispõe de técnicas expostas em diversos manuais como, por exemplo, o *Dissoi Logoi*, texto grego anônimo datado do início do século IV a.C., contendo conselhos sobre como desenvolver a técnica da memorização. O terceiro deles “consiste em relacionar o objeto da explanação a coisas já conhecidas.”², como transcreve Catherine Baroin em artigo dedicado a técnicas e práticas da memória na Antiguidade (2007).

2. Le troisième consiste à rapporter l'objet de la leçon à des choses déjà connues. *Dissoi Logoi* (Dialexeis), 90, 9, Diels-Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker*, II, p. 416. Tradução do alemão de Michèle Simondon, 1982, pp. 185-186 apud Catherine Baroin, “Techniques, arts et pratiques de la mémoire en Grèce et à Rome”, 2007, p. [1]. A tradução do francês é de minha responsabilidade, como todas as demais, salvo menção contrária.

Aristóteles, nos *Tópicos*, como proposta de técnica de memorização, associa argumentos a lugares; posteriormente os retóricos latinos, Cícero e Quintiliano, atribuem a Simônides a criação da técnica que elabora imagens espaciais para ajudar a memorizar argumentos, os *loci* retóricos. Segundo Baroin

Esses lugares podem ser uma casa (*aedes* ou *domus*), um espaço entre colunas (*intercolumnium*), um canto (*angulum*), um arco (*fornux*), edifícios públicos (*opera publica*), um longo itinerário (*longum iter*), um percurso passando por cidades (*urbium ambitus*), pinturas (*picturae*). [...] Todas essas regras remetem a lugares concretos e a informações arquitetônicas. (2007, p. [1])³

Em suma, nas palavras de Cícero, “Os lugares têm um tamanho poder de lembrança que, não sem razão, foram utilizados para criar uma arte da memória”⁴ (*Sobre a Finalidade do Bem e do Mal*, 45 a.C., *apud* BAROIN, 2007, p. [1]). Lugares físicos – e não metáforas, lugares de linguagem – auxiliavam os oradores a se lembrar de suas ideias e de seus argumentos, bem como a organizá-los. Lugares comuns, no sentido de conhecidos, como casas e espaços públicos, tornavam-se espaços de armazenamento de reflexão, guardavam o que seria dito, preservavam parte da literatura da época. A retórica antiga, portanto, parecia apreciar os lugares comuns enquanto espaços de memória tanto coletiva – refiro-me aos recursos de argumentação – quanto individuais – as técnicas de memorização.

Brunetière, a quem Compagnon, por sua vez, conduz, defende que o lugar comum da retórica é a “própria substância da arte de falar e de escrever”, sendo “a própria condição da invenção literária”⁵ (1881, p. [1]). Para ele, toda criação artística parte de uma tradição que a precede, dialogando com ela. Nesse sentido, nos seus termos, “Inventar não é achar fora do lugar comum, mas renovar

3. *Ces lieux peuvent être une maison (aedes ou domus), un entrecolonnement (intercolumnium), un angle (angulum), une voûte (fornix), des édifices publics (opera publica), un long itinéraire (longum iter), un parcours de villes (urbium ambitus), des peintures (picturae). [...] Toutes ces règles renvoient à des lieux concrets et à des données architecturales.*
4. *Les lieux ont un tel pouvoir de rappel que, non sans raison, on les a utilisés pour créer un art de la mémoire.*
5. *[...] la substance même de l'art de parler et d'écrire. [...] le lieu commun est la condition même de l'invention en littérature.*

o lugar comum e dele se apropriar”⁶ (1881, p. [1]). Como Compagnon aponta, as convicções de Brunetière são bastante modernas, encontrando eco na teoria da intertextualidade de Kristeva – ou, por minha conta, antes, já na famosa frase de Valéry, de *Tel Quel* (1941), “o leão é feito de carneiro assimilado” (1960, v. 2, p. 478 *apud* NITRINI, 1997, p. 131), que se tornou uma das divisas da Literatura Comparada.

Quando do estabelecimento da Literatura Comparada como disciplina acadêmica, na França da segunda metade do século XIX, que era a mesma França de Brunetière e do debate entre a retórica clássica e a ciência histórica, a vinculação da disciplina à perspectiva que sairia vencedora dessa nova versão da Querela dos Antigos e dos Modernos foi condição de sua sobrevivência. A perspectiva histórica, portanto, pautou os estudos comparados desenvolvidos no seio da academia e elegeu como conceito principal a *influência*, empregado o mais das vezes junto do de *fonte*, como instrumentos para detecção do grau de originalidade de uma obra literária. Atrelada à História e adotando o conceito romântico de originalidade, a Literatura Comparada, em seus primórdios institucionalizados, parecia situar-se do lado oposto da trincheira onde estava o polemista Brunetière.

A frase de Valéry foi posteriormente empregada como explicação lapidar da compreensão da composição das obras literárias do ponto de vista comparatista desse primeiro momento, longo de quase um século, que se habituou nomear de “Escola Francesa”: não se cria do nada, toda obra é herdeira de obras anteriores. Ou seja, paradoxalmente – e por isso a história das ideias críticas é tão interessante: não há preto no branco –, Brunetière, ao defender o lugar comum da antiga retórica contra a originalidade romântica, enuncia a própria concepção comparatista da obra literária. A criação, ou a “invenção”, para utilizar o termo dele, pressupõe a existência de um “lugar comum”, ou, adaptando, de uma tradição literária.

A função do lugar comum na criação das obras literárias defendida pelo crítico francês não coincide só com a compreensão comparatista da época da Escola Francesa. Ela pode ser estendida à compreensão atual da Literatura Comparada que proponho aqui, vendo

6. *Inventer, ce n'est pas trouver en dehors du lieu commun, c'est renouveler le lieu commun et se l'approprier.*

a disciplina como um grande lugar comum, um lugar de encontro de diferentes teorias, concepções, conceitos, ideias e ideais que, sob o olhar comparatista, são renovados. Assim como para Brunetière inventar é sinônimo de apropriação do lugar comum, a Literatura Comparada se apropria das ideias literárias conferindo-lhes novos ares, novas funções, novos papéis na reflexão sobre a literatura.

Antes ainda de Brunetière, Flaubert já expressava seu entusiasmo pelos lugares comuns. Seu projeto do *Dictionnaire des Idées Reçues*, traduzido no Brasil como *Dicionário das Ideias Feitas* (2007, trad. Cristina Murachco) e *Dicionário das Ideias Prontas* (2018, trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi), data dos anos de 1850, segundo a correspondência do escritor. Maxime Du Camp, em *Souvenirs littéraires* (1882-1883) [Lembranças literárias (1882-1883)], define o projeto como “um agrupamento metódico de lugares comuns, frases feitas, *prudhomismos* dos quais ele [Flaubert] ria e com os quais se irritava ao mesmo tempo” (*apud* PIERROT, 1997, p. 5-6) ⁷. Nos termos do próprio autor, em carta a Louis Bouilhet de 4 de setembro de 1850,

[...] Este livro *totalmente* elaborado será precedido por um bom prefácio onde será indicado como a obra foi feita, com o objetivo de aproximar o público da tradição, da ordem, das convenções gerais e será organizado de tal maneira que o leitor não saberá se estão zombando dele ou não, será, talvez, uma obra estranha e capaz de ter sucesso, pois será da maior atualidade. (*apud* PIERROT, 1997, p. 5) ⁸

A zombaria de Flaubert dirigida aos valores burgueses – lemos no *Dicionário*, no verbete “Literatura: Ocupação dos ociosos” (FLAUBERT, 1997, p. 101) ⁹ – oferece uma nova característica ao lugar comum: sua atualidade. Pois como já pontuava Brunetière, os lugares comuns comportam as marcas de seu tempo (1884, p. [1]): a banalidade, para

7. [...] *le groupement méthodique des lieux communs, des phrases toutes faites, des prudhomismes dont il riait et s'irritait à la fois.*
8. [...] *Ce livre complètement fait et précédé d'une bonne préface où l'on indiquerait comme quoi l'ouvrage a été fait dans le but de rattacher le public à la tradition, à l'ordre, à la convention générale, et arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fou de lui, oui ou non, ce serait peut-être une œuvre étrange, et capable de réussir, car elle serait toute d'actualité.*
9. *Littérature : Occupation des oisifs.*

ser reconhecida enquanto tal, precisa estar em curso, em circulação, pertencer ao presente, em suma, prestar-se ao reconhecimento.

Essa também é a natureza dos lugares de encontro: a Literatura Comparada sempre se configurou como um espaço de presentificação que tem por efeito atualizar o que nela se encontra. A “natureza nômade e inquieta desse saber sempre em processo” (SOUZA, 1994, p. 21), como qualificou a disciplina Eneida Maria de Souza, deixa claro o estado permanente de movimento em seu interior que a mantém em dia. Eneida, ao participar de uma mesa redonda em 1993 na UERJ, colocava também em relevo a alteridade como princípio reflexivo e a constante busca pela interdisciplinaridade metodológica como características da Literatura Comparada.

A ideia de “saber sempre em processo” é desenvolvida por Tania Carvalho em capítulo de seu já clássico *O Próprio e o alheio* (2003), onde escreve: “Trata-se, em suma, de ‘emprestar’ à(s) teoria(s) literária(s) conceitos operacionais que possam ser rentáveis nas formas de atuação comparatista, bem como as auxiliem em sua própria definição” (CARVALHAL, 2003, p. 17). Isto é, a Literatura Comparada se nutre desses empréstimos, que acabam por constitui-la, compondo uma definição que Tania Carvalho resume em dois termos: “amplitude de visão e metodologia dos confrontos.” (CARVALHAL, 2003, p. 22). Ou, pelo viés que proponho, metodologia dos encontros.

O primeiro encontro da Literatura Comparada foi por demais importante, pois a ensinou a andar, ajudou a se estabelecer enquanto disciplina, introduziu-a ao método científico e ao rigor acadêmico. Foi com a História, ainda no século XIX, vencedora do embate contra a Antiguidade Clássica, que a então nova disciplina literária se alinhou, como já explicitarei no início deste texto. O então grão-mestre da História Literária na França, Gustave Lanson, mostrava, na conclusão do manual de História da Literatura Francesa que assinou com Paul Tuffrau, em 1929, o papel das literaturas estrangeiras, do seu ponto de vista. Tratando das revoluções estéticas do século XX, em especial de Paul Valéry, escrevem os autores: “Diante desta subversão de todos os princípios, apoiada pela invasão estrangeira, os pessimistas prevêem a ruína total do gênio propriamente francês: a língua, dizem, está se tornando desorganizada, a invenção é louca.” E completam, em seguida, pois não são “pessimistas”: “Contudo, não há nenhuma razão para desespero. E para inicialmente dissipar os medos infundados, é preciso observar que o poder de

assimilação de uma nação, e particularmente de nossa nação, é formidável”¹⁰ (LANSON; TUFFRAU, 1931, p. 767).

O manual de História da Literatura Francesa de Lanson e Tuffrau tem na História o seu fio condutor, pois a Literatura Francesa fica a reboque em todos os capítulos. Além de grandes partes dedicadas ao contexto da época e às biografias dos escritores, bem como da presença de questões sobre aspectos históricos das obras apresentadas, todo o texto conclusivo é construído como se fosse uma narrativa histórica baseada nos grandes fatos tradicionais, como as guerras, as batalhas, as personalidades em cargos de relevo. A voz comum lamenta que temas, ideias, autores e obras estrangeiros “invadam” o espaço francês e ameacem a nação. A história recente aparece por meio dessas metáforas: ainda se estava historicamente muito próximo da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e fazia-se necessário reafirmar a velha identificação entre cultura, literatura e nação. Esta, louvada, sobretudo depois da vitória contra a Alemanha e a recuperação dos territórios da Alsácia e da Lorena, invadidos e tomados pela Prússia na guerra de 1870, mostra seu rosto por meio de sua literatura, à qual as literaturas estrangeiras são assimiladas graças a sua “força” (LANSON; TUFFRAU, 1931, p. 770).

Nesse quadro, quando a Literatura Comparada dá lugar à História Literária, ocorre um encontro de forças e a anfitriã se subordina a sua convidada: a Literatura Comparada se torna uma disciplina cujo objetivo é aferir filiações e fazer o elogio das assimilações estrangeiras em favor da construção da nação. Sem dúvida o encontro mais longo da disciplina, foi também em tom belicoso que essa relação foi encerrada, em Chapel Hill, nos Estados Unidos, em 1959, pela fala de René Wellek, “A Crise da Literatura Comparada”. O novo encontro, com a Linguística, já estava então acontecendo e os embates em busca de filiações para o louvor da nação haviam cedido espaço para os diálogos e para o elogio da heterogeneidade. Ironicamente, pelas mãos da Estrangeira Julia Kristeva, como amorosamente Barthes

10. *Devant cette subversion de tous les principes, appuyée par l'invasion étrangère, des pessimistes prédisent la ruine totale du génie proprement français : la langue, disent-ils, devient désordonnée, l'invention est folle. Il n'y a cependant aucune raison de désespérer. Et pour dissiper d'abord la crainte la moins fondée, il faut remarquer que la puissance d'assimilation d'une nation, et particulièrement de notre nation, est incroyable.*

a nomeia em um belíssimo texto-homenagem de 1970 (“A Estrangeira”), o conceito de intertexto, fundamentado na ideia de polifonia também do Estrangeiro Bakhtin, torna-se o hóspede principal do espaço comparativo. Um novo elemento se apresenta, como vemos nas palavras de Tania Carvalhal: “Como indicativo da apropriação de um texto por outro, a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores” (CARVALHAL, 2003, p. 19). A “sociabilidade” indica a frequência do Outro, estrangeiro ou não, numa relação que descarta a hierarquia e as nacionalidades e aloca a convivialidade de textos no lugar comum comparativo. A promoção dos encontros não exclui a História, como lembra Tiphaine Samoyault, que considera a intertextualidade como uma forma de diálogo também com o passado ou, nos seus termos, “a memória que a literatura tem de si mesma” (2008, p. 10).

Essa memória é, ao mesmo tempo, um lugar comum, no sentido de se constituir por uma tradição literária, e um lugar de encontros explícitos e implícitos entre autores, obras e leitores. Como escreve Samoyault,

Os estudos intertextuais substituíram a sucessão pelo movimento, substituíram a fixidez dos encadeamentos histórico-lógicos pelo estudo da circularidade dos liames entre os enunciados. Os textos não são aí atribuídos a um lugar fixo, contrariamente ao que tentam estabelecer o cânone e a instituição literária. (SAMOYAULT, 2008, p. 138).

Isto é, os textos passam a ser vistos como estruturas dinâmicas, que transitam entre si, sem amarras geográficas e temporais. Nesse sentido, Samoyault afirma: “para a literatura, o mundo é em primeiro lugar um livro” (2008, p. 123). Um grande livro plural, ou uma biblioteca, esperando seus leitores, os autores, que a partir de suas leituras escreverão outras obras.

Imaginar o mundo como um livro ou como uma biblioteca leva ao infinito o *corpus* de leituras possíveis. Junto da intertextualidade que se hospedou na Literatura Comparada lá pelo meio do século XX, veio junto o Texto, com “t” maiúsculo, um novo objeto, não mais feito unicamente de palavras, mas cuja matéria, a linguagem, permitia a esse camaleão adquirir todas as formas possíveis. Nos dizeres de Fredric Jameson, citado por Fábio Durão em *Teoria (literária) americana*: uma introdução crítica,

[...] a textualidade “pode ser rapidamente descrita como uma hipótese metodológica por meio da qual os objetos de estudo das ciências humanas (mas não apenas delas: note-se o ‘código’ genético do DNA!) são considerados textos que *deciframos* e *interpretamos*, em oposição às concepções mais antigas desses objetos como realidades ou existências ou substâncias que de uma forma ou de outra tentamos *conhecer*”. (JAMESON, 1988, p. 18, *apud* DURÃO, 2011, p. 20, grifos do autor)

O Texto, portanto, instalado nos estudos literários em geral e na Literatura Comparada em particular, convidou o mundo a se tornar objeto de leitura, conferindo uma outra vida à imagem cunhada por Samoyault. Tudo se tornou passível de deciframento e interpretação, como observa Jameson. Primeiro, chegaram as Artes e os estudos interartes se tornaram uma das faces mais populares das análises comparatistas, preservando seu lugar de destaque até hoje. Em seguida, vieram outros saberes que não literários, oriundos das Humanidades ou não, como a Filosofia e a Medicina, para me restringir a apenas dois. Comparecerem também ao encontro nesse espaço comum comparatista todas as vertentes teóricas que fornecem instrumentais interpretativos aplicáveis aos textos literários, como a Psicanálise e o Marxismo, exemplos de algumas das vertentes mais tradicionais, até as vertentes mais atuais, como os Estudos Culturais e os Estudos Pós-Coloniais, novamente para me restringir a dois e não recitar uma longa lista.

O lugar de encontros comparatista que, um século antes, hospedava apenas a História, tornou-se uma animada festa de linguagens nesse final de século XX. Pela primeira vez, as minorias silenciadas foram recebidas “naquele lugar” e Gayatri Spivak, proclamando a “morte de uma disciplina” com seu livro de mesmo título (*Death of a discipline*, 2003), também decretou seu renascimento, sob o signo da responsabilidade humanística da Literatura Comparada enquanto uma nova disciplina, como ela mesma escreveu: “Deixe-me tentar agora, em nome de uma nova Literatura Comparada, levar-nos para fora do circuito restrito da disciplina. Talvez isso seja o que sempre esteve escrito no sentido último da inclusividade da Literatura Comparada”¹¹ (SPIVAK, 2003, p. 35)

11. *Let me now try, in the name of a new Comparative Literature, to lead us out of a restricted disciplinary circuit. It is perhaps what was always written in my ultimately sense of the inclusiveness of Comparative Literature.*

A Literatura Comparada se abriu a teorias e objetos de estudo e por que não dizer, abraçou causas sociais e politizou-se. O lugar comum, lugar de encontros, passou a ser dinâmico para poder captar os movimentos, os trânsitos e os deslocamentos das obras literárias, inclusive sob a forma de traduções, que pouco espaço tinham até então. A Literatura-Mundo que se estabeleceu no início do século XXI instalou-se no lugar comum e passou a promover novos encontros: para David Damrosch, que a definiu em seu livro de 2003, *What is World Literature?* [O que é Literatura-Mundo?], a Literatura-Mundo pode ser vista como “múltiplas janelas para o mundo” (2003, p. 15) na medida em que, por meio da elaboração de antologias, permite uma maior circulação de obras de culturas marginalizadas no sistema cultural mundial. Literatura-Mundo é circulação de Textos e nessa compreensão, a tradução tem papel primordial, pois tantas vezes o tradutor é o barqueiro nessa travessia. Nos termos de Damrosch,

[...] obras da literatura-mundo adquirem uma vida nova quando se deslocam para o mundo compreendido de forma ampla, e para entendermos essa nova vida precisamos notar com atenção que os caminhos que a obra toma são redirecionados em suas traduções e em seus novos contextos culturais. A tradução sempre está relacionada com o que Fernando Ortiz descreveu em 1940 como *transculturación*, e se quisermos ver uma obra de literatura-mundo como uma janela que dá para diferentes partes do mundo, temos de levar em conta a forma como essas imagens foram refratadas em múltiplos pedaços no processo de transculturação.¹² (DAMROSCH, 2003, p. 24)

A crítica corrente da Literatura-Mundo se fundamenta justamente na compreensão de transculturação como, no termo de Spivak, “domesticação” norte-americana dos textos das culturas marginalizadas, uma vez que a maior parte das antologias é publicada nos Estados Unidos, naturalmente em inglês, em um contexto acadêmico de desestímulo ao estudo de idiomas estrangeiros, o que gera

12. [...] *works of world literature take on a new life as they move into the world at large, and to understand this new life we need to look closely at the ways the work becomes reframed in its translations and in its new cultural contexts. Translation is always involved in what Fernando Ortiz described in 1940 as transculturación, and if we do want to see the work of world literature as a window on different parts of the world, we have to take into account the way its images have been multiply refracted in the process of transculturation.*

uma certa homogeneização dessa literatura. Até que ponto essas belas janelas para o mundo não refletem o próprio mundo estadunidense ou de outra velha potência político-econômica?

Eis, brevemente, os encontros proporcionados até o momento pelo lugar comum da Literatura Comparada.

...

Após recontar sob o ângulo dos encontros essa história da Literatura Comparada, gostaria de concluir com mais uma história.

Naquele lugar, um homem ouvia uma língua desconhecida. Ele imagina. Escreve.

Se eu quiser imaginar um povo fictício, posso dar-lhe um nome inventado, tratá-lo declarativamente como um objeto romanesco [...]. Posso também, sem pretender nada representar, ou analisar realidade alguma (são estes os maiores gestos do discurso ocidental), levantar em alguma parte do mundo (naquele lugar) um certo número de traços (palavra gráfica e linguística), e com esses traços formar deliberadamente um sistema. (BARTHES, 2007, p. 7)

O sistema composto por palavras é complexo, rico em detalhes. A língua desconhecida se parece com um sonho: estrangeira e incompreensível, ela “faz precisamente do sujeito um grande invólucro vazio de fala” (BARTHES, 2007, p. 12). Sem palavras, a língua desconhecida se torna uma “massa rumorosa” (BARTHES, 2007, p. 17) ao ouvido do homem, arrastando-o para o vazio da incompreensão: “vivo no interstício, livre de todo sentido pleno” (BARTHES, 2007, p. 18), descobre o homem, naquele lugar.

O homem anda pela cidade. Não há nomes de ruas, nem endereços, apenas mapas desenhados com maior ou menor talento indicando o caminho a seguir. Procura o centro. O centro é vazio. A cidade é

construída em torno de um anel opaco de muralhas, de águas, de tetos e de árvores, cujo centro não é mais do que uma ideia evaporada, subsistindo ali não para irradiar algum poder, mas para dar a todo o movimento urbano o apoio de seu vazio central, obrigando a circulação a um perpétuo desvio. (BARTHES, 2007, p. 46)

As pessoas desviam do centro, mas o homem vai em sua direção. O centro, o coração daquele lugar, é vazio. Isento de sentido para poder

acolher. Disponível. Hospitaleiro. “Dá lugar” àquele que chega, abre-lhe espaço, oferece-lhe um lugar (DERRIDA, p. 29, grifos do autor).

As teorias, os conceitos, as ideias, os ideais se instalam no lugar que a Literatura Comparada lhes oferece e, pelas mãos da sociabilidade com os Outros, ela se repensa, adota novos princípios, muda. O lugar comum, vazio, disponível, das palavras de Roland Barthes no *Império dos signos* (1970), hospitaleiro, nos termos de Jacques Derrida em *Da Hospitalidade (Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade, 1997)*, é também um lugar de transformação. “O homem não muda, escreveu Brunetière, mas a cada geração os homens se renovam. Pode ser que o progresso seja apenas uma palavra, mas pelo menos o movimento é um fato. E se as coisas ficam eternamente as mesmas, existe um tipo de perpétuo deslocamento de pontos de vista”¹³ (BRUNETIÈRE, 1884, p. [1]). Os movimentos, os deslocamentos propostos por esta mesa, retomados por Brunetière, falam especialmente do trânsito intenso pelo lugar comum que é a Literatura Comparada.

Referências

- BAROIN, C. Techniques, arts et pratiques de la mémoire en Grèce et à Rome. In: Dossier: *Tekhnai/artes* [on-line]. Paris-Atenas: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2007. Disponível em: <http://books.openedition.org/editionsehess/2227>. Acesso em 27/08/2020.
- BARTHES, R. A Estrangeira. In: *O Rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira, revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 214-218.
- BARTHES, R. *O Império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BRUNETIÈRE, F. Théorie du lieu commun. In: *Histoire et littérature*. Paris : Calmann Lévy, 1884, p. 31-54. Disponível em: https://fr.wiki.source.org/wiki/Théorie_du_lieu_commun. Acesso em 27/08/2020.

13. *L'homme ne change pas, mais, à chaque génération, les hommes se renouvellent. Il se peut que le progrès ne soit qu'un mot, mais au moins le mouvement est un fait. Et si les choses restent éternellement les mêmes, il y a comme un perpétuel déplacement de point de vue.*

- CARVALHAL, T. F. *O Próprio e o alheio. Ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.
- COMPAGNON, A. *Théorie du lieu commun*. In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 1997, no 49, p. 23-37. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1997_num_49_1_1269. Acesso em 27/08/2020.
- DAMROSCH, D. *What is World Literature?* Nova Jérsei (Estados Unidos): Princeton University Press, 2003.
- Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (website). Disponível em : <https://www.cnrtl.fr>. Acesso em 27/08/20.
- DURÃO, F. A. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas (SP): Autores Associados, 2011.
- DERRIDA, J. *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l'Hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.
- FLAUBERT, G. *Le Dictionnaire des idées reçues suivi du Catalogue des idées chic*. Paris: Le Livre de Poche, 1997.
- LANSON, G.; TUFFRAU, P. *Manuel illustré d'Histoire de la Littérature Française*. Paris: Librairie Hachette, 1931 [1929].
- NITRINI, S. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- PIERROT, A. H. *Introduction*. In: FLAUBERT, G. *Le Dictionnaire des idées reçues suivi du Catalogue des idées chic*. Paris: Le Livre de Poche, 1997, p. 5-43.
- SAMOYAUULT, T. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. Revisão da tradução de Regina Salgado Campos e Maria Letícia Guedes Alcoforado. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SOUZA, E. M. *Literatura Comparada. Espaço nômade do saber*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 2, no 2, 1994, p. 19-24. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/14/15>. Acesso em 30/08/2020.
- SPIVAK, G. C. *Death of a discipline*. Nova Iorque (Estados Unidos): Columbia University Press, 2003.

Meter-se na intimidade alheia: a ética no estudo literário de cartas e diários

Maria Candida Ferreira de Almeida¹

Introdução

A privacidade plasmada em cartas, assim como o que é dito em uma conversa, não deve ser divulgada ou mostrada a terceiros sem a permissão do destinatário, mantendo assim o chamado segredo epistolar. Esse fato – o de existir um espaço material compartilhado, mas com direito ao segredo – é o que permite a total franqueza na redação das cartas e diários. O que é mais íntimo e, possivelmente, secreto que a troca de correspondência – amor, amizade, família – entre duas pessoas que se correspondem exatamente porque elas sentem uma correspondência afetiva? Este trabalho é sobre as cartas, diários, a vida privada tornada pública por distintas razões, seja porque seus autores são famosos, seja por se tratar de escritos anônimos de suposto interesse público. Existe um consenso entre os biógrafos e estudiosos da biografia que apregoa que toda vida merece ser contada. No ensejo de preservar a palavra íntima de ilustres personagens ou pessoas anônimas, ou torná-las públicas, devemos refletir sobre a vida privada e sobre a intimidade que por algum motivo se tornou uma fonte de literatura. Devemos trazer para os estudos literários os problemas éticos que não costumam ser tratados nesse campo.

Neste artigo, abordarei as questões que tratam da tensão entre o direito à privacidade, intimidade e segredo, frente ao direito à informação sobre a vida de pessoas públicas, especialmente escritores. Para esta reflexão, será considerada a natureza dos documentos produzidos na vida privada das pessoas que, por sua obra artística, são consideradas de interesse público. Perguntarei fundamentalmente sobre o lugar de arquivos pessoais na preservação da herança cultural e sobre as implicações de torná-los públicos.

As relações de poder envolvidas nesse processo serão avaliadas seguindo questões propostas por Doris Sommer – para quem os

1. Doutora em Letras (UFMG), docente de Literatura na Universidad de los Andes, Colômbia.

segredos marcarão os limites da privacidade, protegendo ou não a informação – para, em seguida, perguntar: como pode um autor minoritário, marcado por sua etnia, gênero e/ou classe social, convidar um leitor autoritário a dialogar sem estabelecer limites? Como se pode dispensar a negociação [negação] em um mundo tragicamente assimétrico? (SOMMER, 2005, p. 17). Investigar arquivos de pessoas públicas e bibliotecas íntimas é um desafio para refletir sobre o direito à privacidade ou ao segredo. Para além de pensar sobre a quebra do silêncio no sistema literário, aqui me interessa abordar especialmente a natureza ética dessa ruptura.

Cabe considerar, por outro lado, o crescente interesse pela vida invisível de corpos falantes chamados minoritários: negros, pessoas LGBTQIA+, mulheres, sujeitos cuja história familiar não faz parte das narrativas públicas, exceto quando são expostos pelo escândalo. Segundo Stuart Hall (2003, p. 208), deve-se levar em conta a profunda e ambivalente fascinação do pós-moderno pelas diferenças sexuais, culturais e, sobretudo, étnicas; essa atração tem um componente de interesse despertado por algo que pode nos ser desagradável, proibido, cruel ou contra a moral estabelecida.

Este artigo tenta circular e tornar evidente um problema ético, que se torna especialmente delicado em tempos de forte conservadorismo moral, pois é necessário destacar que, nos dias atuais, há uma resistência agressiva à diferença, o que pode ser testemunhado nos constantes ataques diretos e indiretos ao multiculturalismo, a ponto de Rita Segato dizer que o multiculturalismo está morto, não porque teria sido uma estratégia superada, mas pelas agressões que pessoas minoritárias vêm sofrendo por parte de produtores de discursos de ódio e de instituições, como a segurança pública. É possível que estejamos enfrentando fenômenos (como um retorno às grandes narrativas da história, apoiadas na linguagem e na literatura que, ainda segundo Hall, representam pilares de sustentação da identidade e cultura nacionais; uma restauração constante do cânone da civilização ocidental, que marginaliza assuntos minoritários; a defesa do absolutismo étnico, do racismo cultural e de práticas xenofóbicas) a partir dos quais se tentou submeter todo o Estado, nos Estados Unidos, com o apoio de sujeitos marginalizados, como os hispânicos, cujos votos na Flórida fizeram com que Donald Trump vencesse a eleição de 2016; ou, no caso do Brasil, quando mulheres, que não ouviram os avisos do movimento “#Ele não”, “nascidas das

fraquejadas de seus pais”, deram a vitória à Bolsonaro. Além disso, a cada dia, vemos as instituições forjadas na utopia democrática se colocarem a serviço da marginalização de corpos minoritários. Assim, tornar visíveis algumas experiências até agora consideradas como do âmbito privado pode, uma vez mais, ser motivo de discriminação presente ou futura.

É também o próprio Hall que nos lembra que o feminismo causou uma ruptura que se tornou decisiva para os estudos culturais quando reorganizou o campo de uma maneira muito concreta: primeiro, propondo o pessoal como político; segundo, desenvolvendo uma expansão radical da noção de poder, que até então se desenvolvera dentro do ordenamento da noção de público, de domínio público, que teve como resultado a impossibilidade de usar o termo poder da mesma maneira. Esse termo é tão central quanto o de hegemonia. O feminismo demonstrou que as noções de gênero e sexualidade são centrais para a compreensão do poder. Finalmente, colocou o subjetivo e o humano como centrais na teoria contemporânea (HALL, 2003, p. 335).

Mas o que significa esse aspecto do sujeito – o íntimo – tornado valor público nos debates em torno do poder?

Por exemplo, os psicólogos, psicanalistas e terapeutas são especialistas em “intimidade”, pois têm escutado confidências em seus consultórios desde que liberaram confessores e diretores de consciência dessa função; se alguém sabe alguma coisa da intimidade, deve ser o psicólogo: “seus arquivos (adequadamente protegidos pelo sigilo profissional) estão cheios de incesto, estupro, sonhos eróticos, fantasias sadomasoquistas e confissões vergonhosas” (PARDO, 2004, p. 13) No entanto, como explica o filósofo espanhol José Luis Pardo, não se trata de uma relação de intimidade, mas de privacidade, isto é, “o que os cidadãos fazem – ou sonham em fazer – em particular”. É por isso que eles dizem tudo isso ao psicólogo, uma pessoa com quem se tem um relacionamento confidencial, mas não íntimo – até porque tal intimidade está proibida no código de ética. Esse conflito entre intimidade e privacidade pode ser flagrado em uma passagem de *Quando Nietzsche chorou*, de Irvin D. Yalon:

Professor Nietzsche, deixe-me falar de outra coisa primeiro. Houve um momento ontem em que você abandonou meu título profissional e me chamou Josef. Isso me agradou. Senti-me mais próximo de você e gostei disso. Embora nosso relacionamento seja profes-

sional, a natureza de nosso discurso requer que falemos intimamente. Você concordaria, portanto, em nos chamarmos por nossos prenomes? (2005, p. 249)

Trago esse exemplo, porque ele introduz o modo como cheguei a este problema. Eu enveredei pela via literária, em particular, pela pergunta dos estudiosos de literatura sobre a vida de autores, cujo conhecimento seria um recurso para compreender melhor a obra. Essa é a perspectiva, por exemplo, de Eneida Souza, quem tem se dedicado ao estudo da crítica biográfica, propondo que essa linha de pesquisa é de natureza composta, pois abarca a relação entre obra e autor, possibilitando a interpretação da literatura para além dos seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre realidade e ficção, mas, principalmente, entre vida/obra (SOUZA, 2002, p. 111-121)².

A privacidade da pessoa pública

O ato de vasculhar e revelar a vida de autores está amparado pelo “direito à informação”, o que torna a vida privada das pessoas públicas passível de exame a partir dessa noção de direito. Todos assistimos de perto ao debate em torno das biografias não autorizadas, quando alguns dos nossos heróis libertários – Caetano Veloso e Chico Buarque, por exemplo – se posicionaram em defesa do que seria uma espécie de lei de censura, como podemos ver na matéria do jornal G1:

A liberdade de publicação de biografias ganhou mais destaque a partir do início de 2013, quando [uma associação chamada] *Pro-cure Saber* – então integrada por Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Djavan, entre outros artistas, e presidido pela ex-mulher de Caetano, Paula Lavigne – passou a defender a proibição de obras não autorizadas. Os artistas diziam

2. Ver também: SOUZA, Eneida M. de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011 (Col. Humanitas); SOUZA, Eneida M. de. “Crítica biográfica, ainda”. *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, p. 51-57; e SOUZA, Eneida M. *Autoficção e Sobrevivência*. LA PALABRA, (30), 2017, 107-114.

defender o direito à privacidade e destacavam as dificuldades em conseguir reparar, através de ações judiciais, os danos posteriores à publicação. (2013, s. p.)

Por seu lado, ainda conforme a matéria do G1 (2013, s. p.), os biógrafos avaliavam que “a necessidade de autorização é censura prévia e fere a liberdade de expressão”. Conforme argumentam, “a necessidade de autorização defendida pelos artistas impediria a publicação de obras sobre personagens históricos, citando como exemplo a impossibilidade de escrever sem interferências um texto sobre generais da ditadura ou sobre políticos”.

O Código Civil brasileiro, em vigor desde 2003, diz que

[...] a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais” (BRASIL, 2003, s. p.)

Nesse código se entrelaçam moral e economia. O Artigo 5º da Constituição Federal, entretanto, diz que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” e atesta que “são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação” (BRASIL, 1988, s. p.). Temos aqui uma tensão entre os códigos que proíbem e autorizam, além de um elemento muito ambíguo – a honra da pessoa biografada.

Também no Brasil se tornou pública uma carta do escritor e promotor cultural Mário de Andrade ao também poeta Manuel Bandeira, dois nomes canônicos na literatura brasileira. Na carta, Mário fazia alusão a sua “tão falada homossexualidade”. No entanto, a misiva já foi publicada por Bandeira sem essa parte, e, logo depois de uma espécie de comoção nos meios acadêmicos, a carta foi divulgada na íntegra. Qual o direito do investigador em tornar público tal documento? O direito está sentado na ideia de que os dois envolvidos são pertencentes ao “patrimônio” nacional brasileiro, e muitos pesquisadores se sentem no direito de tornar pública a intimidade das pessoas “públicas”.

Um terceiro exemplo vem da leitura que Paul B. Preciado faz de *Orlando*, de Virginia Woolf:

Leio o diário que Virginia Woolf escreveu enquanto redigia *Orlando*. Compreender como ela fazia a construção narrativa de *Orlando* me ajuda a pensar na fabricação de Paul. O que acontece na narrativa de uma vida quando é possível modificar o sexo da personagem principal? Virginia qualifica o efeito que esta escrita produz nela estas. Não escondo que as vezes sinto uma emoção parecida. Virginia ousa chamar seu *Orlando* de biografia. Uma biografia inumana e pré-pessoal, fragmentada no espaço e no tempo: uma viagem. (PRECIADO, 2018, p. 25)

A leitura de Preciado se justifica pela sua configuração como Paul, que usa a literatura como subministro para sua própria criação subjetiva e torna esse movimento público por sua própria vontade. No entanto, sua aproximação à obra de Woolf se dá por meio de um diário que não sabemos se foi publicado por vontade da escritora, e Preciado julga a ética da escritora em relação àquele momento histórico:

Descubro com surpresa uma Virginia mais preocupada com o fêtro de suas boinas e com a renda de seus vestidos do que com as greves dos mineradores que agitavam a Inglaterra; mais atenta ao volume das vendas de seu *Ms Dalloway* (250 exemplares era uma verdadeiro best-seller na época) do que com a violência com a qual a polícia londrina dispersava os trabalhadores ferroviários; mergulhada na depressão porque Vita Sackville-West havia dito que ela não era bonita, obcecada pela sua própria morte mas definitivamente incapaz de imaginar a guerra, inicialmente econômica e em seguida política que devastaria o ocidente alguns anos mais tarde. Sua alma é mais sensível quando ela observa os bisões no zoológico de Londres do que quando observa Nelly, sua governanta que ela trata como escrava. Porque é tão difícil estar presente diante do que acontece? (PRECIADO, 2019, p. 24-27)

Por último, apresento a crise em torno da divulgação das cartas de Caio Fernando Abreu, narrada em uma conferência por Flora Sússekind (2014, s. p.), cujo título foi retirado de umas das cartas do escritor, que teve sua correspondência com Maria Adelaide Amaral, Hilda Hilst, a própria Flora Sússekind, João Silvério Trevisan, Mario Prata, entre outros, publicada por iniciativa de Heloisa Buarque de Hollanda. Ressalto isso porque as cartas selecionadas são,

em grande parte, do campo literário, demonstrando o interesse suscitado nesse campo pela voz íntima de escritores.

Süssekind inicia a conferência citando as cartas e postais a ela enviados por Caio, além de um poema e cartas de Ana Cristina Cesar, também objeto de sua conferência, enviadas ao escritor. Ela destaca ainda que é uma pesquisadora “que não vale nada” porque não guarda os documentos pessoais até porque “não [quer] que ninguém veja”.

As cartas apresentadas na conferência são documentos próximos ao momento da morte dos dois escritores. Uma delas é institucional, pois Caio, preocupado com sua morte, queria dar um destino a seu acervo; e mesmo antes de o material chegar à fundação Casa Rui Barbosa, destino de muitos acervos de escritores brasileiros, houve uma comoção por causa de uma matéria jornalística de cunho sensacionalista que expôs ao julgamento público pessoas com que o escritor havia se correspondido (SÜSSEKIND, 2014). Com base nesta anedota, Süssekind vai perfilando os temas éticos que envolvem a exposição pública da intimidade: medo a exposição pública, direito de posse do acervo de pessoas falecidas, uso de linguagem desairosa, suscetibilidade das pessoas que estão vivas e/ou de seus familiares e – um tópico importante – o reconhecimento econômico ou o prestígio dentro do campo literário advindos do uso desse material. Caio Fernando Abreu, depois de ser atacado por publicar sem autorização cartas de Ana Cristina César, destaca em sua carta a Flora Süssekind que deseja ver publicada as cartas da poeta, sem esse reconhecimento:

[...] vão finalmente as cartas de Ana C. São preciosas. [...] Tive uma idéia: essas cartas, na minha opinião, são tão belas que mereciam ser publicadas. Uma edição discreta, como o livro seu sobre as gavetas dela. No caso de um livro, não sei como ficariam os direitos autorais. [...] Ah: de maneira alguma penso em ‘faturar’ com as cartas da Ana C. No caso de um livro, não me importo de não receber direitos autorais. [...] Apenas acho que seria bonito e útil para quem escreve. (ABREU, 2002, p.341, grifos do autor *apud* ALSEMI, 2018, p. 64)

Ainda que a fala de Süssekind denote questões éticas, o foco principal era demonstrar que o acesso a esse material propicia uma poética para a compreensão da obra mais propriamente literária. É o que busca André Luiz Alselmi em sua tese de doutorado sobre a voz literária na correspondência de Caio Fernando Abreu. O pesquisador

aponta para o compromisso ético e estético do escritor, mas não se pergunta sobre o compromisso ético que contorna o uso desse tipo de material, apontando mais para as funções estético-argumentativas das cartas, ainda que o problema não esteja totalmente ausente:

Se por um lado Caio Fernando Abreu tem consciência de que pode manipular as informações a respeito de sua imagem a partir das cartas, por outro, o escritor sabe, pela experiência, que esse monopólio sobre a identidade também escapa ao seu controle. Em carta a Lucienne Samôr (27/11/1995), o escritor relata que foi procurado por uma repórter de O Globo, Beth Orsini, disposta a fazer uma matéria sobre as cartas de Ana Cristina César. O resultado da publicação é, então, detalhado: ‘Saiu a matéria, que nem vi no dia — um amigo me enviou do Rio, semanas depois — e me desagradou o tom vezenquando meio malicioso de certas cartas. Na sua, por exemplo: eu selecionara um trecho — lindo — em que você fala que fora ao quintal apanhar lenha, era lua cheia, para fazer um chá ou café e escrever a Maria Rita Kehl. O bonito era a escritora no interior de Minas, seu chá, sua carta. Orsini cortou tudo isso e reduziu a coisa a uma espécie de insinuação de relação lésbica entre você e Maria Rita. Nada grave. Mas... e a ética?’ (ABREU, 2002, p. 338). O episódio demonstra como a supressão de trechos ou seleção de fragmentos específicos podem induzir o leitor a fazer leituras equivocadas, distorcendo as informações do texto original. Obviamente, o mesmo ocorre ao se analisar a coletânea *Cartas* a partir da perspectiva e organização de Ítalo Morriconi, com seleção de textos específicos, supressão de trechos, substituição de nomes próprios por iniciais etc. (ALSEMI, 2018, p. 64)

Ao entrevistar Ítalo Morriconi, organizador do livro sobre o qual sua tese se debruça, Alsemi faz uma pergunta estética – “Há ainda, em seu domínio, muitas cartas inéditas? (...) Se não, o que o desestimula a fazer isso? Seria o aspecto redundante das missivas, nas quais abundam o que estudiosos como Jelena Jovicic chamam de ‘dejeito das correspondências’, presente na recorrência de temas e fatos?”. A resposta é, a princípio, técnica: “Sim, no caso específico da correspondência de Caio há o perigo da redundância. Existem vários destinatários de Caio que não cederam cartas para o meu volume. Acredito que seria possível um segundo volume de cartas, sem redundâncias, mas no momento não tenho pique para esse trabalho” (ALSEMI, 2018, p. 222), seguida de uma reflexão ética que explica muito bem a delicadeza necessária à publicação desse material privado:

No entanto, estou interessado em explorar a correspondência passiva do Caio no acervo da Casa Rui Barbosa. Não sei se essa correspondência passiva é publicável, dependeria da autorização dos autores ainda vivos. Minha geração, que é a de Caio e da maioria de seus interlocutores epistolares, teve uma juventude muito louca e talvez muitos de nós não queiram que os aspectos mais íntimos ou pessoais daquele momento sejam expostos. Também ninguém quer que se exponham comentários sobre terceiros que podem ser tomados por ofensivos e que na verdade a pessoa que os escreveu talvez já nem pense assim. É tudo muito delicado quando se publica correspondência de gente viva. No caso do Caio, tudo era mais tranquilo, porque, desaparecido prematuramente no plano físico, Caio tornou-se personagem. Personagem histórico-literário. (*apud* ALSEMI, 2018, p. 222-223)

A trajetória das noções de privacidade, intimidade e de segredo, exploradas como um *locus* ambivalente, indicia que a privacidade é, na atualidade, um direito que deve ser santificado, ou protegido legalmente, e ainda mais o segredo, que é percebido como prejudicial à moral. Também costumamos argumentar que a escrita íntima tende a mostrar alguma forma de vulnerabilidade do escritor, um retrato que normalmente ele não permite que outros vejam, o que enfrentaria a ideia romântica de gênio. Embora sempre tenha havido variações entre tais noções – privacidade, intimidade e segredo – as tensões desses lugares ajudaram a moldar os costumes sociais, e o que é considerado “segredo de família” ajudou a criar a base intelectual e social sobre a qual novas distinções legais devem ser construídas. Por seu lado, a exposição de experiências altamente pessoais é, nesses exemplos e tensões, entendida como uma possibilidade de representar tendências sociais e culturais mais amplas que estariam envolvidas na gênese da criação artística, e que por isso são entendidas como muito importantes para os pesquisadores.

Questões implicadas

Com esse material, quero explorar questões que tratam da tensão entre o direito à intimidade e à privacidade frente ao direito à informação, considerando a natureza dos documentos produzidos na vida privada, o uso de tecnologias da informação, as políticas de aquisição das instituições públicas responsáveis pela preservação de

patrimônio arquivístico e da memória social. Assim, interrogo fundamentalmente sobre o lugar dos arquivos pessoais na preservação do patrimônio cultural, da individualidade e da sociedade. A investigação de arquivos íntimos é um desafio para refletir sobre o direito ao ocultamento. Este artigo tem o objetivo de trazer esses problemas ao debate, ainda que eu não saiba se será possível chegar a algum tipo de conclusão.

Na distinção entre privacidade e intimidade, podemos anotar que privacidade é aquilo que fazemos quando ninguém nos vê, na interioridade, porta adentro da casa, sobre o que temos o direito de manter em segredo porque se mostrado publicamente seria tão obsceno quanto ridículo aos olhos dos demais, nos sujeitando a um ajuizamento incômodo. Esses são aspectos do vivido cotidianamente, a exemplo de como usamos o tempo livre, os pormenores da nossa higiene pessoal ou quando provamos a comida, lambemos o caldo e colocamos a colher de volta na panela. Já a intimidade poderia ser definida como o modo como sentimos a nós mesmos; dar a conhecer esses sentimentos não destrói a intimidade, não viola nem profana a pessoa, não compromete sua imagem, ou ainda, sua vida pública (PARDO, 2004, p. 28).

No entanto, ao serem transformadas em objeto consumível, essas informações podem perder seu valor como intimidade e se transformar em outra coisa. Que coisa?

Um dos sistemas que ampara o acesso à vida dos artistas é o direito à informação, segundo Pardo (2004), apresentado aqui a partir de uma paráfrase. Tal sistema permite coisas como: mostrar em público o rosto de um ser humano morto, de animais, plantas, pedras destruídas, de uma criança faminta, de uma mãe ultrajada, de um suposto delinquente, de uma pessoa com capacidade diversa de mobilidade em sessão de reabilitação, vítimas da pandemia de Covid-19 nos leitos das unidades de tratamento intensivo. Também permite mostrar a afortunada ganhadora de um prêmio de loteria, um ferido em um acidente de carro ou um mendigo, e tudo isso sem pagar à pessoa registrada visualmente, sem pedir sua permissão e sem aceitar a menor responsabilidade pelas consequências de tal divulgação pública – o que seria impensável em outra atividade comercial ou relação jurídica com o estado de direito. Uma amiga fotógrafa foi registrar uma novena de São João, em Cuiabá, Mato Grosso, e uma senhora que rezava com as mãos unidas levantou um

dos dedos e fez um pequeno gesto negando a autorização. Depois de mais de 10 anos de carreira, foi apenas com esse breve sinal que ela percebeu o quanto seu trabalho era invasivo.

O direito à informação pode converter em mercadoria uma carta de amor interceptada contra a vontade do remetente ou do destinatário, ou uma fotografia da vida privada de qualquer pessoa, ainda que ela negue explicitamente deixar que se tome a fotografia e negue a permissão para sua divulgação. Pode-se pensar ainda em um exemplo que vem do campo político: em 2016, uma conversa telefônica privada entre a então presidenta Dilma Rousseff e o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva foi obtida por meio de grampo não autorizado e, sem conhecimento ou permissão dos interlocutores, foi divulgada por um importante jornal televisivo, ato criminoso que foi amparado, pelo autor do crime, no direito à informação. A frase que o então juiz Sergio Moro usou foi: “Sou a favor de dar publicidade aos fatos quando eles estão relacionados a crimes. A população tem o direito de saber”. Em 2019, por ter apelado ao “direito à informação”, terminou por atirar às relações jurídicas que envolvem a divulgação da sua conversa privada com o procurador Dallagnol ao campo da vingança. Já que a sensação comum que se tem diante da revelação das conversas entre Moro e Dallagnol é a de vingança e não a de injustiça (emoção que deveríamos ter diante de um crime), para minimizar nossa cumplicidade podemos argumentar que eles estavam usando equipamentos públicos e, portanto, suas mensagens também são públicas. Comparando com as relações comuns de propriedade, aquele que compra mercadoria roubada sabendo sua procedência é considerado, como mínimo, cúmplice de roubo, tanto mais quando obtém de sua venda a terceiros vantagens e benefícios materiais quantificáveis. No campo da informação, essas vexações se convertem em atos heroicos e meritórios suscetíveis de obter prêmios e reconhecimentos – a exemplo de Moro ser eleito “homem do ano” ou de o jornalista Glenn Greenwald ser chamado de “salvador do Brasil”.

Ainda que os exemplos políticos do momento sejam fortes, lembremos que o foco deste trabalho são cartas, diários de escritores, rascunhos não publicados. Se o problema for colocado no campo da recepção, costumamos entender que os espectadores, leitores, pesquisadores, que participam como consumidores da demanda por esses produtos culturais, terminam por justificar a publicação

de material privado ou íntimo que, como disse Maurice Blanchot sobre “as notas de um diário atormentado” de Bataille: foi escrito “sem nenhuma intenção de publicá-[lo]” (BLANCHOT, 2016, p. 42), configurando a vontade de conhecê-las como uma necessidade social, no caso do consumidor anônimo, e de uma necessidade científica, no nosso caso, os acadêmicos. Acreditamos, sem nunca nos questionar, que todo esse material privado ou íntimo deveria estar disponível ao conhecimento. Doris Sommer em *Abrazos y Rechazos* recorda como os literatos têm a presunção de ler tudo, entender tudo, e não sabem lidar com o silêncio do texto do interlocutor minoritário (PARDO, 2004, p. 15-17).

Um sistema contíguo que emoldura esse conflito é a liberdade de expressão, que, em caso de apropriação da vida alheia, deixa de ser liberdade de se expressar para tornar-se o direito de expressar a outrem.

Pardo avança traçando um perfil do problema, à maneira espanhola: quem poderia, contra essa prodigiosa maquinaria da informação, defender hoje em dia o direito dos caídos nos acidentes ou nas guerras, a quem ninguém pediu permissão para que fossem filmados ou fotografados; o direito a não se converter em informação ou espetáculo, no caso dos famintos e dos humilhados, que não desfrutam dos benefícios que obtém quem divulga seu rosto; o direito de todos aqueles a quem a publicidade pode causar prejuízos irreparáveis ou, simplesmente, das gentes honradas que desejam permanecer no anonimato? (PARDO, 2004, 18).

Mas Pardo não está apontando apenas a invasão à privacidade; ele também defende o receptor, que merece não estar exposto à informação licenciada: ainda mais, quem poderia defender o destinatário da deslavada obscenidade de todos aqueles que se esforçam por contar em público suas vidas, quem poderia se atrever a sustentar a necessidade de limpar toda esta porcaria que suja o meio ambiente público e privado sem entrar em colisão com o mercado e a liberdade de expressão? (PARDO, 2004, p.19)

Como esse filósofo está imerso na cultura espanhola, na qual programas sobre a vida de celebridades é a diversão de casa todo dia nos canais de televisão, ele termina por criticar fortemente a mercantilização da vida privada.

Mas não é só a cultura de massas que explora a intimidade, associando a ela um valor econômico. Recentemente, com a curiosidade

em torno da sua picante correspondência com a amante, a escritora e libertária Emilia Pardo Bazán, o escritor Benito Perez Galdós teve divulgada sua intimidade em forma de cartas cotadas: “As cartas de Galdós que tenho em meu poder comprei por cerca de 5 mil pesetas dos herdeiros do escritor”, diz ele, referindo-se à livraria Galdós, em Madri. “Eu as vi em leilões por 200 ou 300 euros, embora neste caso em particular, sendo uma correspondência com Pardo Bazán, não pudesse dizer um preço” (MARCOS, 2020, s. p.).

A comunidade e o segredo

Blanchot, em uma leitura de Bataille, traça a concepção de que, quando não compartilhado, o segredo sequer existe, e a intimidade necessita dessa cumplicidade, de uma comunidade para existir.

Também nesse sentido, o mais pessoal não poderia ser guardado como um segredo próprio, de uma só pessoa, posto que rompe os limites dessa pessoa e exige ser compartilhado, melhor ainda, se afiança como o partilhar. Tal compartilhamento remete à comunidade, se expõe nela, e desse lugar se pode teorizar; é o risco que corre, convertendo-se em uma verdade ou em objeto que se poderia reter enquanto a comunidade, como disse Jean Luc Nancy, só se mantém como lugar – ou não lugar – onde não tem nada a se reter, segredo de não reter nenhum segredo, que não obra na desobra que atravessa a escritura mesma ou que, em qualquer intercâmbio público ou privado de palavras, faz que repique o silêncio final onde, no entanto, não se está seguro de que tudo termine (BLANCHOT, 2016, p. 41)

Mas se estamos em searas mais sutis e enfrentando o aparato acadêmico, como podemos defender esse direito à privacidade e elaborar uma aproximação ética que envolva a pesquisa e a biografia das pessoas?

Vamos a um exemplo concreto, de nosso imaginário afetivo e próximo:

Benjamim Moser escreveu uma biografia de Clarice Lispector, na qual ampliou as análises literárias, como já havia sido feito por Nádia Botella Gotlib, com dissertações históricas sobre os *pogroms*, sobre a migração dos judeus às Américas e a comunidade judaica no Brasil. Sua estratégia de escritura foi assim descrita pelo historiador Boris Fausto:

no âmbito da história acadêmica, uma preocupação constante, ontem como hoje, foi a de escrever biografias relevantes, no sentido de abranger texto e contexto; ou seja, o personagem e o mundo no qual ele viveu, de tal forma que o personagem se explica, sob certos aspectos, em função de sua época, cujo entendimento, por outro lado, mais se ilumina pelo prisma do biografado (FAUSTO, 2009).

Em seu trabalho, Moser faz digressões e chega a conclusões sobre a vida da mãe de Clarice que podemos avaliar como obscenas, porque sua formulação é escandalosa ou repulsiva desde um ponto de vista moral.

Usando tal estratégia, Benjamin Moser se defende da ausência de documentos que corroborem sua tese, amparando-se na possibilidade decorrente de uma experiência coletiva de uma população violentamente atacada; sua perspectiva sobre a experiência dos Lispector está construída sobre a experiência pública ou contextual dos *pogroms*, que consistiram no linchamento multitudinário dos judeus, isto é, de um grupo particular, étnico, religioso, o que foi acompanhado de destruição e pilhagem de suas propriedades (casas, lojas, centros religiosos etc.) na Ucrânia do princípio do século XX (MOSER, 2017, p. 47). Ao concluir sobre o que se passou, sustentado no que poderia ter se passado com a família Lispector, afirma que a mãe da escritora foi violada, que estava contaminada pela sífilis... com essas inferências, a experiência coletiva foi privatizada. Nessas digressões, criou um trauma para a vida de Clarice Lispector e atribuiu a esse trauma toda a criação artística da escritora.

A obra de Lispector é a parte pública de sua personalidade, já que nas entrevistas, outra forma de aceder à privacidade de escritores, Clarice era fortemente lacunar (a esse respeito, convido para que assistam a uma entrevista de 1977, disponível no Youtube, e que é desesperante, pois ela não responde nada ou quase nada³).

O que nos leva a ler biografias, a ver a entrevista no Youtube? Nessas fruições, sentimos uma aparente intimidade com as pessoas célebres de nossa estima, a quem admiramos, e com quem buscamos ter uma experiência para além daquela que nos foi dada, a saber, a obra literária, artística, musical etc., que foi a geradora de

3. Ver ÚLTIMA ENTREVISTA de Clarice Lispector (HD remasterizada, 1977). [s. l., s. d.]. 1 vídeo (23:57). Publicado por Daniel Caires. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pvIXnda0JQg>.

nossa admiração. Compartilhar uma dor, ainda que imprecisa, duvidosa, cria uma aproximação, uma sensação de compaixão que se manifesta como um vínculo pessoal. A empatia gerada por conhecer uma dor hipoteticamente “íntima”, como o trauma causado pela suposta violência sofrida por Mania Krimgold Lispector, pode ser motor de uma reconstrução imaginativa da experiência de outra pessoa, o que gera uma afinidade, dá uma importância pessoal e, até mesmo, uma interlocução imaginária, como antes havia sido gerada pela própria obra.

Além disso, também pode se dar ao revés: a simpatia e empatia pela pessoa pode levar a admirar a própria obra. Moser costuma se vangloriar de que seu trabalho – uma visão dolorosa da vida privada da escritora – levou a obra literária ao ápice ao aparecer na capa de um importante meio de comunicação estadunidense. Tal como o biógrafo, nós também, leitores, pesquisadores, temos a ilusão de ser alguém que participa diretamente da vida da pessoa admirada.

Cabe ainda um problema: ao se transformar em texto, a pessoa se transforma em personagem? Ou está na linguagem mesma a distinção entre privacidade (experiência passível de se transformar em mercadoria) e intimidade (experiência que só pode ser expressada, comunicada?). Voltando ao Bataille citado por Blanchot: “Se quero que que minha vida tenha um sentido para mim, é preciso que o tenha para o próximo” (*apud* BLANCHOT, 2016, p. 44). Como literatura, a intimidade se circunscreve ao campo da arte, e a particularidade da própria forma estética de contar, pintar e ser escutada/lida pode dar arte à própria vida. Segundo Pardo “viver com arte é viver narrando/contando a vida, cantando a vida, saboreando seus gostos e desgostos” [...]

Também podemos viver sem arte,
sem contar nada,
sem contar
para nada nem para ninguém,
sem contar com nada nem com ninguém e sem que ninguém
conte para si mesmo.

Se pode viver sem intimidade, porque a intimidade não é imprescindível para viver. A intimidade – uma experiência só transmissível por meio da forma estética – e só é necessária para desfrutar da vida (PARDO, 2004, p. 30, com intervenções minhas na diagramação).

“A arte simplesmente não vale tanto” Elizabeth Bishop

Saindo do campo crítico, da pesquisa, e da teoria, podemos levar o problema para o lugar da criação. Aqui podemos perguntar: a arte tem direito a apropriar-se de tudo? Os problemas dos limites éticos na criação artística não estão totalmente ausentes da própria criação literária, que em um processo de metalinguagem o apresenta, como por exemplo, no conto “A Very Original Dinner” (1907), de Alexander Search, heterônimo de Fernando Pessoa. O conto apresenta a história de uma sociedade gastronômica que se organiza em torno da busca pelo prazer e originalidade no campo da comida. Entre desafios, disputas de vaidades e vontade de manter seu protagonismo, o presidente da sociedade Herr Prosit se propõe a servir o banquete mais incomum jamais oferecido entre seus membros. Sua decisão foi tomada depois de viver o desprezo de jovens gastrônomos que definiam a produção da sociedade em questão e, em particular, a produção gastronômica de seu presidente, superada.

Nessa obra, que se costuma interpretar como um conto de terror, também pode ser lida uma dura crítica à busca de originalidade a qualquer custo, que estaria no cerne do movimento do final do século XIX, assim como em movimentos como o esteticismo inglês, mas também no cubismo, nas buscas que desembocam nas Vanguardas do século XX. Particularmente, o esteticismo propunha uma doutrina de que a arte existe para o benefício da exaltação da beleza, que deve ser elevada e priorizada acima da moral e das questões sociais. Search aponta para o perigo de uma busca cega por essa noção burguesa de originalidade, que havia gerado o conceito de “arte pela arte”, para destacar a obra, agora mercadoria – de consumo e de sustentação da vaidade – dentro da nova sociedade de classe e que, por seu lado, também levou a uma criação artística, sem modelos, única e especial, sem regras. Essa liberdade absoluta poderia levar a extremos, como uma arte abjeta: uma qualidade que em primeira instância infringe e perturba toda a ordem; por sua vez, essa ordem se configura por um certo modo de ver que rege comportamentos, valores e representações nas sociedades. Com a autonomia da arte, a ruptura da linguagem da representação e da realidade, estava apenas na mão do artista estabelecer quais eram as regras a serem seguidas pela obra, tendo como único critério os impulsos do artista. A própria crítica perdeu o lugar de estabelecer

critérios de valor; enquanto a sociedade, emoldurada no seu tempo e cultura históricos, tem suas próprias formas de representação do certo e do errado, por meio do qual ela se protege dentro de sistemas de valores e regulamentos que separam o bom do mau e o normal do anormal, o monstruoso do divino. Com a crítica do belo como bom clássico, e nessa busca desenfreada pela originalidade, nos aproximamos da desmedida, do anormal, da distopia, que nos interpela e apaixona mais (RODRIGUEZ, 2009, p. 29-32).

Mas quando se trata de emoções verdadeiras que chegam a nosso conhecimento plasmadas nas cartas e diários?

Quando o poeta Robert Lowell usou as cartas de sua ex-esposa, intercambiadas durante uma dolorosa separação, com uma amiga, também poeta, também exposta em uma cinebiografia, Elizabeth Bishop cunhou a frase “*Art just isn’t worth that much*”, em uma carta ensaio sobre arte e ética. Assim o escritor Antonio Muñoz Molina resenha o enredo em um ensaio e aponta o problema ético:

Em 1972, o divórcio é assinado e chega um certo apaziguamento. Mas logo a ferida mal curada de Elizabeth Hardwick reabre com mais dor do que nunca. Em 1973 é publicado o novo livro de Lowell, intitulado *The Dolphin: Dolphin, dolphin*, é o nome afetuoso que o poeta dá ao seu novo amor. Hardwick abre o livro e encontra nele, incluídos sem alterações ou ocultação nos poemas, fragmentos inteiros das cartas de sofrimento, raiva, reprovação e súplica que ela mesma havia escrito durante os dois anos de separação. Quem lê o livro e sabe alguma coisa sobre os dois, sem dúvida identificará aquela voz humilhada e magoada, aquela Lizzie abandonada dos poemas. Lowell havia usado citações textuais de outros poetas muitas vezes, fragmentos que incluiu como peças de colagem em sua própria escrita. (2020, s.p.)

Desde o subtítulo de seu ensaio, o autor já marca sua posição: “Há coisas que um autor não deve escrever se o resultado for imediato e talvez um dano irreparável para outra pessoa” MUÑOZ, 2020, s.p.), tocando em um tema que pouco discutimos: os limites da liberdade do próprio processo de criação:

Mas, ao tomar posse sem permissão e sem respeito ou modéstia das cartas de sua ex-esposa, ele foi mais longe do que, talvez, seja permitido em uma obra literária. Ele havia saqueado e exposto uma intimidade que havia sido violada por ele mesmo, em um ato

de abuso que nem mesmo seus amigos mais próximos poderiam perdoá-lo. A carta inteira que Elizabeth Bishop escreveu para ele é um ensaio sobre os limites éticos da literatura. Existem coisas que um escritor não pode ou não deve fazer se o resultado for um dano imediato e talvez irreparável a uma pessoa inocente. Uma frase da carta de Bishop tornou-se proverbial: “Art just isn’t worth that much”, Arte não vale muito, não vale tanto. (MUÑOZ, 2020, s.p.)

Referências

- ALSEMI, A. L. *O escritor à paisana: a voz literária na correspondência de Caio Fernando Abreu*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara). São Paulo, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Tradução: Isidro Herrera Baquero. Madrid: Arena, 2016.
- BRASIL. Presidência da República; Casa Civil; Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei no 10.406, de 10 de janeiro de 2002*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10406compilada.htm. Acesso em: dez. 2020.
- BRASIL. Presidência da República; Casa Civil; Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: dez. 2020.
- FAUSTO, B. Biografias autorizadas. *Folha de S. Paulo*. São Paulo. 13/09/2009. +Mais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1309200904.htm>. Acesso em: ??.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Liv Sovik, Sayonara Amaral et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO no Brasil, 2003.
- MARCOS, A. Un librero de Madrid accede a las cartas pasionales de Pérez Galdós a Pardo Bazán. *El País*. Madrid, 11/12/2020. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2020-12-11/un-librero-de-madrid-accede-a-las-cartas-pasionales-de-perez-galdos-a-pardo-bazan.html>. Acesso em: 10/12/2020.
- MOSER, Benjamin. *Por qué este mundo: una biografía de Clarice Lispector*. Tradução: Cristina Sánchez-Andrade. Madrid: Siruela, 2017.
- MUÑOZ MOLINA, A. El arte no vale tanto: Hay cosas que un autor no debe escribir si el resultado es un daño inmediato y tal vez

- irreparable a otra persona. *El País*. Madrid: 03/01/2020. Babelia. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2020/01/03/babelia/1578048700_925437.html. Acesso em: 03/01/2020.
- NORTON, R (Ed.). *My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries*. San Francisco; California: Leyland Publications, 1998.
- PARDO TORÍO, José Luis. *La intimidación*. Valencia: Pre-texto 2004.
- PRECIADO, P. B. *Transfeminismo*. São Paulo: N-1 edições. 2018.
- RODRIGUEZ A. J.F. *Pornografía de la abyección*. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidad de los Andes, Bogotá, 2009.
- SEARCH, A. *A original book/un libro muy original*. Trad. Natalia Jerez Quintero, Diego Garcia. Medellín: Tragaluz, 2014.
- SOMMER, D. *Abrazos y rechazos: como leer en clave menor*. Tradução: Carlos José Restrepo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- SOUZA, Eneida M. *Autoficção e Sobrevivência*. LA PALABRA, (30), 2017, 107-114.
- SOUZA, Eneida M. de. “Crítica biográfica, ainda”. *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica*, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010, p. 51-57.
- SOUZA, Eneida M. de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011 (Col. Humanitas).
- SOUZA, Eneida Maria de. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- SÜSSEKIND, M. F. ‘*O tempo que temos, se estamos atentos, será sempre exato*’: Nota sobre algumas cartas de Caio F. e uma tarefa sempre adiada, 2014. 1 vídeo (39:43). Publicado pelo Canal USP. São Paulo: 04/11/ 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VAAbHYRopPA&t=13s>. Acesso em: 16/07/2020.
- ÚLTIMA ENTREVISTA de Clarice Lispector (HD remasterizada, 1977). [s. l., s. d.]. 1 vídeo (23:57). Publicado por Daniel Caires. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pvIXndaoJQg&ab_channel=DanielCaires.
- VEJA ARGUMENTOS de quem é contra e a favor de biografias não autorizadas da matéria. *G1*, Rio de Janeiro, 23/10/2013. Pop & Arte. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2013/10/veja-argumentos-de-quem-e-contra-e-favor-de-biografias-nao-autorizadas.html>
- YALOM, I. D. *Quando Nietzsche chorou*. Tradução: Ivo Korytowski. São Paulo: Ediouro, 2005.

Surrealistas en el exilio

Ruben Daniel Méndez Castiglioni¹

Inicialmente

Gracias al apoyo del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, así como también de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, estamos llevando a cabo un estudio acerca del surrealismo y de los surrealistas exiliados en las Américas, siendo ese el tema de nuestra ponencia en este Congreso de la Asociación Brasileira de Literatura Comparada. Un abordaje más completo de lo que aquí será expuesto puede ser encontrado en el número 23 de la revista *Conexão Letras - UFRGS* -que está disponible *on-line*. Agradecemos también, y muy especialmente, la invitación de los organizadores de este Congreso y la divulgación de esta comunicación en plataforma de videos.

En esta oportunidad, abordaremos un poco de la vida y obra de Eugenio Granell, ese surrealista genial, ese transterrado que tanto nos ha dejado, que misteriosamente permanece casi en el anonimato y que es considerado por aquellos que conocen su historia y su producción, “el último de los surrealistas españoles”. Granell fue, entre muchas otras cosas, escritor, músico, pintor y profesor. Nació en noviembre de 1912 en A Coruña y creció entre esa ciudad y Santiago de Compostela, ciudad que le prestaría homenaje en 1997, declarándolo “ciudadano adoptivo” y entregándole la Medalla de Oro por sus contribuciones artísticas, realizando así, un justo reconocimiento por su brillante labor.

Infancia y juventud

La música y la escritura marcaron su infancia y juventud y llegó a publicar, con su hermano Mario en el año 1927 (tenía 13 años de edad) la revista *Sociedad Infantil Revolucionaria*, una revista que fue la primera de las muchas en las que pondría su talento. Un año más tarde

1. Profesor de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Investigador del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico – Brasil.

viajó a Madrid para estudiar en la Escuela Superior de Música del Real Conservatorio. Frecuentó los ambientes culturales y políticos y estrechó lazos con artistas e intelectuales. Publicó artículos en las revistas *Nueva España* y *PAN (Poetas Artistas Navegantes)* y con el pasar del tiempo desarrolló intensamente actividades en el Partido Comunista Español y después en el POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), llegando a luchar en la Guerra Civil española (1936 – 1939).

Uno de los colaboradores de la revista *PAN* cuyo nombre era Cándido Fernández Mazas viajó a París, contrabandeadó el surrealismo y se lo mostró a Granell. Poco después, ejerciendo funciones políticas, Granell conoció en Barcelona al surrealista Bénjamin Péret. El poeta francés portaba la filosofía del surrealismo y la intención de establecer diálogos entre el POUM y Leon Trotsky. Pero todo fue interrumpido.

Exilio

En abril de 1939, con Francisco Franco en el poder, Eugenio Granell se vio obligado a dejar su país y comenzar un periplo que duró más de cuarenta años. Claro que no fue el único. Se sabe que más de medio millón de españoles tuvieron que huir o marcharse de su país debido a la Guerra Civil. Algunos siguieron luchando en Europa sufriendo violencias, enfermedades y hambre. Fueron a parar en campos de refugiados del interior de Francia, o de castigo y trabajos forzados en Alemania o en Argel, o de exterminio, en Austria. Otros consiguieron exiliarse en tierras americanas. Muchos de los que se convertirían en transterrados fueron bien recibidos en México, en la República Dominicana, en Chile. Argentina recibió muchos vascos y Uruguay, Cuba, Venezuela, Colombia y Estados Unidos, también hicieron su parte². En la obra *Españas de 1939 en las Américas*, Naharro-Calderón realiza esas afirmaciones y subraya que fueron los españoles más brillantes después del Siglo de Oro, y que mucho influenciaron al continente americano. Citando a algunos, menciona al autor que nos ocupa y a Luis Buñuel, José Gaos, Américo Castro, Rafael Altamira, Vicente Llorens, Luis Jiménez de Asúa, Juan David García Bacca, María Zambrano, José Prat, Paulino Masip,

2. Ver Naharro-Calderón: *Españas de 1939 en las Américas*.

José Ferrater Mora, Ramon J. Sender, Francisco Ayala, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Jesús de Galíndez, Manoel Altoaguirre, Guillermina Medrano de Supervía, Emilio Prados, Juan Larrea, Francisco Giner de los Ríos, Ernestina de Champourcín. ¡Un magnífico elenco, sin duda!

El propio Granell en su artículo “El exilio partido en dos” (Granell, 1991, p. 133-143) dice que el exilio español tiene un carácter muy especial, pues está dividido desde su origen: una parte de los exiliados cantaba la “Internacional”, y la otra había dejado de cantarla. La Guerra Civil hizo una división de la sociedad española, el exilio también dividió a los exiliados. De un lado, los estalinistas, del otro, los demás. Granell subraya que Stalin, durante la Guerra Civil, envió a España armas que, en realidad, eran reliquias de la guerra de Crimea. En su obra *La novela del Indio Tupinamba* se refiere a esas famosas armas: (...) los fusiles (...) de fábrica rusa, medio torcidos, que no servían para la guerra, pero cuya madera poseía la propiedad de tener un fuerte sabor a salmón ahumado (Granell, 1982, p.82). La República gastó todo el oro depositado en el Banco de España: 406,5 toneladas. Con esas armas, Stalin también mandó espías, agentes de la KGB, policías, ladrones y asesinos. Era la época de los procesos de Moscú y surgió la posibilidad del exilio para escapar de la muerte patrocinada por los grandes totalitarismos europeos:

Lo peor fue que junto con las pocas armas, Stalin envió a España una enorme cantidad de espías, agentes de la KGB, policías de todas clases, ladrones políticos y asesinos experimentados. En Rusia comenzaban a desarrollarse los escandalosos procesos de Moscú, que exterminaron a los bolcheviques protagonistas de la Revolución rusa con Lenin y Trotsky. Lo mismo que Stalin dictaba el desencadenamiento del terror sobre la población republicana entregada al combate por la defensa de sus libertades democráticas. Tan sólo los estalinistas obedientes permanecían a salvo de tamaña amenaza. (...) En este punto empezaron a vislumbrarse los horizontes negros del exilio como la sola puerta posible para evadir la muerte que los grandes totalitarismos europeos - incluido el de Stalin - habían precipitado sobre la vida y la paz reinantes en España. (GRANELL, 1991, p. 139-140)

Muchos no consiguieron escapar, Andrés Nin y José Roble, por ejemplo. Nin, el más importante traductor de Dostoievski al castellano, había participado de la Revolución de 1917 y había sido dirigente

del POUM. Fue torturado y asesinado en España por los agentes de Stalin. José Robles era profesor de la Universidad John Hopkins, autor de libros para la enseñanza del castellano en Estados Unidos. Cuando comenzó la Guerra Civil estaba de vacaciones en España y se ofreció para ser voluntario del ejército Republicano. Fue destinado como oficial traductor en un comando ruso y posteriormente acusado de espionaje y fusilado.

Gracias a las anotaciones de Granell podemos ver que se era estalinista o perseguido por ser trotskista, anarquista, poumista, republicano o liberal. Granell pudo escapar. Primero pasó por Francia, peregrinando por cuatro campos de refugiados, hasta que le solicitó en París, al ilustre embajador Pablo Neruda, ayuda para viajar a América. Neruda se la negó. Fiel a las instrucciones del Partido Comunista, el poeta no le brindó ayuda porque Granell había pertenecido al POUM.

Después del periplo por los campos de refugiados Granell logra llegar a París, y allí intenta conseguir la ayuda que se les presta a los expatriados españoles, pero, cuando va hacia el lugar donde se distribuye este auxilio, encuentra a un hombre joven, que reconoce como miembro de La Barraca, el grupo de teatro universitario que dirigía García Lorca. Este joven le dice que no vaya allí, que él trabaja directamente con Pablo Neruda, el encargado de organizar este apoyo, y que éste, cuando vio su nombre en la relación, le dijo textualmente “A ése, bórralo de la lista, que es trotskista”, refiriéndose a Granell, debido a su actividad en el POUM, contraria al Partido Comunista. (ARIAS, 2017, p. 73)

Sin embargo, y como suele ocurrir en ciertos casos, la ayuda vino de dónde menos se esperaba. Una persona próxima a la familia García-Lorca le dio dos mil francos, permitiéndole que saliese de París y llegase a Le Havre. En ese viaje conoció a quien sería su esposa, Amparo Segarra, y a su hijo, Elton Anglada, y embarcó con ellos posiblemente en el último de los barcos de exiliados españoles en Francia. Conforme el investigador gallego Carlos Arias, el viaje fue muy difícil:

El viaje resultó complicado, el barco debía hacer virajes extraños y enfilarse rumbos difíciles de entender para el pasaje, especialmente en un momento en que parecía dar la vuelta y dirigirse a España, momento en que se levantaron las protestas y un gran alboroto, al desatarse el nerviosismo. Más tarde supieron que debía

proceder de ese modo para evitar la presencia de un submarino alemán, que andaba por las proximidades. Ya en el país de acogida, Amparo Segarra se quedó horrorizada al leer en la prensa que, en el viaje de regreso, el De Lasalle había resultado hundido por la armada de Hitler. (ARIAS, 2017, p. 75)

Sin rumbo cierto y con más de 500 refugiados, el barco era seguido por un submarino nazi. Granell, complementando el relato y con su humor característico, lo cuenta así:

El barco que me transportó a América, junto con varios centenares de compatriotas y de otros centroeuropeos redimidos de la barbarie nazi, era francés. El transatlántico De La Salle zarpó del puerto de Burdeos. Su destino era Chile, pero en alta mar, perseguido por un submarino alemán, cambió rumbo hacia la República Dominicana. Buena parte del pasaje lo componían niños de diversas naciones. Como los niños en oposición a los adultos, son esencialmente universales, pronto desataron su imaginación, que es la sola tabla liberadora del cretinizante nacionalismo que estruja el espíritu de las personas mayores. Lo primero que hicieron los niños fue desatornillar de las balsas de salvamento las pequeñas plantas metálicas que en seguida le sirvieron de mágicos juguetes. Los mayores preferían no pensar en lo que ocurriría si reapareciese el submarino nazi. (GRANELL, 1991, p. 133)

En una entrevista a Consuelo Naranjo Orovio (2010, p. 141-142), Granell complementa el relato:

La gente hacía ejercicios de salvataje el día entero, vestíamos los salvavidas, que eran amarillos, como los de la aviación, y demostramos a llegar a Santo Domingo tanto tiempo cuanto llevó Colón, creyendo que nuestro desembarque en Chile había sido autorizado. Chile dijo que era un país pobre y no podía admitir más refugiados porque ya tenía millares. Y nos quedamos en Santo Domingo, creo que eso fue en el mes de abril de 1940 o 1941, siempre tengo esa duda. Nos quedamos seis años.

Fue en 1940, conforme López-Barxas (1999, p. 56), que el escritor se exilió en Santo Domingo, República Dominicana, donde vivió hasta 1946. En *La novela del indio Tupinamba*, el escritor transforma la situación de la llegada de un grupo de exiliados a la República Occidental de los Carajás en un hecho humorístico, pero que no esconde el sufrimiento:

Habiendo abolido el país toda discriminación racial, era inútil pretender el visado alegando ser mestizo, criollo, mulato, siamés, sirio, ario, judío o vizcainarra, ni pertenecer a la raza amarilla oriental o a la roja americana, tanto como a la blanca, negra o gris, quedando asimismo excluidas las de toda suerte del matiz aceitunado. (GRANELL, 1982, p. 128)

Efectivamente. Para entrar en la República Occidental de los Carajás era preciso saber que ese país había abolido toda discriminación racial, pero que tenía leyes de inmigración arbitrarias – y cómicas. Por ejemplo, no podían entrar al país quien: “(...) en el pasado hubiere entrado en armas contra el mismo o quienes tal intención ocultaren en el presente, o los que la misma abrigasen para el futuro” (p.128). Además:

La ley excluía del beneficio del visado a los pretendientes al mismo que alguna vez hubieran mantenido algún género de trato con gentes, fuerzas, organismos o instituciones enemigas de los países amigos del país en cuestión, o bien con los países amigos de los países amigos, o con los enemigos de los primeros, aunque fuesen amigos de los segundos, o, a la inversa, con los países amigos de los segundos aunque lo fuesen o lo hubiesen dejado de ser de los primeros. (GRANELL, 1982, p. 128)

En la República, los exiliados disimulan sus verdaderas profesiones porque tienen miedo de no obtener la visa de entrada. La República solamente concede visas a los labriegos, porque el país “necesitaba brazos para trabajar”. Portando sus pasaportes “mugrientos de sudor y agua salada”, los viajeros, en una “refutación de la infame leyenda del anárquico individualismo español” y “en una conmovedora identidad de criterio y sentimiento” que “servirá para cambiar en su día, el falso criterio relativo al espíritu y a la psiquis hispanos” (p. 139), declaran en la aduana una palabra mágica:

Lugar de nacimiento: Labriego.
 Nombre de la madre: Labriego.
 Nombre del padre: Labriego.
 Nombre del espíritu santo: Labriego.
 Raza: Labriego.
 Credo político: Labriego.
 Estuvo loco alguna vez? Labriego.
 Fue asesino alguna vez: Labriego.

Casado, soltero

(tache lo que no sirva): Labriego.

Personas que lo acompañan: Labriego.

Qué idiomas conoce?: Labriego.

Con qué capital cuenta?: Labriego.

Sabe jugar al dominó?: Labriego.

Especifique si tiene nociones de equitación, si tiene granos, si conoce a familias en el país, si tiene miedo de quedarse a oscuras por la noche: Labriego.

Profesión: Labriego.

Diga si es labriego: Labriego.

Firme aquí: Labriego. (GRANELL, 1982, p. 129-130)

La palabra los libera de todo impedimento y es la llave encantada que permite la entrada en el país. Granell continúa:

En aquel momento atracaban a los muelles numerosos veleros que hacían el tráfico de refugiados españoles y caña de azúcar entre el puerto carajeño y los de otras repúblicas. (...) En los mugrientos galpones de las aduanas podía verse, por entre las telarañas y las ratas, muchedumbres de familias refugiadas esperando las embarcaciones, sosteniendo en sus manos abultados fajos de documentos. (GRANELL, 1982, p. 174)

Dos años después de desembarcar en Costa Rica, y en plena época del dictador Rafael Leónidas Trujillo Molina, Eugenio Granell participó del comité de redacción de la revista surrealista *La poesía sorprendida*. Las amenazas de muerte que pasó a sufrir lo obligaron a viajar hacia Guatemala, pero antes pudo realizar su primera exposición individual en la Galería Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo. Ya en Guatemala, participó de la exposición *Le surréalisme*, de la Galería Maeght, de París, y fue uno de los fundadores de la Asociación Guatemalteca de Escritores y artistas Revolucionarios – una organización dedicada a las artes y a la literatura.

Pasó a pertenecer oficialmente al surrealismo y se afirmó como surrealista en 1947, cuando sus cuadros fueron expuestos en la gran Exposición Internacional del Surrealismo de París. En Guatemala vivió hasta 1949 pero también tuvo que marcharse debido a persecuciones políticas, de esta vez, por parte del Partido Comunista de Guatemala y a raíz de su militancia contra Stalin. Viajó a Puerto Rico, donde continuó con su prolífica producción artística. Su obra *Isla cofre mítico* (1951) es de esta época, y probablemente ya estaba

proyectando *La novela del Indio Tupinamba* (1959), que fue publicada en México y que es considerada por muchos como una auténtica novela surrealista.

La novela del Indio Tupinamba

Para concluir, mencionaremos algunos aspectos de este singular libro de Granell. En su *Novela*, el personaje principal, el indio Tupinamba, es el más “civilizado” en el medio de una cantidad inmensa de otros personajes. En una narrativa muchas veces humorística, nada lógica y que se da entre América y España, pululan indios, gitanos, académicos, prostitutas, generales, obispos, curas, exiliados, literatos, dictadores... Un mundo de imaginación y humor surrealista.

Llama la atención el nombre Tupinamba. Los indios tupinambás, son de una tribu o etnia (aunque conforme la Antropología estos no sean términos exactos) que habitaban el lado derecho del río São Francisco hasta el *reconcavo* bahiano, y hoy, el sur de Bahía. ¿Por qué un indio Tupinamba? Le preguntamos a Granell ya hace algunos años en una entrevista que aún no fue publicada. Con su sencillez, claridad, sinceridad y humor característicos respondió que cuando estudió música en Madrid había en una calle central de esa ciudad una tienda que vendía café y que se llamaba justamente Tupinamba. Y en la entrada, en la puerta, había un indio tupinamba que habría sido su inspiración para escoger el nombre. Simplemente eso.

Como bien dice el crítico literario Manuel Fernández Rodríguez, al escribir *La Novela* Granell no representa al conquistador de antaño. Se puede pensar sí en influencias de sus condiciones de vida y en sus experiencias. Puede tratarse de una elección estética muy personal, fundamentada en “la resemantización del mundo estético occidental que propició el surrealismo” (Fernández, 2007, p. 79).

Para Casas (2007) estamos ante dos posibilidades y dos mundos:

Los dos mundos de *La novela del Indio Tupinamba*: son respectivamente los de la Guerra Civil española y el de la colonización de América, acompañados de manera implícita en la novela de Granell por específicas formaciones discursivas y por metatextos específicos todo con la doble funcionalidad señalada de desvelarse y de contribuir a iluminar entidades ajenas. En otros términos: pensar la Guerra Civil como herramienta apropiada para el mejor

entendimiento de la conquista y de la civilización americanas. Y viceversa (CASAS, 2007, p. 17, n. traducción)

Es sabido que los surrealistas construyeron su concepción del ser humano con los pilares de la libertad, del amor, de la poesía de la revuelta y también del humor. Como dijo el poeta argentino Aldo Pellegrini el humor es “la protesta contra el orden convencional”, la “manifestación más neta del disconformismo. Revelando la máxima acción corrosiva del espíritu sobre la máscara de un mundo artificioso, hipócrita y convencional, a la que desintegra y anula” (PELLEGRINI, 1981, p. 27-28). Usando ese humor típico y característico del surrealismo, Granell presenta un mundo en desorden y ya desde el primer capítulo, donde son presentados los personajes el Señor y el Dueño de la Librería, se puede percibir el gracioso desconcierto que se produce en el lector. Se sabe que el Dueño de la Librería es el Indio Tupinamba y el Señor es un Conquistador español “de los de América”.

En efecto, el librero aquél no era un librero, ni cosa que se le parezca. Lo que sí era, y bien genuino, por cierto, era un Indio Tupinamba de arriba a abajo, tal como él mismo acababa de tener a bien manifestarlo. Era un Indio Tupinamba con el trasero al aire, como podía verse, y con una rueda de plumas coloreadas puesta en la cabeza. El Señor no había dado importancia a este detalle porque pensó que tal vez se tratase de alguna costumbre regional, o de un preciado regalo de familia, en todo caso. (GRANELL, 1982, p. 16)

Inmediatamente Tupinamba comenzará a quemar los libros de la librería y el Conquistador, a cortarle la cabeza (varias veces), aunque el Indio conseguirá colocarla en su lugar cada vez que eso ocurre, representando la imposibilidad de comprensión del mundo del indio por parte de la idiosincrasia occidental (Fernández, 2007, p. 85). En cuanto eso ocurre, el Cura, que acababa de entrar en la librería, comienza a ejercer su verdadera función y vocación y se dedica a intentar bautizarlo:

El Conquistador le llevó al Cura un vaso de agua. El Cura arrojó el líquido contra la pelambreira del Indio Tupinamba, que, ignorante de la significación del rito, creyó que estaba empezando a llover y se puso muy contento, porque no hay nada mejor para una buena cosecha de maíz que la abundante lluvia en una librería. (GRANELL, 1982, p. 18)

Después, sabemos que es una época de guerra y Tupinamba, al visitar a un General, mantiene este diálogo:

- ¿Quería usted alguna cosa?
 - No mucho, mi General. Vengo de América a ver la tierra de los Conquistadores y me los encuentro a todos entrenándose recíprocamente en sus luchas seculares.
- Y el General que no era manco, ni se enfadaba por nada, aclaró con notoria habilidad:
- ¡Nuestra historia es acción! ¿Y la de ustedes por allá?
 - Aquello es otra canción, repuso el Indio Tupinamba.
 - ¿Cómo siguen las Américas?
 - ¡Bien, gracias!
 - ¿No hacen ustedes guerras, por allá?
 - Pocas y pequeñas.
 - ¡Claro! – exclamó el General- . Pueblos nuevos...
 - ¡Si viera que no! – le atajó el Indio Tupinamba – . (GRANELL, 1982, p. 41)

En determinado momento el tema de la conversación es sobre el baño:

- El baño proviene del oriente. Los griegos heredaron la costumbre. Sócrates se bañaba en aceite de oliva antes de entregarse al diálogo con sus amigos...
- ¿Quién es ese Sócrates?
 - Un filósofo griego.
 - ¿Amigo o enemigo?
 - ¡Vaya usted a saberlo!
 - ¿Un qué, dijo usted...?
 - Un griego filósofo.
 - Antes me pareció oírsele al revés – objetó el General, un poco mosca.
 - Sí, pero es lo mismo. El orden de los factores no altera el producto.
 - ¡Usted es un pozo de ciencia! (GRANELL, 1982, p. 45)

El humor y la sátira están casi siempre presentes. Para Estelle Irizarry:

En Granell, por lo general, lo absurdo, resolviéndose en humor, sirve para delatar desatinos demasiado reales. Si gran parte de la novela se centra sobre la situación en España durante la guerra civil, no falta la sátira contra otros objetivos, notablemente la República Occidental del Carajá, que brinda una acogida dudosa a los refugiados. Un procedimiento favorito de Granell es emplear una extensa enumeración, en la que cada elemento agregado subraya más y más la esencial ironía de la situación descrita. (IRIZARRY, 1991, p. 340)

Y como visto anteriormente no se podía conceder visado de entrada al país de Carajá a una lista de personas, aunque el país hubiese abolido toda discriminación. De esa manera, “resulta patente la ridícula arbitrariedad de las leyes de inmigración, y no es difícil ver en la situación descrita semejanzas con las que existen en los Estados Unidos y en otros países”. (Irizarry, 1991, p. 345) El exilio, “esa fractura incurable que se supone entre el ser y el lugar de nacimiento, esa tristeza sin superación” (Said, 2003, p. 48), esa angustia, que no es algo que sirva como tema de humor a menos que se use ese humor como un mecanismo de defensa. Eugenio Granell detalla el exilio en *La novela del Indio Tupinamba* con humor surrealista, como una intensa e inconfundible manifestación del inconformismo.

Finalmente

Después de ese largo periplo, Granell se mudó nuevamente en 1957, esta vez para Estados Unidos, “el primer país que le concederá documentación oficial. Con un bagaje extraordinario, en lo que se refiere a la formación intelectual, al currículo académico, a las relaciones personales con la élite intelectual de la época y con una obra pictórica muy conocida” (ARIAS, 2017, p. 108) vivirá en ese país casi treinta años. Trabajarán como profesor titular de español en el Brooklin College de la Universidad de Nueva York y escribirá su tesis doctoral que fue leída en la New School for Social Research. La tesis trató del cuadro *Guernica*, de Pablo Picasso, y fue publicada en 1981. Publicó también, viviendo en Estados Unidos, los libros *El clavo* (1967), una metáfora muy gráfica del exilio que demuestra que el exilio tampoco

ha de realizarse fuera del país (IRIZARRY, 1991, p. 344), *Lo que sucedió* (1968, Premio Internacional Don Quijote), *Federica no era tonta y otros cuentos* (1970), con un personaje fácilmente identificable con el exiliado, *La leyenda de Lorca y otros escritos* (1973) y *Estela de presagios* (1981). Pasó a ser reconocido como un gran exponente en las artes plásticas, habiendo recibido el Premio Internacional de Pintura de la Fundación Copley, concedido por una comisión formada por críticos y pintores, entre los cuales estaban Roland Penrose, Max Ernst, Marcel Duchamp, Julian Levy, Jean Arp y Roberto Matta.

Después de vivir en Estados Unidos, Granell y su familia volvieron a España, fijando residencia en Madrid. De todos los homenajes, premios e incentivos que recibió, el más importante fue poder hacer surgir la Fundación Eugenio Granell, en Santiago de Compostela, donde se conserva grande parte de su trabajo. Desde 1993 algunas de sus pinturas figuran en la Colección Permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, otras están expuestas en el Museo de Arte Moderna de Nueva York y en museos de Santo Domingo, de Guatemala, de San Juan de Puerto Rico, de Norfolk, entre tantos otros. Sus novelas fueron traducidas a varios idiomas y, recientemente, fue traducida al inglés y publicada en Estados Unidos, *La novela del Indio Tupinamba*. Nuestro grupo de investigación también está realizando su traducción aquí en Brasil al portugués y espera publicarla el año que viene.

Referencias

- ARIAS, Carlos. *Eugenio Granell, un hereje contemporáneo*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2017.
- BRETON, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BRETON, André. Humor. In: PARIENTE, Ángel. *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza, 1996.
- BRETON, André & ÉLUARD, Paul. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003. Tradução de Rafael Jackson.
- CASAS, Arturo. *Anticrónica e subalternidade en La novela del Indio Tupinamba*. In: Congreso interdisciplinar Eugenio Granell. Santiago de Compostela: Consellería de cultura e Deporte, 2007.
- CASTELL, Isabel. *Un felicísimo encuentro: poesía, amor y libertad en la*

- obra de Eugenio Granell*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2000.
- EXPÓSITO, Elena & LABELLA, Cecilia (coord.). *Eugenio Granell e o cine*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2013.
- FERNÁNDEZ, Cecilia; RIVERA, Carmen. *Granell - El arte de la conversación*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell – Instituto Cervantes, 2002.
- FERNÁNDEZ, Manuel. O indio interior de Eugenio Granell In: *Congreso interdisciplinar Eugenio Granell*. Santiago de Compostela: Concellería de cultura e Deporte, 2007.
- FRANKL, Viktor. *Um psicólogo no campo de concentração*. Lisboa: Aster, s/f.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía. *La imagen de la mujer en la obra de Eugenio Granell*. Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2004.
- GONZÁLEZ DE GARAY, María Teresa. *El nostálgico pronóstico del exiliado republicano Eugenio F. Granell*. Disponible en: Dialnet-ElNostalgicoPronosticoDelExiliado-3701347.pdf Julio de 2019.
- GRANELL, Eugenio. El exilio partido en dos. In: J. M. NAHARRO-CALDERÓN (Coord.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?* Barcelona: Anthropos, 1991.
- GRANELL, Eugenio. *El aire fresco*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2000.
- GRANELL, Eugenio. *O Guernica de Picasso: a fin dunha era española*. (Tesis) A Coruña: do Castro, 2002.
- GRANELL, Eugenio. *Lo que sucedió*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2007.
- GRANELL, Eugenio. *Historias de un cuadro*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2007.
- GRANELL, Eugenio. *Artículos políticos*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2009.
- GRANELL, Eugenio. *Federica no era tonta y otros cuentos*. Santiago de Compostela: Auga, 2012.
- GRANELL, Eugenio. *La Novela del Indio Tupinamba*. Madrid: Fundamentos, 1982.
- GUIGON, Emmanuel; SEBBAG, Georges. Eugenio Granell; BRETON, André. In: *Los Granell de André Breton*. Madrid: Guillermo de Osmá Galería. Catálogo de exposición, 2010.

- IRIZARRY, Estelle. El exilio en las obras de dos narradores gallegos: Granell y Dieste. In: J. J. M. NAHARRO-CALDERÓN (Coord.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?* Barcelona: Anthropos, 1991.
- J. M. NAHARRO-CALDERÓN Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-inventiva-surrealista-de-e-f-granell-0/html/ff12263a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.htm>. 11/04/2019.
- JUARISTI, Jon. *Los árboles portátiles*. Barcelona: Taurus, 2016.
- LOPES-BARXAS, Paco. *Eugenio Granell. O surrealismo felizmente vivo*. Vigo: Ir indo, 1999.
- MALAGÓN, Javier. El exilio en Santo Domingo (1939-1946). In: J. M. NAHARRO-CALDERÓN (Coord.). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”* Barcelona: Anthropos, 1991.
- NARANJO, Consuelo. Las redes de un exilio errante: republicanos españoles en Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba. In: FERNÁNDEZ, Reina (coord.) *El exilio dominicano español en la sociedad dominicana*. Santo Domingo: Búho, 2010.
- PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Barcelona: Argonauta, 1981.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**Imagem, palavra, movimento:
Rom, Blicke, de Rolf Dieter Brinkmann**

Robert Schade¹

Introdução

Na época do pós-guerra, Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975) foi um verdadeiro inovador da literatura alemã, e uma figura controversa. Além de ser antologista, poeta e romancista, ele fotografou, filmou e produziu livros de colagens que juntavam fotos, cartões postais, mapas, bilhetes do trem, contas, anotações e rascunhos. Nesses livros, movimentos e trajetos têm um papel importante. Os seus passeios pela cidade de Colônia, onde ele morou com a esposa Maleen e o filho Robert, e em Roma (na Villa Massima, onde ele ganhou uma bolsa para escritores), não são passeios contemplativos, ao invés disso, são experiências nervosas, que buscam momentos de singularidade, percepções intensas e documentam a enorme quantidade de estímulos.

Importante para entender a estética do escritor alemão é o princípio da montagem. A montagem evoca uma (re)combinação, uma ruptura de tempo e espaço. É uma técnica contra a reivindicação de uma obra de arte orgânica. O credo estético de Brinkmann era: “Observar, desmontar e montar de novo”², um procedimento que produz deslocamentos semânticos por meio da (re)combinação de imagens e de fragmentos de texto. Por um lado, podemos chamar Brinkmann de modernista na forma, em decorrência do emprego da montagem e da busca pelo tempo presente (*Gegenwart*): “E de que me servem ruínas históricas? Eu quero mais presente!”³. Por outro lado, ao mesmo tempo, podemos chamá-lo de antimoderno no conteúdo, em decorrência de seu pensamento antidemocrático. Brinkmann, na vida e na arte, sempre optou pela distância, para, assim, enxergar melhor o

1. Leitor do DAAD na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Letras. Doutorado na Universidade de Potsdam, Alemanha.
2. Tradução livre minha do trecho original: “*beobachten, auseinandernehmen, neu zusammensetzen*” (BRINKMANN, 2006, p. 162).
Nota do autor: todas as traduções a seguir serão de minha autoria.
3. “*Und was nützen mir historische Ruinen? Ich möchte mehr Gegenwart!*” (BRINKMANN, 2006, p. 145).

seu ambiente. O princípio do estranhamento foi um princípio constitutivo da sua vida e da sua estética. No tempo em que esteve na Itália, por exemplo, ele se recusou a aprender o idioma: “eu não vou aprender italiano, porque passaria a entender demais desse entretenimento barato, assim, todas as propagandas continuam sendo um conjunto de caracteres estranhos para mim”⁴. Porém, o princípio de montagem em *Rom, Blicke* é aplicado menos radicalmente do que no livro seguinte, *Schnitte*, ou *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand*, por exemplo.

O livro *Rom, Blicke* (*Roma, olhares* – em tradução livre) foi escrito e editado em 1972/73 na Itália e publicado postumamente em 1979. Trata-se de uma colagem (em parte, relato de viagem, romance epistolar com cartões para a esposa Maleen e outros amigos, ensaio e autobiografia) durante o tempo do escritor na Itália, entre outubro de 1972 e janeiro de 1973. Além do tempo que Brinkmann passou na Villa Massima, em Roma, e da estadia em Olevano, onde permaneceu nas últimas semanas antes de voltar para a Alemanha, as viagens e passeios são um tema central da obra. Ele documenta os trajetos entre Colônia e Roma e entre Roma e Graz (na Áustria, onde foi convidado para fazer um sarau). Os passeios pela cidade de Roma foram acompanhados não só por relatos, mas também por outros documentos.

Desde o início, Brinkmann se refere explicitamente ao livro *Viagem à Itália*, em que Goethe relata sua estadia no país (Brinkmann, 2016, p. 47): “Seria preciso fazer como Göthe [sic!], o idiota: achar tudo e qualquer coisa boa/o que ele fez para um aperfeiçoamento permanente de si próprio é inacreditável, assim que você lê o diário italiano: ele admira cada merdinha de gato e se faz falar sobre isso”⁵.

A seguir, pretendo tratar dos seguintes parâmetros presentes no livro, que podemos chamar de obra híbrida, pois resulta das várias formas de interação entre as diferentes mídias: as imagens (como

4. “*ich werde kein Italienisch lernen, da verstünde ich zu viel von dem Unterhaltungsdreck und die ganzen Reklamen bleiben fremde Zeichen für mich*” (BRINKMANN, 2006, p. 33).
5. “*Man müßte es wie Göthe [sic!] machen, der Idiot: alles und jedes gut finden/was der für eine permanente Selbststeigerung gemacht hat, ist unglaublich, sobald man das italienische Tagebuch liest: jeden kleinen Katzenschiff bewundert der und bringt sich damit ins Gerede*” (BRINKMANN, 2006, p. 115). Também o programa de Johann Wolfgang von Goethe, que foca explicitamente na história e na antiguidade (GOETHE, 1982, p. 130), é ao contrário da estética do presente de Brinkmann.

fotos, cartões postais), o texto em si (palavras), as formas híbridas dentro da obra, como mapas topográficos e, por fim, as formas de movimento e o movimento representado. O livro inclui, segundo Göllner (2014, p. 181) 548 imagens em 449 páginas, 116 colagens, 106 cartões postais e 33 mapas. O livro de Brinkmann, podemos dizer, é fragmentário (GÖLLNER, 2014, p. 162), é uma busca pela vida e por “momentos intensificados”⁶. Enquanto Göllner (2014, p. 312) defende uma competição entre texto e imagem, eu pretendo enfatizar a combinação entre as duas mídias que seguem uma estética comum, e o conceito de movimento que se manifesta através dos passeios e das viagens descritos.

Durante a representação das viagens (e dos passeios), espaços transitórios como as ruas de grandes cidades, estações ou trilhos do trem são apresentados em imagens e textos fragmentados. Quero propor, para os livros de colagens, o conceito de *viagem suja*, que reflete as condições de viajar, em oposição a *viagem limpa*, que cancela o próprio processo da viagem (por exemplo, em relatos turísticos tradicionais ou em nossos tempos, nas viagens documentadas nas redes sociais). Brinkmann reflete sobre o desconforto, o cansaço e a própria materialidade de viajar: o medo de sofrer um acidente, caminhos errados, o pensamento reflexivo. Fotos desfocadas acompanham os relatos sobre a viagem. Brinkmann desconstrói a imagem e a tradição da Itália como um país bonito. Ou, usando as palavras de Brinkmann: “Carros por tudo, nada de amore, só lixo espalhado e pizzas”⁷.

Na prática estética, tudo está em transição: tanto o momento atual como a simultaneidade de acontecimentos que Brinkmann tenta representar, que, na verdade, compõem um nó ainda mais complexo, em que o passado, o presente e o futuro aparecem misturados. Imagens (as fotos em preto e branco), linguagem e formas híbridas, como mapas, tentam documentar as percepções momentâneas do escritor. Dentro do discurso de Brinkmann entram a percepção, a imaginação, a memória (como *flashbacks* ou através de músicas) e a invenção. Lugares presentes se misturam em sonhos e recordações com os lugares e tempos passados. Enquanto ele visita o Coliseu e caminha pelo campo das ruínas, Brinkmann recorda os

6. “gesteigerte Augenblicke” (BRINKMANN, 2006, p. 62).

7. “Überall Autos, nix Amore, umgekippter Müll plus Pizzas” (BRINKMANN, 2006, p. 30).

tempos de guerra em Vechta, onde nasceu, as crateras de bombas e os destroços dos aviões (BRINKMANN 2006, p. 57). Como o título do livro indica, não são apenas olhares *de* Brinkmann, mas também *para* ele (por exemplo, em forma de sonhos, reflexões, *flashbacks* do passado e os olhares de outras pessoas para ele).

Mais especificamente, as viagens de trem põem a imaginação em movimento (BRINKMANN, 2006, p. 166) e causam em Brinkmann um cansaço e um delírio. Ao contrário do pressuposto convencional, é exatamente esse estado, para Brinkmann, que o deixa alerta e atento, que resulta em uma própria estética do delírio. Segundo o sociólogo Michel de Certeau, dentro do trem, com o olhar para fora, “é o silêncio dessas coisas colocadas à distancia, por trás da vidraça que, de longe, faz as nossas memórias falarem ou tira da sombra os sonhos de nossos segredos” (DE CERTEAU, 1998, p. 195).

A seguir, pretendo mostrar três partes do livro de uma maneira mais detalhada.

A viagem para Roma

O livro começa com o escritor dentro de um trem, partindo da estação: “sexta-feira, 14 de outubro, Colônia, estação central, 0:12h, o trem está partindo”⁸. Na segunda página, aparece uma foto do bilhete do trem de segunda classe, uma imagem de uma porta semiaberta iluminada, as palavras *What are you waiting for?* e um cartão-postal com a estação central Roma Termini. Durante o trajeto, Brinkmann enfatiza o cansaço, o desconforto e o delírio que a viagem causou durante as várias horas entre Colônia e Roma. Brinkmann prefere viajar de trem em vez de avião, porque, assim, ele consegue devanear sob as impressões da viagem, “mesmo que, permanecendo acordado até o final de uma viagem tão longa, haja um delírio de transe, o que experimentei durante a viagem de 18 horas = 1100 km”⁹. Durante a viagem, manifestam-se “vagos temores

8. “Freitag 14. Oktober, Köln Hbf 0 Uhr 12, der Zug fährt an” (BRINKMANN, 2006, p. 6).

9. “wenn auch am Schluß einer derartigen langen Reise ein tranceähnlicher Deliriumzustand ist, wenn man wachbleibt, was ich auf der Fahrt 18 Stunden = 1100 Km erlebt habe” (BRINKMANN, 2006, p. 36),

de naufrágios de trens”¹⁰. Mais tarde, ele lembra-se de um acidente de trem que sofreu no passado (BRINKMANN 2006, p. 37).

Brinkmann, dentro do trem, sonha, escreve e faz anotações. Ele pensa sobre eventos, músicas e lugares passados ou reflete sobre a paisagem, que descreve como pouco pitoresca. Segundo Michel de Certeau, o trem, com a sensação de estar fora das coisas,

generaliza a [...] experiência especulativa do mundo: estar fora dessas coisas que aí estão, destacadas, absolutas, e que nos deixam sem se importar conosco; ser privado delas, surpreendido com sua efêmera e tranqüila estranheza [...] E no entanto elas não se mexem. Elas não tem movimento a não ser aquele provocado entre suas massas pelas modificações de perspectiva, momento após momento (DE CERTEAU, 1998, p. 194).

De Certeau enfatiza que a vista, durante o movimento do trem, muda as relações entre o eu e o seu ambiente.

Além das fotos da viagem, que aparecem desfocadas, sem um valor estético, e que mostram cenas de destruição (vide figura 1), o livro apresenta, nas páginas seguintes, uma foto do bilhete da viagem, cartões postais e um mapa de Roma com uma rota marcada, para documentar a viagem. Como Johann Wolfgang von Goethe, Brinkmann fica entusiasmado com a primeira palmeira (BRINKMANN, 2006, p. 13), que marca o início da esfera sul.

Brinkmann, no trem, sofre claustrofobia dentro do vagão dormitório, como ele descreve em uma carta para o amigo Helmut:

no vagão dormitório à noite, deitado 6 horas até a Basileia, inquieto na cama mais alta sobre duas pessoas sibilando, sentimentos desagradáveis nas curvas, porque o corpo perde qualquer orientação no escuro [...], então, 6 horas meio adormecido através da Alemanha, 6 horas através da aborrecida Suíça [...] e sentado em frente a um indiano da Basileia até Roma, sem falar, em um compartimento superlotado, sem poder esticar os pés, sem poder ler, e a Suíça é realmente chata aos olhos, colinas e montanhas estúpidas [...] e um cachorro louco de um maquinista de locomotiva, que tirou da locomotiva o que podia ser tirado dela, isso me sacudiu e me abalou completamente, a cada curva um prédio alto com um monte de carros pequenos destruídos, nos arbustos empoeirados e pálidos estavam penduradas frutas estranhas, ou seja, papel ve-

10. “*undeutliche Schreckvorstellungen von Zugunglücken*” (BRINKMANN, 2006, p. 6),

lho e gorduroso e preservativos (:eu inventei isso!), mas pedaços de roupa, a estação central de Milão foi um choque, e depois disso toda a viagem se tornou um delírio para mim de qualquer forma, por causa do cansaço e de olhar para fora¹¹.

As condições da viagem, o desconforto e a privação do sono se espelham na paisagem fora da janela, que aparece de uma maneira fragmentada, deserta, não conectada com a vida interna de Brinkmann.

Podemos ver fotos desfocadas da paisagem, com marcas da velocidade do trem (BRINKMANN, 2006, p. 11-12), ou, como diz Brinkmann, “fragmentos da paisagem”¹². Ele também apresenta fotos que mostram partes do seu corpo, como, por exemplo, uma mão esticada (BRINKMANN, 2006, p. 11).

Mais adiante, quando Brinkmann descreve a viagem para Graz, ele insere mapas (com a rota marcada), bilhetes, fotos e tabelas de horário do trem. Com trens chegando e passando, ele cria uma imagem concentrada, a imagem de uma civilização em ruínas:

Arranha-céus, ruas vazias, algumas sombras contra os muros, semáforos, uma cidade, assobios pela noite, na outra via um trem noturno cheio de pessoas em direção a Roma, das janelas do trem rebaixadas sai um fedor humano desolado, em fragmentos, pedaços de bagagem, faces empilhadas, amontoadas no retângulo das janelas, com membros individuais pendurados soltos na borda da janela, desolados e flácidos, a colagem da vida¹³.

11. *“im Schlafwagen nachts, im obersten Bett unter zwei röchelnden Menschen unruhig bis Basel 6 Stunden gelegen, in den Kurven unangenehme Gefühle, denn der Körper gerät aus allen Orientierungen im Dunkeln [...], also 6 Stunden im Halbschlaf durch Deutschland, 6 Stunden durch die langweilige Schweiz [...] und saß ab Basel gegenüber einem Inder bis Rom, ohne zu reden, in übervollem Abteil, ohne Füße ausstrecken zu können, ohne lesen zu können, und die Schweiz ist fürs Auge wirklich langweilig, blöde Hügel und Berge [...] und ein verrückter Hund von Lokomotivführer, der rausholte aus der Lokomotive, was rauszuholen war, das rappelte und schaukelte mich ganz von Sinnen, an jeder Biegung ein Hochhaus mit Wällen von ausgewrackten Kleinwagennippes, in den verstaubten bleichen Gebüschchen hingen seltsame Früchte, nämlich fettiges altes Papier und Kondome (:das hab ich dazu erfunden!), aber Fetzen von Wäsche, Mailands Bahnhof ein Schock, und danach wurde die ganze Fahrt für mich auf Grund der Übermüdung und des Raussehens sowieso zu einem Delirium!”* (BRINKMANN, 2006, p. 37-38).
12. *“Fetzen der Landschaft”* (BRINKMANN, 2006, p. 10).
13. *“Hochhäuser, leere Straßenzüge, einige Schemen gegen die Mauern, Ampeln, eine Stadt, Pfliffe durch die Nacht, auf dem anderen Gleis ein mit Menschen vollgestopfter*

Vendo o panorama de fora da janela, e por ela enquadrado, Brinkmann lembra-se dos amputados do período pós-guerra (BRINKMANN, 2006, p. 92). Essa colagem da vida reúne, como uma metáfora frequente em Brinkmann, fragmentos e pedaços de uma civilização morta e destruída. O olhar do escritor é um olhar fotográfico que reduz a realidade a um extrato artificial e intenso, ou seja, uma técnica de estranhamento.

Além do trajeto, o livro se apresenta, como o pensamento de Brinkmann, de um modo não linear, ou em ordem acrônica. A interação entre o texto e as imagens, na maioria dos casos, não é determinada e previsível, o leitor precisa achar o seu próprio caminho. As fotos não têm o papel de ilustrar, em vez disso, elas demonstram o fato de que Brinkmann esteve lá. Como mostra Roland Barthes, as fotos são sempre co-naturais com relação a seu referente e, por causa disso, referem-se a um momento singular (*o isso-foi*) (BARTHES, 1984, p. 114-115). Vistas conjuntamente na obra de Brinkmann, elas evocam um movimento cinematográfico, um movimento de um momento após o outro, sem a pretensão de uma linearidade (o princípio da montagem). Como olhares entre pessoas diferentes, não existem centros panópticos, existem apenas relações. Segundo Schmitt, a realidade e a vida se constituem para Brinkmann através de inúmeros fragmentos (SCHMITT, 2012, p. 196).

Além disso, quero enfatizar que Brinkmann, além da documentação, tenta mudar a atitude e a percepção perante a realidade, que ele percebe como desumana e alienada. O escritor busca uma outra prática de vida, que tem de surgir do próprio indivíduo. Para essa prática, imagens em si não possuem valor algum. Brinkmann articula uma aversão profunda contra o passado petrificado, a morte e a exibição da morte na cultura europeia e na Igreja Católica. O movimento, para Brinkmann, constitui-se somente através de práticas: “Imagens, armazenadas na cabeça, tornam-se passivas! O meio ambiente, o mundo em geral, não é uma imagem! É movimento,

Nachtzug in Richtung Rom, aus den heruntergelassenen Zugfenstern hängt wüster menschlicher Mief heraus, in Bruchstücken, Gepäckteilen, gestapelten Gesichtern, zusammengedrängt in dem Rechteck der Fenster, mit einzelnen Gliedern, die lose über der Fensterkante hingen, wüst und schlaff durcheinander, die Lebenscollage” (BRINKMANN, 2006, p. 92).

vida, execução, ação etc.”¹⁴, como enfatiza em uma carta para o amigo Helmut. A reconfiguração da realidade tem como objetivo uma reconfiguração da vida, uma “nova sensibilidade”, que se distancia da vida moderna e dos seus padrões de percepção.

Segundo Brinkmann, o material da literatura deve ser o material do dia a dia. Um motivo paradigmático para a estética do momento e para capturar momentos singulares é a câmera. Brinkmann, na época, usava uma câmera Kodak Instamatic para destacar os momentos do tempo líquido. As fotos, assim como os textos, tentam representar uma constelação dinâmica, olhares multidirecionais e singulares. A linguagem que Brinkmann usa é muito visual e descritiva, o movimento do texto é parecido com movimentos oculares ou com a linguagem de uma câmera. Os olhares e os *cut-ups* são, como Brinkmann enfatiza, processos parecidos: “Todos fazem *cut-ups* com os olhos, que são determinados por pensamentos e padrões de valores na sequência”¹⁵.

Dentro dos textos, Brinkmann usa uma pontuação e marcas não convencionais para marcar diferentes cenas. Os cortes são marcados por uma barra, simulando cortes cinematográficos: “Isto também é possível: (Fotos!): Ruído de avião/:sensação de Kodak, repetindo:-clack! Instantâneo! E clack! Da câmera! /(Depois para desmontar a cena!)”¹⁶. Apesar de ser escritor, ele desconfia da linguagem em si, que, segundo Brinkmann, dissimula a realidade. As fotos tentam capturar os olhares, mostrar as superfícies, congelar o presente (BRINKMANN 2006, p. 139), mas sem a pretensão de capturar ou estabelecer um conjunto orgânico ou apresentar um panorama total.

14. “*Bilder, eingelagert im Kopf, machen passiv! Die Umwelt, Welt überhaupt ist eben kein Bild! Sondern Bewegung, Leben, Vollzug, Tun usw.*” (BRINKMANN, 1999, p. 53).
15. “*Jeder macht Cut-Ups mit seinen Augen, die durch Gedanken und Wertmuster in der Abfolge bestimmt sind*” (BRINKMANN, 2006, p. 135).
16. “*Auch das ist möglich: (Fotos!): Flugzeuggeräusch/:Kodakempfindung, wiederholt:-klack! Schnapp-Schuß! Und Schuß! Aus dem Fotoapparat!/(Nachher zum Zerlegen der Szene!)*” (BRINKMANN, 2006, p. 114).

Os passeios em Roma

Brinkmann atravessa a fronteira e, “[i]mediatamente, na Itália, tudo ficou mais negligenciado”¹⁷. A paisagem aparece “rasgada, deserta, quebrada”¹⁸.

A decepção de Brinkmann, quando chegou em Roma, parecia enorme:

talvez eu ainda tivesse restos de uma velha ideia em mim de que uma cidade cosmopolita como Roma seria cintilante, bizarra, deslumbrante e também perigosa para os sentidos – apenas um devaneio rodopiante e cheio de atividade acelerada, ao invés disso, havia um trem cinza de viajantes frouxos, a monotonia estúpida do salão da estação¹⁹.

Na cidade, ele se perturba com o ruído do trânsito e dos aviões e com o barulho da civilização (BRINKMANN, 2006, p. 32). Brinkmann tenta orientar-se na cidade que, supostamente, ultrapassa os seus limites sensoriais: “Wrruummmm, carros! Semáforos! Fachadas! Buzina estúpida! Idiotas! Gente! Inacreditável! Merda! (não consigo mais me expressar?)”²⁰. A linguagem em si não parece mais adequada para lidar com todos os estímulos presentes. Ele reclama, com uma raiva enorme, do “carrossel de idiotas”²¹ e dos turistas alemães e americanos, pensionistas, com os rostos queimados do sol, olhando fixamente para ele.

Brinkmann tenta registrar, como uma câmera, todas as impressões possíveis. Quando sai do ônibus, a primeira coisa que percebe é a publicidade:

17. Livre tradução minha do trecho original: “Sofort, in Italien, wurde alles verwahrlostet” (BRINKMANN, 2006, p. 13).

18. “zerfetzt, öde, kaputt” (BRINKMANN, 2006, p. 13).

19. “vielleicht hatte ich immer noch Reste einer alten Vorstellung in mir, daß eine Weltstadt wie Rom funkelnd sein würde, bizarr, blendend und auch gefährlich für die Sinne – eben ein wirbelnder Tagtraum und voll rasanter Betriebsamkeit, statt dessen war da ein grauer Zug erschlafte Reiser, die stumpfe Monotonie der Bahnhofshalle” (BRINKMANN, 2006, p. 16).

20. “Wrruummmm, Autos! Ampeln! Fassaden! Idiotisches Gehepe! Idioten! Menschen! Gar nicht zu fassen!: Scheiße!: (kann ich nicht mehr mich ausdrücken?)” (BRINKMANN, 2006, p. 139).

21. “Idiotenkarussel eines jeden Tages” (BRINKMANN, 2006, p. 34).

Desembarcando na Praça Barberini, a primeira coisa é uma placa publicitária de roupa íntima superdimensionada com uma palerma ajoelhada, empinando a bunda blindada em uma Lovebal, para a Loveabel, ou qualquer que seja o nome, em cima disso: Disney on Parade e Mickey Mouse. 1 homem de camisa branca e gravata pegando água de um poço, um grande canteiro de obras, folhetos no asfalto, folhetos no poço, depois o Tritão de Bernini [...] Por todos os lados carros estacionados²².

A descrição apresenta, como testemunho visual, três fotos na mesma página dupla que mostram as propagandas, os ônibus parados e, depois, a fonte do Tritão, uma estátua de Bernini, que se destaca apenas ligeiramente da publicidade. Em cima, podemos ver uma carta postal esteticizada da mesma cena.

A diferença entre o texto e as imagens se relaciona com Gotthold Ephraim Lessing, que em 1766 publicou o ensaio *Laocoonte, ou sobre os limites da pintura e da poesia*. Ele argumenta contra a velha locução *ut pictoria poesis* e tenta definir as duas mídias de uma maneira nítida e purista. Lessing descreve como a pintura é uma arte mimética do espaço, enquanto a poesia é uma arte mimética do tempo. Objetos, na pintura, podem ser melhor descritos como objetos coexistentes no espaço, como corpos, enquanto, na poesia, eles podem ser descritos sucessivamente, ou como ações (LESSING, 2006, p. 68). Porém, Lessing, na época, não pensou na combinação das duas mídias, muito menos em sequências de imagens. As duas mídias, no livro, são aproximadas uma da outra. A linguagem escaneia o espaço como movimentos oculares sucessivos, enquanto uma sequência de fotos mostra o objeto de várias perspectivas, uma após a outra. As duas mídias, porém, deixam o suposto centro da descrição, a fonte, desfocado.

Em Roma, Brinkmann passa pelas atrações turísticas: o Coliseu, a Piazza Navona, o Panteão, a Fonte de Trevi e a Basílica de São Pedro. Ele também apresenta cartões postais com motivos bonitos,

22. “Also am Platz Barberini raus, und zuerst eine überdimensional große Unterwäsche-Reklame, da kniet eine Nuß, streckt den Hintern raus gepanzert in Lovebal, für Loveabel oder wie das Zeug heißt, darüber: Disney on Parade und Mickey Mouse. 1 Mann in weißem Hemd mit Schlips holt sich Wasser aus einem Brunnen, eine große Baustelle, Flugblätter auf dem Asphalt, Flugblätter im Brunnen, dann Berninis Triton [...] Rundum geparkte Wagen” (BRINKMANN, 2006, p. 51).

clichés que contrastam com os documentos feitos pela mão do escritor. Porém, o texto, assim como as fotos, documenta assuntos alegadamente insignificantes, como um vendedor de rua no Panteão: “No outro lado, na fonte com um obelisco, uma caixa de papelão sobre a qual foi exposta loção pós-barba para venda, um vendedor ambulante”²³. Tradicionalmente a parte marginal de uma foto, o vendedor ambulante, de repente, torna-se o elemento mais importante. No primeiro momento, a foto parece insignificante, pois o vendedor nem ao menos olha para a câmara, mas é justamente isso que reverte o olhar para quem observa a foto.

Roma, através os olhos de Brinkmann, está sujeita a uma profanação:

4 e 20, sementes de cardos no casaco e calças, lenços de papel amassados em dobras rígidas, endurecidos por sêmen seco, preservativos rígidos e rançosos que foram arrancados aqui no chão entre as ervas daninhas e a grama seca embranquecida, pedaços de quadrinhos, pontas de cigarro em um canto, papel de doces, caixa de biscoitos e mais dois lenços rígidos e rançosos, o local de uma foda rápida na noite romana? ²⁴.

Traços da vida cotidiana das pessoas estão espalhadas no chão, como lixo. Também as fotos da mão do escritor mostram fragmentos de uma cidade que é feia e suja, em contraste com cartões postais, que apresentam uma imagem limpa da cidade.

Michel de Certeau, em seu livro *Invenção do Cotidiano*, acredita em uma potencialidade de criatividade do homem comum. Ele enfatiza como o homem comum, mesmo sem autoridade política, desenvolve práticas de utilização de coisas determinadas por outros, diferentes das que se destinam a ser utilizadas. O *flâneur* Brinkmann, durante os passeios em Roma, observa a cidade com o olhar mais metuculoso possível, mas deixa a rota turística e as práticas turísticas para trás.

23. “Gegenüber, am Brunnen mit einem Obelisk, ein Pappkarton, auf dem Rasierwasser ausgestellt war zum Verkauf, ein Straßenhändler” (BRINKMANN, 2006, 125).

24. “20 nach 4, Distelsamen an der Jacke und Hose, zerknüllte Tempotaschentücher in steifen Falten, hart geworden von getrocknetem Sperma, steife, ranzige Kondome, die hier abgestreift worden waren, auf dem Boden zwischen dem Unkraut und ausgebleichtem trockenen Gras, Comiczetzen, an einer Stelle Zigarettentippen, Bonbonpapier, Keksschachtel und noch zwei steife, ranzige Tempotaschentücher, der Lagerplatz eines nächtlichen römischen Schnell-Ficks?” (BRINKMANN, 2006, p. 138).

Como nas fotos, as margens se tornam mais importantes do que os supostos centros. Ele não presta atenção na antiguidade e na história da cidade eterna, mas desenvolve as suas próprias práticas de significação: “Eu estava sozinho, imperturbável, e me sentia como alguém que passeasse em meio a sucata”²⁵. Na observação do escritor, as propagandas, um bar e uma sapataria têm o mesmo valor e o mesmo foco que a arquitetura antiga (BRINKMANN, 2006, p. 54).

Segundo de Certeau, o indivíduo, dentro dos sistemas técnicos e nas cidades grandes e electrotecnizadas da época, pode apenas se destacar, mas não possui poder para escapar das estruturas (DE CERTEAU, 1998, 52). Ele descreve como os consumidores, no espaço tecnocrático, conseguem desenvolver linhas de erro ou trajetos, que ficam ilegíveis (DE CERTEAU, 1998, p. 45).

Errar o caminho é literalmente uma prática que mostra a singularidade de cada passeio, que não pode ser completamente planejado ou repetido. Brinkmann descreve como ele erra o caminho quando quer tirar fotos do lugar onde Giordano Bruno foi queimado vivo (BRINKMANN, 2006, p. 122). Em uma carta para o amigo Henning, Brinkmann lembra da sua prática de passear pelos monumentos de Berlim, sob a influência de maconha:

mas talvez você se lembre de certos momentos sob efeito de maconha, nos quais esses monumentos humanos amontoados, essas estátuas e sinais ilusórios e símbolos históricos congelados, ou seja, toda essa loucura do fetiche e do planejamento urbano, controlados pelo Estado e pelo homem, se torna infinitamente ridículo, por um lado, mas, por outro, também é aterrador²⁶.

A experiência do passado e uma cultura da memória controlada pelo Estado, segundo Brinkmann, exerce uma hegemonia de rituais e fetiches que sufocam o tempo presente e a vivacidade do ser humano, além de padronizar o ato de caminhar.

25. *“Ich war allein, ungestört, und fühlte mich als jemand der durch Gerümpel ging”* (BRINKMANN, 2006, p. 58).
26. *“aber vielleicht erinnerst du dich an bestimmte Augenblicke im Kiff-Rausch, in denen diese aufgetürmten menschlichen Denkmäler, diese Standbilder und wahnhaften Zeichen und eingefrorenen geschichtlichen Symbole, also der ganze Zinnober-staatlich-menschlich gelenkter Fetisch- und Bau-Wut, unendlich lächerlich einerseits wird, zum anderen aber auch grauenhaftes enthält”* (BRINKMANN, 2006, p. 56)

As linhas de erro são altamente visíveis nos mapas de Roma, onde Brinkmann marca as rotas e adiciona informações sobre o seu trajeto individual, além das rotas e gestos determinados pelo turismo.

Os mapas

Michel de Certeau diferencia, no seu livro, os conceitos de *lugar* (uma configuração geométrica de posições, em busca de estabilidade) e de *espaço*, que é um lugar colocado em prática: “Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade, e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram” (DE CERTEAU, 1998, p. 202). A seguir, ele diferencia mapas e percursos, dois modos de descrição espacial que na Idade Média ainda aparecem juntos, mas que hoje se tornaram dois modos diferentes. O mapa, que promete um panorama geral e uma certa ordem, esconde as condições e os processos de construção, bem como o movimento. Ele “[...] afasta para a sua frente ou para trás, como nos bastidores, as operações de que é efeito ou possibilidade. O mapa fica só. As descrições de percursos desapareceram” (DE CERTEAU, 1998, p. 207). Os percursos, pelo contrário, são ações espacializantes e ainda mostram o processo, ou as práticas de se locomover.

Brinkmann, porém, usa as mídias estáticas, por exemplo mapas ou cartões postais (BRINKMANN, 2006, p. 238), como um fundamento para marcar as rotas de passeio e apresentar comentários e, assim, produz construções híbridas entre imagem e texto. Aqui entra o parâmetro *tempo* para marcar os momentos e os acontecimentos singulares dos passeios.

Nesse mapa de Roma, por exemplo, Brinkmann anotou o percurso do dia 23/11/1972. Naquele dia, ele desceu do ônibus na Praça Bologna às 13h (ao lado direito da página dupla) e caminhou até o Vaticano. Além do caminho, ele anotou impressões instantâneas escritas à mão em espaços vazios do mapa: o que ele pensou, comeu ou percebeu. Ele erra uma parte do trajeto e desvia do caminho, percebe, por exemplo, uma prostituta, ou come “em pé 1 bar 1 cachorro quente & 1 cervejinha”²⁷. Brinkmann descreve essa prática de cons-

27. “*stehend 1 Bar 1 Hot Dog gegessen & 1 kleines Bier*” (Brinkmann, 2006, p. 244).

truir mapas como um distanciamento do mundo, um modo de refletir e de se localizar:

eu me ocupo com mapas, desenhar algo, deixando claro onde estou, eu acho muito interessante: onde está 1 árvore? Para onde vai 1 caminho? Onde eu estou? Para distinguir o importante do menos importante? Onde está a escala pela qual ela é plotada? O que se vê? E sobre o que ele fala? O que eu senti em algum lugar? Como foi a luz? Onde eu estava? O que desencadeou o quê, onde e como? Centenas de perguntas e nuances. Pode-se enlouquecer com todos os ramos, as ramificações mais finas, malhas finas, pesos diferentes, correntes de ar, incidência de luz [...] Mas entenda que ramificações enormes, caminhos finos, conexões, abismos horríveis e características agradáveis existem²⁸.

O lugar, a cidade de Roma, é descoberto de várias perspectivas. Além de se interessar pela visão geral e pelo trajeto feito (que ele marca com vetores), Brinkmann acrescenta informações verbais e visuais a partir de sua perspectiva singular. Também Michel de Certeau constata que “[o]s destaques de percursos perdem o que foi: o próprio ato de passar a operação de ir, vagar ou olhar as vitrines’ [...] Só se deixa então captar um resíduo colocado no não-tempo de uma superfície de projeção” (DE CERTEAU, 1998, p. 176).

O mapa em si, para Brinkmann, é uma mídia estática demais, que esconde os momentos e as experiências singulares. Porém as palavras também não parecem ser suficientes. As práticas nunca podem ser representadas e visualizadas completamente, nem na imagem, nem em palavras, nem em formas híbridas. Não há fim, nem modos de apresentação suficientes. Um mapa nunca vai ser igual ao território. Podemos constatar que o desejo de colocar o mundo meticulosamente em ordem produz uma imagem de desordem. Aqui não

28. *“ich beschäftige mich mit Karten, etwas Zeichnen, mir klar-machen, wo ich bin, finde ich sehr interessant: wo steht 1 Baum? Wo geht 1 Weg? Wo bin ich? Das Wichtige von einem weniger Wichtigen zu unterscheiden? Wo liegt da der Maßstab, nach dem verzeichnet wird? Was sieht einer? Und wovon erzählt er? Was habe ich an einer Stelle empfunden? Wie war das Licht? Wo befand ich mich? Was hat wie und wo was ausgelöst? Hundertelei Fragen und Nuancierungen. Man könnte verrückt werden vor lauter Abzweigungen, feinsten Verästelungen, dünnen Geflecheten, verschiedenen Gewichten, Luftströmungen, Lichteinfällen [...] Aber begreife wohl, welche enormen Verästelungen, feinen dünnen Wege, Verbindungen, gräßliche Schründe und angenehme Züge es gibt”* (Brinkmann, 2006, p. 415),

há saída. A julgar pelo fato de que ele passou o fim de sua estadia na Itália em um pequeno vilarejo, Brinkmann parece ter sido mais feliz afastado das pessoas e da cidade, no silêncio.

Referências

- BRINKMANN, Rolf Dieter. *Rom, Blicke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- BRINKMANN, Rolf Dieter. *Briefe an Hartmut 1974-1975*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- BARTHES, Roland: *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon.
- DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora vozes, 1998. Tradução de Ephraim Ferreira Alves.
- GÖLLNER, Sebastian. *Das Bild bedrängt das Wort: Rolf Dieter Brinkmanns visuelles Konzept am Beispiel der Abbildungen und Fotografien in "Rom, Blicke"*. Marburg: Tectum, 2014.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Italienische Reise*. München: dtv, 1982.
- LESSING, Gotthold Ephraim. Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. In: *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*. Stuttgart: Reclam, 2006, p. 49-93.
- SCHMITT, Stephanie. *Intermedialität bei Rolf Dieter Brinkmann. Konstruktionen von Gegenwart an den Schnittstellen von Text, Musik und Bild*. Bielefeld: transcript, 2012.

Gertrud Bing, Aby Warburg e a Fortuna em texto e imagem

Daniela Pinheiro Machado Kern¹

A historiadora da arte Gertrud Bing costuma ser lembrada pela proximidade profissional com Aby Warburg e seu instituto de pesquisa, no qual trabalhou por décadas. No entanto, sua produção intelectual apenas recentemente parece estar despertando o interesse da crítica, provavelmente parte do esforço maior de recuperação da atuação de mulheres, que podemos acompanhar em várias áreas do conhecimento hoje. Em 2020, duas obras importantes relacionadas a Bing estão sendo lançadas: uma biografia intelectual, intitulada, não por acaso, *The Fortune of Gertrud Bing* (como veremos, a alegoria da fortuna foi um dos temas sobre o qual se debruçou), da pesquisadora Laura Tack, e uma antologia de textos de Bing sobre Aby Warburg, intitulada *Fragments sur Aby Warburg*, publicada pelo *Institut national d'histoire de l'art*. Tack deixa bem clara em sua biografia de Bing a missão de salvar sua obra intelectual do esquecimento:

Tendo em vista o fato de que esta contribuição procura traçar a mentalidade intelectual de Gertrud Bing, quero fazer apenas isto: recuperar os motivos interiores de Bing do esquecimento, a fim de neles encontrar uma base para seu próprio projeto científico. Como um antídoto para Lethe, espero encontrar Mnemosyne, a mãe das musas e a personificação da memória, e irei tentar tirar Gertrud Bing do rio do esquecimento, à luz da lembrança e da memória. (TACK, 2020) ²

Carole Maigné se une a esse esforço de recuperação ao analisar a relação intelectual entre Aby Warburg e Gertrud Bing, o que vai nos interessar em especial aqui. Maigné considera Bing uma exegeta da

1. Graduada em Artes Visuais (UFRGS), Mestre e Doutora em Teoria da Literatura (UFRGS), é docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
2. No original: “*In view of the fact that this contribution seeks to trace Gertrud Bing’s intellectual mindset, I want to do just that: to retrieve Bing’s inner motives from oblivion, in order to find in them a basis for her own scientific project. As an antidote to the Lethe, I hope to find Mnemosyne, the mother of the muses and the personification of memory, and will try to pull Gertrud Bing’s life out of the river of oblivion, into the light of recollection and memory*”.

obra de Warburg, figura indispensável à concepção do *Atlas Mnemosyne*, conferindo-lhe assim um reconhecimento de que nem sempre desfrutou.³

No entanto Bing não é apenas uma executante, por mais indispensável que fosse; ela recebeu uma formação filosófica de alto nível, ela está, com Saxl, no coração do pensamento warburguiano que estava se formando. Como o próprio Warburg destaca, Bing recebe o que ele diz e o que ele dita, mas ela sugere, formula, interpreta, até mesmo ampara com suas observações o “problema” que os conduz a todos. A aposta desta contribuição é então a de pensar Bing como uma das primeiras hermeneutas da obra de Warburg. (MAIGNÉ, 2018) ⁴

No *Diário romano*, escrito conjuntamente por Warburg e por Bing entre os anos de 1928 e 1929, podemos ver as aspirações intelectuais de Bing tal como aparecem, por sua vez, a Warburg. Ele perscruta cada detalhe do modo de pesquisar de sua companheira de viagem, como se observa nessa entrada de dezembro de 1928: “Apesar de tudo, pela manhã tive uma conversa muito frutífera com Gertrud Bing; começa a dar resultados essa tenacidade científica sua, que avança de forma aparentemente caótica e lenta, persegue “rastros de problemas” e nunca se dá por vencida” (BING; WARBURG, 2016, p. 39).⁵ Também admite que ela precisa de tempo para as próprias

3. Christopher Wood em seu artigo “*Aby Warburg, Homo victor*” fala nestes termos da visão de história da arte de Gertrud Bing: “*Bing’s modest conception of art history as an expansion of the document-pool seems to have suited many of the library’s English hosts, to whom the whole idea of art history as a research enterprise based in a university, and generally as an advanced intellectual project, was relatively new*” (WOOD, 2014, p. 6).
4. No original: “*Bing n’est pourtant pas seulement une exécutante, aussi indispensable fut-elle : elle a reçu une formation philosophique de haut niveau, elle est, avec Saxl, au cœur de la pensée warburgienne en train de se faire. Comme Warburg lui-même le souligne, Bing reçoit ce qu’il dit et ce qu’il dicte, mais elle suggère, formule, interprète, voire étiaie par ses remarques le « problème » qui les conduit tous. Le pari de cette contribution est donc de penser Bing comme une des premières herméneutes de l’œuvre de Warburg*”.
5. No original: “*A pesar de todo, por la mañana he tenido una conversación muy fructífera con Gertrud Bing; empieza a dar resultados esa tenacidade científica suya, que avanza de forma aparentemente caótica y lenta, persigue “rastros de problemas” y nunca se da por vencida*”.

pesquisas, quando em 29 de janeiro de 1929 anota que Bing “deseja ter um pouco de tempo livre para suas impressões pessoais” (BING; WARBURG, 2016, p. 61).⁶ A própria Bing, a seu tempo, ao escrever sobre o dia 31 de dezembro de 1928 e sobre sua vontade de pesquisar Pompeia, revela suas ambições intelectuais: “Querida ler, aprender e ver muito sobre este tema porque um dia, dentro de não muitos anos, gostaria de poder dizer algo significativo e certo neste sentido (sempre e quando não chegue antes outro e me exima do trabalho) (BING; WARBURG, 2016, p. 39).⁷

Apesar da vontade de dizer algo significativo em suas investigações, da tenacidade e da grande erudição acumulada em anos de pesquisa no Instituto Warburg, Gertrud Bing publicou pouco. Além da planejada biografia de Warburg, que deixou como projeto inacabado, o sumário de suas demais publicações aparece no *In Memoriam* publicado no Journal of the Warburg and Courtauld Institutes:

Dois artigos no Journal, o prefácio das obras de Warburg, e das Conferências de Saxl, a biografia de Saxl mencionada acima, e uma fala na inauguração do busto de Warburg em Hamburgo em 1958, privadamente impresso na Alemanha e publicado em tradução italiana na Rivista storica italiana, 1960 (IN MEMORIAM, 1964).⁸

Entre esses poucos artigos, encontra-se aquele que vou comentar aqui, *Nugae circa Veritatem: Notes on Anton Francesco Doni*, publicado em 1938 no Journal do Instituto Warburg e sequer mencionado na entrada biográfica de Gertrud Bing em uma importante obra de referência sobre mulheres historiadoras da arte como *Women as interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*, de Sherman e Holcomb.

Pois neste artigo, um verdadeiro *tour de force*, Gertrud Bing retomará dois aspectos de pesquisa caros a Aby Warburg: a questão da recorrência nas artes da alegoria da Fortuna, e a da relação entre texto e imagem. Mas retomará tais temas, como veremos, em chave

6. No original: “*desea tener un poco de tiempo libre para sus impresiones personales*”.
7. No original: “*Quisiera ler, aprender y ver mucho sobre este tema porque un día, dentro de no muchos años, me gustaría poder decir algo significativo y cierto en este sentido (siempre y cuando no llegue antes outro y me exima del trabajo)*”.
8. No original: “*Two articles in the Journal, the preface to the works of Warburg, and to Saxl’s Lectures, the Saxl memoir mentioned above, and a speech on the unveiling of Warburg’s bust in Hamburg in 1958, privately printed in Germany and published in Italian translation in the Rivista storica italiana, 1960*”.

de interpretação própria, e nisso consiste a originalidade do artigo. Como o artigo ainda não foi publicado em português e costuma apenas ser conhecido por um público especializado, em geral estudiosos da alegoria da Fortuna, ou então da vida e obra de Doni, acompanharemos aqui, em um primeiro momento, um resumo de seus principais argumentos.

Gertrud Bing inicia o artigo citando umas pequenas historietas de Kalila e Dimna, imprescindível para acompanharmos seu raciocínio sobre a relação entre texto e imagem em Doni. Vamos a ela:

Um rico mercador tinha de partir para uma longa jornada, e confiou a um amigo uma grande quantidade de ferro, para que a mantivesse até seu retorno. O amigo vendeu o ferro e esbanjou os rendimentos. Quando o mercador voltou para casa e reclamou sua propriedade, foi-lhe dito que o ferro havia sido estocado em um porão, onde os ratos o comeram.

O mercador permaneceu quieto, mas determinado a declarar culpado o amigo infiel por sua fraude. Ele convidou o filho do amigo para sua casa e o fechou ali dentro. Quando o pai perguntou pelo paradeiro do filho, disse a ele que acabara de ver um gavião com uma criança entre as garras que estava prestes a carregar pelo ar. Quando o ultrajado pai chamou-o de mentiroso e assassino, o mercador disse: “Por que é improvável que um gavião carregue uma criança, se pode ocorrer que ratos comam ferro?” Recuperando o bom senso, o amigo confessou sua culpa, devolveu o dinheiro, e recebeu seu filho de volta (BING, 1938, p. 304).⁹

9. No original: “A wealthy merchant had to go on a long journey, and entrusted a friend with a large quantity of iron to keep against his return. The friend sold the iron and squandered the proceeds. When the merchant came home and claimed his property he was told that the iron had been stored in a cellar, where the mice had eaten it. The merchant kept quiet, but determined to convict the unfaithful friend of his fraud. He invited the friend’s son to his house and shut him in. When the father enquired as to the boy’s whereabouts, he told him that he had just seen a sparrow with a child in its claws which it was about to carry into the air. When the outraged father called him a liar and a murderer, the merchant said: ‘Why is it unlikely that a sparrow should carry off a child, if it can happen that mice eat iron?’ Brought to his senses, the friend confessed his guilt, returned the money, and got his son back”. Na versão brasileira, com tradução direta do árabe de Mamede Mustafa Jarouche, há ligeiras diferenças, como podemos ler a seguir: “Conta-se que havia na terra de Mardat um mercador pobre que teve de ir atrás de certo interesse; como possuísse seiscentos quilos de ferro, depositou-os na casa de um conhecido e viajou para cuidar de seu assunto. Quando

Essas historietas vinham acompanhadas de uma moral da história. A dessa em particular Bing sintetiza assim: “[...] *the worst a man can do is to abuse the confidence of a friend, and to associate with such a man engenders evil*”(BING, 1938, p. 304).

Depois de explicar que a historietta presente nesse conjunto de histórias hindus (o Panchatantra), que seriam absorvidas pela cultura muçulmana para então serem traduzidas em latim por John de Capua em cerca de 1270, é mantida mais ou menos sem variação nas traduções, mas que a moral da história é modificada (BING, 1938, p. 304), Gertrud Bing chega ao livro que Anton Francesco Doni publica em 1552, na gráfica de Marcolino da Forli, em Veneza, livro intitulado *Moral Filosofia* (BING, 1938, p. 305). Este livro nada mais é do que mais uma versão das historietas, e inclui aquela que vimos, a do amigo traído.

Hoje Doni tem uma recepção ambígua: pensador original do Renascimento tardio, ou plagiador oportunista? O verbete sobre ele na *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*, de Arienzo, mantém uma leitura predominantemente positiva de sua biografia. Arienzo afirma que: “Doni é uma muito típica figura do literato do Renascimento tardio, que lutava para viver de sua pena às margens da sociedade da corte” (ARIENZO, 2020).¹⁰ Já Simona Cohen, apoiada nas

voltou, foi buscar o ferro, mas o conhecido, que o vendera e gastara seu valor, disse-lhe: “eu o havia deixado naquele lado da casa, e então os ratos o comeram”. O mercador respondeu: “com efeito, eu já tive a informação de que nada corta melhor o ferro do que dente de rato. Trata-se, além do mais, de um prejuízo fácil de suportar quando Deus te deixa bem”. O conhecido alegrou-se com o que ouviu e disse: “vem hoje beber comigo”; o mercador prometeu que viria e saiu levando um filho pequeno do homem; escondeu-o em sua casa e depois voltou; puseram-se a beber até que o homem se lembrou do filho e começou a procura-lo. Perguntou então ao mercador: “acaso viste meu filho?” Respondeu o mercador: “quando me aproximava daqui, vi um falcão carregando um menino; talvez seja teu filho”. O homem gritou e disse: “ó testemunhas! Acaso alguém jamais ouviu algo igual?” Respondeu o mercador: “em terra cujos ratos comem seiscentos quilos de ferro não é exagerado que falcões carreguem elefantes”. Disse o homem: “fui eu que comi o teu ferro e, fazendo-o, introduzi veneno em meu interior; devolve meu filho e eu devolverei o que roubei de ti e o que tinhas guardado comigo”. E assim fizeram” (ALMUQAFFA^c, 2005, p. 90-91).

10. No original: “*Doni is a very typical figure of a late Renaissance literato, who struggled to live by his penwhile at the margins of courtly society*”.

pesquisas sobre plágio de Paolo Cerchi, é mais dura, reconhecendo, ainda assim, alguma originalidade a ele: “Doni era conhecido como um plagiador, um herético, e um compilador indiscriminado a quem com frequência faltava originalidade, mas também capaz de imitação criativa” (COHEN, 2016).¹¹

Quando chega a sua vez de biografar Doni, Gertrud Bing optará por um caminho do meio, como veremos. Ela traça uma breve comparação entre Aretino, um caso de boa fortuna, e o malfadado Doni. Enquanto Aretino tinha sucesso no que escrevia e boas relações (BING, 1938, p. 305), Doni, um ex-religioso, usufruiu de poucos momentos de prosperidade com sua pena. Sua escrita adaptava-se aos temas do momento e ele iria morrer em Monselice, nas palavras de Bing, como uma “figura bizarra, um camponês e um recluso” (BING, 1938, p. 305).¹² Para Bing, Doni não era nem essencialmente um plagiador, nem uma figura realmente original. A perspectiva mais justa para a sua atividade seria a de considerá-la a de um divulgador (BING, 1938, p. 305-306). Dito isto, ela se debruça sobre a modificação da moral da historietta do amigo traído, feita por Doni. Ao invés de falar sobre os males de se abusar da confiança de um amigo, Doni se refere ao Tempo veloz que certamente fará com que a Verdade prevaleça nesse caso, acarretando a punição do amigo traidor pelo rei (a moldura das historietas na versão de Doni é a vida na corte).

A explicação para essa mudança da moral Bing localiza justamente na imagem que acompanha o texto: uma alegoria do *motto Veritas Filia Temporis*, que era a marca do negócio de Marcolino, o impressor do livro de Doni. Assim, segundo ela, Doni adapta o texto a um *motto* bem familiar, e o vincula mais facilmente à moldura que estava elaborando no livro.

Ocorre que os vínculos entre palavra e imagem são bastante porosos e flexíveis na prática literária de Doni, e é sobre esse ponto que Bing irá construir sua tese. Em edições posteriores de *Moral Filosofia*, feitas em outro editor que não Marcolino, Doni irá reaproveitar uma ilustração da Fortuna que já havia aparecido, em outro contexto, em outros livros seus, como *I Marmi* e *La Zucca*, para ilustrar precisamente a historietta do amigo traído. O imprevisto na

11. No original: “Doni was known as a plagiarist, a heretic, and an indiscriminate compiler frequently lacking originality, but also capable of creative imitation”.

12. No original: “a bizarre figure, a ruralist and a recluse”.

vinculação entre texto e imagem chama de tal maneira a atenção de Bing, que ela dedica a ele uma nota de rodapé: “Essa relação entre ilustração e texto é o reverso do que geralmente presumimos ser a regra. Isso mostra que ilustrações são consideradas indispensáveis, mas também alerta os iconologistas de que pode haver instâncias em que a evidência literária e a pictórica se desenvolvem em diferentes linhas” (BING, 1938, p. 306).¹³ Simona Cohen coloca essa prática de associar imagens “usadas” a novos textos, por parte de Doni, dentro de um contexto mais amplo: “Sua reutilização de velhas ilustrações em xilogravura em contextos aparentemente aleatórios era apenas um aspecto de sua prática de reciclar, tomar emprestado, readaptar e plagiar” (COHEN, 2016).¹⁴ Certamente ele não era, na época, o único adepto dessa prática. Ainda assim, Bing conseguirá, como veremos, perceber no uso da “nova” alegoria da Fortuna para acompanhar a historieta do amigo traído sinais da visão de mundo de Doni, desencantada e cética. A imagem da Fortuna que passa a ser utilizada é assim descrita por Bing:

Ela senta em uma esfera com uma venda nos olhos e com o topete de Occasio. Diante dela há uma assembleia de homens, variando em idade, que fazem dela o alvo de seus gestos de desapontamento, tristeza muda, desafio e reprovação. A acumulação de atributos contraditórios obscurece seu caráter (BING, 1938, p. 307).¹⁵

Consultando outras obras de Doni, Bing constata que a imagem da Fortuna cega apareceu antes em um livro do ano anterior, 1551, *La Zucca*. Agora junto à historieta do amigo traído, a Fortuna substitui a imagem anterior da Verdade. Bing explica que ambas, Verdade e Fortuna, são “postulados da filosofia prática”, ambas podem ter

13. No original: “*This relation between illustration and text is the reverse of what we generally assume to be the rule. It shows that illustrations were considered to be indispensable, but it also warns iconologists that there may be instances where literary and pictorial evidence develop on different lines*”.
14. No original: “*His reuse of old woodcut illustrations in seemingly unrelated contexts was just one aspect of his practice of recycling, borrowing, readapting, and plagiarism*”.
15. No original: “*She sits on a sphere with a bandage over her eyes and with the forelock of Occasio. In front of her is an assembly of men, varying in age, who make her the target of their gestures of disappointment, mute sorrow, challenge and reproof. The accumulation of contradictory attributes obscures her character*”.

pontos de contato, uma vez que a Verdade com facilidade pode ser obstaculizada pela calúnia, equiparando-se assim a aleatoriedade da distribuição da Fortuna.

Gertrud Bing tem especial interesse em inferir, a partir de pistas como as combinações entre texto e imagem feitas por Doni, seu sistema de pensamento e sua visão de mundo. Assim arrisca definir o estilo de raciocínio de Doni a partir de todas essas pistas: “O modo de pensar de Doni é discursivo, não intuitivo, e isso pode contar para o fato de que ele nem sempre segue as pistas dadas por suas ilustrações, ou de que ele chega a usar as imagens a fim de melhorá-las com suas descrições” (BING, 1938, p. 308-309).¹⁶

Bing sabe, por exemplo, que Doni não acredita na astrologia. Assim, a ideia de que a Fortuna é distribuída a partir de um desenho pré-determinado pelos astros não o seduz. Ele prefere, como mostra Bing, desenvolver uma teoria própria, que Bing batiza de filosofia dos trajes: “Doni está demasiadamente convencido da eficácia de truques para desistir do jogo. [...] Ele pode vestir uma fantasia, e como um ator interpretar o papel na vida a ele designado pelas circunstâncias” (BING, 1938, p. 309).¹⁷ Ou seja, o homem pode lidar com a Fortuna por meio do disfarce, de truques, de fingimento, como se fosse um ator. A análise de Bing da filosofia dos trajes, ilustrada por duas outras imagens de damas que portam máscaras, que Doni costumava reproduzir em seus livros, vai ainda mais longe: “A Verdade está sujeita à decepção, a Sorte é dependente do erro e do esquecimento. A máscara permite que um homem estabeleça uma distância entre si mesmo e o mundo das vaidades, como um ator vendo o papel que desempenha. Simulação é o seu instrumento; quem quer que seja mestre da arte do comediante é aplaudido” (BING, 1938, p. 310).¹⁸

16. No original: “Doni’s way of thinking is discursive, not intuitive, and this may account for the fact that he does not always follow up the hints given by his illustrations, or that he even uses the pictures in order to improve upon them by his descriptions”.

17. No original: “Doni is far too much convinced of the efficacy of tricks to throw up the game. [...] He may wear a costume, and like an actor play the part in life allotted to him by circumstances”.

18. No original: “Truth is subject to deception, Luck is dependent on error and oblivion. The mask enables a man to put a distance between himself and the world of vanities, as an actor views the part which he plays. Simulation is his instrument; whoever is master of the comedian’s art is applauded”.

Bing, ciente de que Doni foi um dos iniciadores no alto Renascimento da moda das alegorias na literatura, não atribui, depois de formulá-la, grande profundidade à sua filosofia prática. A Fortuna pode ser “enganada”, segundo Doni, e pode ser, então, usufruída sem culpa. Como contraste moral final, para concluir seu artigo, Bing traça uma comparação com Leonardo da Vinci e seus desenhos alegóricos sobre Virtude e Inveja, Verdade e Falsidade. Se, em Doni, o fingimento é perdoável e mesmo desejado, em Da Vinci, de uma geração anterior, a condenação é severa, como podemos ler na frase de Da Vinci que opera como fecho do artigo: “A dissimulação não tem utilidade. A dissimulação é fora de propósito diante de um tão grande juiz” (BING, 1938, p. 312).¹⁹

Em seu texto sobre Doni, Gertrud Bing remete a um artigo de Aby Warburg em que o tema da Fortuna é explorado. Trata-se de *A última vontade de Francesco Sassetti*, artigo de 1907 considerado por Fritz Saxl o melhor de Warburg (HEREMANS, 2019). A própria Bing o tinha em alta conta. No texto que publica sobre Warburg em 1965, além de aludir à Fortuna oscilante da memória de Warburg, resume o artigo dele de 1907 nos seguintes termos:

A evidência literária de apoio de Warburg está focada em uma figura clássica, a deusa Fortuna, que também aparece como um símbolo pictórico. Sua invocação pode cobrir uma variedade de atitudes, submissão em Sassetti, auto-asserção em Rucellai, sabedoria mundana em Ficino. Mas seu significado é fixo, ela sempre aparece como o destino que confronta o mérito individual (BING, 1965, p. 310).²⁰

Warburg trata do testamento que Francesco Sassetti apresentou aos filhos em 1488. Se Doni joga com a Fortuna segundo a análise de Bing, Sassetti leva a Fortuna a sério, e considera que deve ser encarada com honradez, como lemos nesse trecho de seu testamento:

19. No original: “*Dissimulation is of no avail. Dissimulation is of no purpose before so great a judge*”.

20. No original: “*Warburg’s supporting literary evidence is focused on one classical figure, the goddess Fortuna, which also appears as a pictorial symbol. Her invocation may cover a variety of attitudes, submission in Sassetti, self-assertion in Rucellai, worldly wisdom in Ficino. But her meaning is fixed, she always stands for destiny confronting individual worth*”.

Não sei para que terra a Fortuna nos levará, em vista das reviravoltas e transformações em que nos encontramos agora (que Deus nos conceda um porto seguro). Mas para onde quer que a Fortuna me leve, e o que quer que aconteça comigo, ordeno e exijo de vós, se quereis que eu parta deste mundo como homem satisfeito, que não recuseis minha herança, por qualquer motivo que possais ter. Mesmo se vos deixasse mais dívidas do que bens, desejo que viveis e morrais neste mesmo estado da Fortuna; pois considero isso vossa obrigação. Defendei e ajudai uns aos outros com bravura e de todo o coração, para não serdes considerados sonhadores ou tolos desprezíveis (WARBURG, 2013, p. 181).

Warburg procurará demonstrar ao longo do artigo a complexidade tipológica da alegoria da Fortuna, e mais do que isso, como ela representa uma mudança na “vida interior” do homem renascentista. Para ele, a Fortuna tal como entendida pelos Sassetti (e também pelos Rucellai) aparece de modo harmônico nas representações visuais e textuais realizadas ou financiadas por essas famílias de mercadores florentinos. Para Warburg, dito de outro modo, o caso da representação da alegoria da Fortuna indica a existência de um elo entre palavra e imagem:

Nesse gênero artístico da alegoria aplicada, até hoje insuficientemente estudada, a cultura cortesã havia produzido um elo intermediário entre o signo e a imagem para ilustrar de forma simbólica a vida interior do indivíduo. O início do Renascimento recorreu caracteristicamente a uma Antiguidade ressurgida em palavra e imagem para expressar a posição individual na luta com o mundo no estilo heroico da Antiguidade pagã (WARBURG, 2013, p. 184).

Bing, aliás, foi uma grande defensora da ideia de que Warburg, nas palavras de Maigné, “faz do exagero gestual um local de convergência da palavra e da imagem, estendendo à arte a força oratória do gesto” (MAIGNÉ, 2018).²¹ As aproximações entre palavra e imagem estão presentes mesmo nas imagens com que Bing procura explicar as formulações conceituais de Warburg: “Na Retórica, uma forma convencionalizada correntemente empregada para evocar um sentido ou apresentar um estado de espírito, é chamada de topos. O que

21. No original: “[...] *fait de l'exagération gestuelle un lieu de convergence du mot et de l'image, étendant à l'art la force oratoire du geste*”.

Warburg estabeleceu, portanto, foi a existência dessa contraparte nas artes visuais” (BING, 1965, p. 306).²²

Bing e Warburg trabalhariam juntos, como já foi dito, no *Atlas Mnemosyne*, cuja prancha 48 continua as possibilidades de representação da fortuna abertas pelo artigo de Warburg de 1907. Agora temos apenas imagens da Fortuna em suas múltiplas representações: a Roda da Fortuna, a Fortuna na proa de um navio, a Fortuna agarrada pelos cabelos, a Fortuna vendada e, logo, cega, sobre um globo.²³ A imagem da Fortuna que aparece nas obras de Doni, no entanto, não está ali. Ela foi um achado de Gertrud Bing, uma peça no jogo de associações cujas regras ela e Warburg conheciam. Se Warburg mostra a Fortuna desafiadora no início do Renascimento, em que o homem se equilibra entre a nova vida ativa, com sopros pagãos, e a vida contemplativa cristã, Bing a ela contrapõe uma Fortuna cega, companheira de livros com damas que portam máscaras, uma Fortuna sujeita a truques no final do Renascimento, em um momento de fé periclitante. Bing, defensora do forte elo entre palavra e imagem em Warburg, escolheu nos mostrar, em seu artigo sobre Doni, como esse elo, por vezes, desfaz-se.

Referências

- ALMUQAFFA^c, I. *Kalila e Dimna*. Trad., org., introd. e notas Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARIENZO, A. *Doni, Anton Francesco*. In: M. Sgarbi (ed.), *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. Disponível em: https://www.academia.edu/36551128/Doni_Anton_Francesco. Acesso em: 04 set. 2020. p. 1-5.
- BING, G. A. M. Warburg. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 28, p. 299-313, 1965.
- BING, G. *Nugae circa Veritatem: Notes on Anton Francesco Doni*. *Journal of the Warburg Institute*, v. 1, n. 4, p. 304-312, Apr., 1938.

22. No original: “In rhetoric, a conventionalized form currently employed to bring home a meaning or convey a mood, is called a topos. What Warburg had established, therefore, was the existence of its counterpart in the fine arts”.

23. Para uma análise completa das imagens que compõem a Prancha 48 do *Atlas Mnemosyne*, cf. BORDIGNON et alii, 2011.

- BING, G.; WARBURG, A. *Diario romano*. Ed. Maurizio Ghelardi. Madrid: Siruela, 2016.
- BORDIGNON, G. et alii. *Fortuna nel Rinascimento*. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne. Engramma, n. 92, Ago. 2011. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1649 Acesso em: 05 set. 2020.
- COHEN, S. *The Recycled Illustrations in Anton Francesco Doni's Filosofia Morale: The Circle of the Poligrafi and Print Culture in Cinquecento Venice*. Palestra apresentada na conferência internacional Rivalries, Social Networks, and Cultural Production in Early Modern Italy, 30-31 mai., 2016, na Universidade de Tel-Aviv. Disponível em: https://www.academia.edu/35853039/The_Recycled_Illustrations_in_Anton_Francesco_Donis_Filosofia_Morale_and_the_Circle_of_the_Poligrafi Acesso em: 01 set. 2020.
- DONI, A.F. *I Marmi*. Venezia: Marcolino, 1552.
- DONI, A.F. *La Filosofia Morale*. Ferrara: Benedetto Mammarello, 1610.
- DONI, A.F. *La Zucca*. Venezia: Marcolino, 1551.
- HEREMANS, Stephanie. Fritz Saxl as Reader of Aby Warburg's Sasseti Essay. *IKON*, 13, 121-134, 2019. doi:10.1484/j.ikon.5.121569
In Memoriam Gertrud Bing 1892-1964. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 27, 1964.
- MAIGNÉ, Carole. «Kollege Bing». *Revue Germanique Internationale*, n. 28, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rgi/1967?lang=en#tocto1n1>. Acesso em: 6 set. 2020.
- SHERMAN, C.R.; HOLCOMB, A.M. *Women as interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1981.
- TACK, Laura. Gertrud Bing, a Phantomlike Muse. *Engramma* n. 171, Jan./Fev. 2020. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3894. Acesso em: 11 jun. 2020.
- WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- WARBURG, A. A última vontade de Francesco Sasseti (1907). In: *A renovação da Antiguidade Pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 169-217.
- WARBURG, A. Francesco Sasseti's letztwillige Verfügung (1907). In: *Werke in einem band*. Berlin: Suhrkamp, 2010. p. 234-280.
- WARBURG, A. Francesco Sasseti's last injunctions to his sons (1907). In: *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the Renaissance*. Ed. Kurt W. Forster. Trad. David Britt. Los

Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. p. 223-262.

WOOD, C. Aby Warburg, Homo victor. *Journal of Art Historiography*, n. 11, Dez. 2014. Disponível em: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/wood.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2019.

Maria Salete Borba¹**Introdução**

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes.

GEORGES DIDÍ-HUBERMAN (2012)

Para aqueles que não conhecem a obra de Valêncio Xavier, é interessante registrar mais uma vez que ele é um escritor/artista multimedia, que circulou por várias áreas do conhecimento desde o jornalismo, cinema, televisão; trabalhou em parceria com cineastas e artistas visuais como o grande Poty Lazzaroto, só para citar um exemplo.

A primeira edição de *O mez da gripe* foi realizada em 1981, pela Fundação Cultural de Curitiba; em formato de brochura, a edição contou com uma pequena tiragem e, conseqüentemente, a distribuição foi restrita. Anos mais tarde, em 1998, a editora Companhia das Letras reuniu em uma coletânea *O mez da gripe* e outros livros que haviam sido publicados esparsamente em edições autorais, revistas e jornais, o que resultou no livro *O mez da gripe e outros livros*. Neste ano de 2020, a Editora Arte e Letra publicou uma nova edição de *O mez da gripe* devolvendo ao leitor a possibilidade de entrar em contato com este que é um dos livros mais celebrados de Valêncio Xavier.

1. Maria Salete Borba é professora de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Centro-Oeste e do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma universidade. É organizadora de *100 anos em 100 filmes: escritos sobre cinema* (EdUfsc, 2020) e *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier* (EdUfsc, 2014). Coordena o grupo de pesquisa “Desdobramentos: arte, estética e tempo. Sua pesquisa compreende a literatura contemporânea em diálogo com outras áreas, dando ênfase às artes visuais.

Uma primeira versão deste texto foi apresentada no dia 15 de outubro de 2020, na mesa redonda *O Mez da gripe e seus efeitos*, que contou com a presença da professora doutora Ângela Maria Dias, da Universidade Federal Fluminense, e de Thiago Tizzot, escritor e responsável pela última edição de *O mez da gripe* (Arte e Letra, 2020). Essa mesa foi pensada durante a leitura do livro de Valêncio Xavier, no segundo semestre de 2020, pelos integrantes do grupo de estudos *Desdobramentos: arte, estética, tempo*, do qual sou coordenadora juntamente com a professora doutora Sílvia Gomes Bento de Mello. Aproveito para registrar meu carinho e agradecimento aos integrantes do grupo que, em um ano tão atípico estiveram firmes e criativos em nossos encontros quinzenais: Caio Ricardo Bona Moreira; João Francisco Gularte; Karoline Zampiva Corrêa; Larissa Costa da Mata; Maria Fernanda dos Santos; Rita Lenira Bittencourt e Taynara Leszczynek.

Como resultado da leitura de *O mez da gripe* foi realizado pelo grupo um zine e um vídeo em homenagem ao escritor Valêncio Xavier, os quais estão disponíveis para baixar gratuitamente no blog do grupo: <https://desdobramentosarteesteticatempo.wordpress.com/>

Este material foi realizado a partir da reflexão sobre as imagens que circularam pela internet e que de algum modo nos tocaram neste ano que foi interrompido e, em alguns aspectos, suspenso pela pandemia. Neste zine, a ideia principal é apresentar para o leitor uma reflexão sobre o presente, a partir de imagens e textos. Algumas das imagens encontram-se em livre acesso e foram coletadas na internet e manipuladas com o objetivo de evidenciar a convivência de imagens e dos tempos heterogêneos.

Uma das imagens se refere a um recorte do teto da Capela Sistina, localizada no Vaticano. O título da obra é “Adão e Eva no jardim do Éden”, (1508-1512) realizada no período de quatro anos pelo pintor Michelangelo. O detalhe que usamos no zine é referente à criação de Adão, uma das cenas mais famosas da história da arte da alta renascença, que retorna às redes sociais nas mais variadas formas de memes.

Essas imagens que são mais popularmente chamadas de “memes” atualizam a cena histórica, que retrata a beleza frágil de Adão e o poder e a autoridade, de Deus Pai, o todo poderoso. Na versão que apresentamos no zine as figuras estão no interior de bolhas, isoladas, e, além disso, a sugestão de toque fica em suspensão. Eis que o passado retorna em 2020 atualizado, não é mais o mesmo... ora nos

deparamos com as mãos de Adão ocupadas com *spray* de pimenta; ora ele usa máscara..., no zine ambos usam luvas e estão envolvidos por bolhas que os separam. Luva e bolha podem ser lidos como marcas de um presente indefinido, sem fim em que o isolamento social é, até o momento, um dos remédios alternativos enquanto a “cura” não chega.

Nas entrelinhas das imagens

Aquele que lê pela primeira vez o livro de Valêncio se depara com algo singular, pois, em um primeiro momento, esse livro nos lembra um complexo álbum de imagens advindas das mais diversas fontes, as quais são atravessadas por várias histórias. O leitor facilmente pode reconhecer que há, no mínimo, três narrativas distintas: uma narrada por Dona Lúcia; uma pelo *Jornal Commercio do Paraná*; e uma terceira pelo *Jornal Diário da Tarde*.

O que está presente e une as histórias é a doença, que tomara conta da cidade de Curitiba, capital do Estado do Paraná, durante o período aproximado de um mês no início do século XX! A gripe, que também era conhecida como “grippe Hespanhola”, contagiou e matou grande parte da população da cidade. Ela, por sua vez, é o fio que conduz o leitor ao longo desta narrativa polifônica, como afirma Boris Schnaiderman (1993), em seu ensaio “*O mez da prippe – um coro a muitas vozes*”.

A experiência de reler o livro *O mez da grippe* no ano de 2020 é diferente, e mesmo ímpar, visto que em um primeiro momento a sensação é de que estamos diante de um triste *déjà vu* que tomou dimensões imensuráveis. Além de experienciarmos a sensação de um *déjà vu* que se tornou parte do momento presente como um fantasma que nos mostra que a humanidade mais uma vez fracassou e precisa se reinventar, outros aspectos nos atravessam: a experiência de viver algo inimaginável na história.

Neste sentido, esta narrativa imagética que é *O mez da grippe* nos ajuda a reler a catástrofe em forma de doença, de uma doença que atinge a todos das mais diversas formas. Portanto, ler o presente com o passado requer um olhar analítico e crítico para as imagens, para os sinais que nos atravessam. Georges Didi-Huberman (2015), um dos grandes leitores de Walter Benjamin e Aby Warburg, no seu

livro *Diante do tempo*, mais especificamente no capítulo chamado “Só há história de anacronismos: o sintoma”, vai destacar que

[s]ó há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da “vida histórica”- [...], o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecêr as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos. [...] Quero dizer, ao menos, que o objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico. Um objeto dialético, portanto (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43).

Concordando com Didi-Huberman (2015) que enfatiza a importância de se ler a história dialeticamente, ou como diria Walter Benjamin, à contrapelo, pode-se dizer que a doença, “a gripe” ou o covid-19, é o sintoma que atinge uma sociedade à beira do colapso. Se em *O mez da gripe* lemos, nas propagandas que circulam nos jornais durante o mês de outubro de 1918, o anúncio de um capitalismo emergente, no presente somos atingidos pelos efeitos de um capitalismo “desgovernado”, próprio de um mundo “globalizado”.

Ainda lendo com Didi-Huberman (2015, p. 44), é interessante observar que quando o filósofo francês fala sobre a complexidade da palavra “sintoma” e o que essa palavra implica, ele chega à conclusão de que “[e]ssa noção denota no mínimo um duplo paradoxo, visual e temporal, [...]”. Esse paradoxo se faz presente na “novella” valenciana quando o escritor/cineasta usa recortes de imagens e textos das mais variadas fontes para narrar, ou melhor, para convidar o leitor a construir sua própria versão da história.

Tal autonomia é possível pelo fato de Valêncio Xavier usar como método narrativo a montagem, uma técnica que foi explorada pelo cinema moderno, do qual Valêncio era um grande apreciador. A questão relacionada à montagem cinematográfica também é destacada no ensaio, já citado, de Boris Schnaiderman, quando o crítico comenta exemplificando como as imagens são distribuídas e apresentadas no livro de Valêncio.

Também os anúncios, dispostos com muita frequência segundo uma técnica de montagem, contribuem para esta ambientação. Como exemplo típico, temos a p. 50. No alto, a data: “DIA 16 SÁBADO”. Depois, uma quadrinha de completo desbragamento erótico

do homem dos bigodes, com uma focalização da palavra “seios”, como que em *clo-up* verbal. A seguir uma figura corpulenta de mulher, muito decotada, com um anúncio da “Pasta Russa”, que tornaria os seios “DESENVOLVIDOS=FORTIFICADOS=AFORMOSADOS”. E na parte inferior da página, um depoimento concreto, em tom natural, sobre moça alta, pálida e loura, arrumando-se no quintal”. (Schneiderman, 1993, p.104)

Com Schneiderman podemos afirmar que Valêncio Xavier, ao usar a montagem cinematográfica como técnica, além de permitir ao leitor a visualização de tempos e imagens heterogêneas, aproxima, por sua vez, a literatura e o cinema. É importante destacar que é pela montagem que o paradoxo visual e temporal, do qual fala Didi-Huberman (2015), ganha destaque em Valêncio Xavier.

Com relação ao paradoxo visual, pode-se dizer que ao recortar e aproximar imagens distintas, de notícias, de propagandas, de ofícios entre outras, Valêncio fala do sintoma, ou seja, da doença e também, podemos acrescentar, da guerra que se faz presente e marca o mês de outubro de 1918, como algo que interrompe o cotidiano da província curitibana.

O paradoxo visual é o da *aparición*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a imagem-sintoma interrompe não é senão o curso da representação (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44).

Essa imagem-sintoma que interrompe “o curso da representação” é o que constitui e compõe *O mez da gripe*, esse livro multifacetado, que o crítico Raúl Antelo em *Valêncio Xavier e o pensamiento do mal* chama de arquivo. Com Raúl Antelo, lemos o arquivo que apresenta a mudez, a impotência diante do desastre.

Pues *O mês[mez] da gripe* es un archivo, pero no por contener la totalidad de los textos e imágenes conservadas sobre la enfermedad extendida sobre la sociedad de Paraná, ni mucho menos por abrigar el conjunto de trazos que fue posible salvar de su desastre y aniquilación. Es un archivo porque exhibe el funcionamiento de las reglas que determinan la aparición y el borramiento de los enunciados, su permanencia o supresión, en los registros de la vida de Curitiba, su simple existencia en cuanto acontecimientos o cosas. No son documentos de algo oculto, sino monumentos que

hablan en función de su eterna mudez, como figuras de cera, coloridas con tamaño naturalidad, que “la naturaleza no podría ser ni más expresiva, ni más verdadera”, como decía el Marqués de Sade (ANTELO, 2014, p. 131)

Além disso, outro aspecto que vem à tona é seu caráter inclassificável que ora lembra um álbum de fotografias, ora um diário ou mesmo uma coleção. É, portanto, possível afirmar que essa impossibilidade de se classificar esse livro suspende qualquer possibilidade de representação.

Neste ínterim, durante a leitura deste “livro-arquivo” nos é revelado, aos poucos, que a imagem-sintoma em Valêncio Xavier vai nos apresentar a doença como o mal que contagia silenciosamente. Dessa maneira, além do contágio, outro aspecto que surge é o caráter informe e inapreensível da doença que vem à tona como algo além do controle das autoridades, como tais imagens confirmam em várias passagens do texto.

Podemos parar por uns instantes para ler a página 57, na qual temos a marca temporal “DIA 20 QUARTA” em seguida, como uma sorte de cabeçalho em caixa alta a afirmação: “A EPIDEMIA SÓ DECLINA/ PARA A SCIENCIA OFFICIAL”, que confirma a negligência das autoridades com relação à situação crítica em que se encontra a população. Ainda na mesma página, outro fragmento expõe a fragilidade governamental: “ABORTOU NO RIO/ UM MOVIMENTO/ GREVISTA SEDIOSO”. E, na sequência, eis a resposta: “O GOVERNO ESTÁ DISPOSTO A/ MANTER A ORDEM, CUSTE O QUE/ CUSTAR”. Tais destaques apenas salientam a crise, a falta de informação e de credibilidade em um Estado impotente diante do desconhecido, do obstáculo, seja ele a doença ou a própria população.

Esta idecibilidade ronda *O mez da gripe*. Tal característica pode ser conferida, logo no início do livro, através da expressão “alguma coisa” (XAVIER, 1998, p. 12). Essa indeterminação que acompanha e incomoda o leitor pode ser lida nas diversas nomenclaturas com que a doença nos é apresentada ao longo do livro. Eis alguns exemplos: “o mal”; “o germe do mal”; “a gripe” (p.13), “A influenza” (p.17); “a molestia” (p. 18); “Musa alegre” (p.18); “Grippe espanhola”, “A peste” (p.21); “A hespanhola” (p. 25); “A peste de guerra” (p. 27).

Essa incerteza nos leva a pensar nos escritos de Georges Bataille sobre a necessidade de se repensar a questão relacionada à representação, que é anunciado por Valêncio Xavier no início de *O mez*

da *grippe*, como bem lembra Raúl Antelo (2014) em seu ensaio já citado. Além da referência explícita à *Bataille* na epígrafe do livro, há na página 64, uma passagem que está conectada com os seus estudos sobre o mal na modernidade, assim como com seu conceito de informe, o qual o escritor francês descreve como sendo semelhante à forma de uma aranha ou de um escarro.

Na página 64 de *O mez da grippe* nos deparamos com três textos que lembram poemas concretos. O primeiro é composto por uma estrofe de três versos que repetem, que ecoam a mesma frase estridente:

Um grito lancinante foi ouvido.
Um grito lancinante foi ouvido.
Um grito lancinante foi ouvido.

(XAVIER, 1998, p. 64)

O segundo poema contém um “M”, maiúsculo encimado por uma cruz simbolizando a morte. Na sequência, outro poema marcado pela repetição; no entanto, à medida em que lemos o poema os versos vão diminuindo, desaparecendo, até restar apenas um único e solitário “Não”.

Não obstante, continuamos firmes em nossa attitude pela razão...
Não obstante, continuamos firmes em nossa attitude pela
Não obstante, continuamos firmes em nossa attitude
Não obstante, continuamos firmes em nossa
Não obstante, continuamos firmes em
Não obstante, continuamos firmes
Não obstante, continuamos
Não obstante,
Não.

(XAVIER, 1998, p. 64)

E, depois desses dois poemas em que impera o desespero e a negatividade, deparamo-nos com o próximo trecho que, pelo seu caráter imagético e informe, aproxima mais uma vez Valêncio Xavier de Georges Bataille.

Pedaço branco de miolo escorrendo pela parede. Como um verme, igual a um verme/ descendo pela parede deixando uma baba de rastro, como uma lesma (XAVIER, 1998, p. 64).

Neste sentido, essa baba/rastro que lemos em Valêncio evidencia esse contato com um modernismo que tinha por objetivo desconstruir a forma tradicional relacionado à tradição, à representação. Por outro lado, o caráter negativo também passa a ser evidenciado, não somente aquele que está presente na literatura, mas no cotidiano. Boris Schnaiderman (1993, p. 104), por sua vez, dá destaque para o fato de essas imagens que, aparentemente, estão soltas e deslocadas, contém em si uma proliferação de significados, dispensando páginas e páginas de descrições.

Além disso, tais imagens conduzem o leitor a apreciar o arquivo e, conseqüentemente, a ler o que não está dito. Ou seja, ler aquilo que desperta no leitor não somente certa estranheza, mas a nostalgia que retorna, que se apresenta nos cartões postais que nos levam para outros tempos, a *belle-époque*, mas também alertam com sua forma de anúncio e propaganda para o mal que está por vir, por exemplo.

As descrições do ambiente em que tudo isso ocorre, e que numa ficção tradicional ocupariam páginas e mais páginas, são dadas por elementos iconográficos. Assim, os cartões-postais de Curitiba em 1918 nos trazem aquele “perfume do passado”, aquela atmosfera em que há um misto de *belle-époque* e marca bem provinciana. Esta é quase uma voz em sussurro (SCHNAIDERMAN, 1993, p.104).

Se, como viemos observando, as imagens fragmentárias em Valêncio Xavier são o sintoma que anuncia a catástrofe, lemos também no interior desta narrativa o que Georges Didi-Huberman chamou de paradoxo temporal, ou mais precisamente de anacronismo.

[...] Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente. [...] O que o *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica.”(DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44)

Os primeiros vestígios de um tempo anacrônico, ou mesmo confuso, que interrompe a rotina nos é revelado já na capa do livro, tal como destacado pelo ensaísta Boris Schnaiderman (1993):

A mistura de ortografia antiga e do *e* com acento circunflexo já mostra que o livro pretende transportar-nos para os idos de 1918,

numa brochura que se apresenta como “novella”, não obstante a utilização intensa de recursos visuais, com um questionamento evidente da fixidez dos gêneros (SCHNAIDERMAN, 1993, p. 103).

Do mesmo modo como Schnaiderman (1993) lê as entrelinhas da imagem, voltamos o nosso olhar para o detalhe, para os sinais que muitas vezes passam sem serem vistos e lidos. Ou seja, quando voltamos nossa atenção para a questão temporal, percebemos que ela se faz presente e atravessa o livro. Por exemplo, a palavra *mês* é escrita com “z” (*mez*) e gripe, com dois “p” (*grippe*), assim como, a palavra *novela*, com dois “l” (*novella*). Eis os primeiros sinais temporais revelados pela ortografia antiga das palavras, que nos remetem diretamente para o início do século XX, mais especificamente, para meados de outubro a 3 de dezembro de 1918.

Raúl Antelo (2014) também vai ler uma indecisão na questão temporal existente em *O mez da grippe*, como destaca quando se detém na leitura da página 55.

La indecibilidad entre el otrora y el ahora, entre *aion* y *chronos*, funciona, en el texto de Valêncio, como una indecisión relativa al número.

A epidemia declina ou aumenta?

É o povo cuja sorte em jogo a todo o momento interroga.

Ninguém lhe diz, porém. Não se publica uma nota estatística pela qual se veja a marcha da molestia que nos infelicita está sendo acompanhada cuidadosamente, e com esforços empregados para debela-la (55) (ANTELO, 2014 p.131).

Outros exemplos de anacronismo estão dispostos ao longo do livro que, de certa maneira, ajudam-nos a ler o nosso presente como podemos conferir, a título de exemplo, na página 39. Paralelamente à marcação temporal cronológica, “DIA 1 SEXTA” e “DONA LÚCIA – 1976”, há o registro de um “agora” indefinido, que abarca todos os tempos: “Agora está morrendo muita gente” (XAVIER, 1998, p. 39). O depoimento de D. Lúcia datado de 1976, registra na distância temporal a voz da testemunha, da sobrevivente que, com a autoridade de quem experimentou a tragédia, fala com a riqueza dos detalhes um saber incerto sobre o passado.

- “E, era a pé. Iam carregando o caixão e as gentes a pé acompanhando pela cidade inteira até o Cemitério Municipal. Tinha os muito ricos que faziam enterro com carro, cavalos de penacho, pano preto, mas eram bem poucos. A maioria a pé, por muito tempo, foi assim” DONA LÚCIA - 1976 (XAVIER, 1998, p. 15, grifo do autor).

“Famílias inteiras. Não houve casa que não tivesse alguém doente. Parecia a cidade dos mortos” DONA LÚCIA - 1976 (XAVIER, 1998, p. 21, grifo do autor).

“Fiquei, sim. Mas em mim deu fraca, fiquei dias caída na cama arrendo em febre, prostrada sem vontade, como num outro mundo” DONA LÚCIA - 1976 (XAVIER, 1998, p. 24, grifo do autor).

Dona Lúcia é também uma das vozes que explicita a negligência por parte das autoridades, como podemos ler no trecho seguinte: “Como saber quantos morreram? O governo não ia dizer o número verdadeiro dos mortos para não alarmar. Até hoje, ninguém sabe ao certo” DONA LÚCIA - 1976 (XAVIER, 1998, p. 39, grifo do autor). Tal negligência por parte do Estado vai explicitar outro fator importante, como explica Raúl Antelo ao ler a página 49 de *O mez da gripe*, que é a questão relacionada à biopolítica.

Pues aunque no exista Estado, existe biopolítica más allá de él. ¿Cómo evaluar esa diseminación de tiempos, ese contagio del Mal? Podemos rescatar la peste en múltiples direcciones. Una de ellas es justamente en cuanto alegoría biopolítica. Síntesis de las violencias del siglo XX, la Shoah, nos dice el historiador italiano Enzo Traverso, es la fusión de pulsiones dionisiacas de asesinos fanatizados y masacres pasteurizadas, practicadas por una modernidad desapasionada y burocrática (183). La peste de Valêncio preanuncia la shoah.

Kirie eleysson allamão te cuspo
 escarro lesma em cima de ti allamão
 allamão cabeça de mamão
 allamão mão peluda (49)

(ANTELO, 2014, p. 131)

Hoje, seguindo o raciocínio de Antelo, podemos dizer que Valêncio antecipou também a atual pandemia, visto que encontramos muitas semelhanças em vários aspectos com o que lemos sobre o

que acontecia em Curitiba entre meados de outubro de 1918 e três de dezembro do mesmo ano, com a diferença que, no presente momento, não se tem previsões para um fim desta catástrofe.

Considerações finais

Estar experienciando uma pandemia é reconhecer que precisamos parar e tentar apreender com o passado, reconhecer que é somente com um olhar reflexivo sobre o passado que podemos ler e compreender o presente. Um presente que nos desafia, que, paradoxalmente, suspende e acelera o relógio, que nos convida a sair das ruas, a nos voltarmos para o interior da casa, ao aconchego da família.

No entanto, como no livro de Valêncio, constatamos que estar no interior de nossas casas não significa estar em paz. Ao contrário da paz, do descanso, aqueles que não foram tomados pela doença, foram “contaminados” pela complexidade da situação. Eis o poder do anacronismo que está presente em Valêncio Xavier em suas narrativas que, a partir de recortes diversos, aproximam imagens e tempos contraditórios: o da grafia antiga da língua portuguesa, o de Dona Lúcia (1976), o dos jornais (outubro de 1918), demonstrando-nos desse modo como todos esses tempos ajudam a contar uma história, a nossa história, que é interrompida pela doença, pelo mal.

Referências

- ANTELO, R. Valêncio Xavier e o pensamento do mal. In.: GONZÁLEZ, C. *Fuera del canon: escrituras excéntricas de América Latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Serie Nueva América, 2014.
- BORBA, M. S. (Org.) *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014.
- BORBA, M. S. Minha mãe morrendo: um estudo anacrônico do Barroco/Neobarroco. *Revista Letras*, n.93, p. 19-38, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/42245/28740>>.
- BORBA, M. S. Valêncio Xavier: uma construção impossível. *Revista Letras*, n. 84, p. 37-46, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/25101/18610>>.

- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204, nov. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- SCHNAIDERMAN, B. *O mez da priippe* – um coro a muitas vozes. Revista da USP, n.16, 1993.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Cinema marginal e utopia antropofágica em *Orgia, ou o homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan

Rejane Pivetta de Oliveira¹

Pontos de encontro: cinema marginal e antropofagia

Este ensaio propõe pensar o filme *Orgia, ou o homem que deu cria*, escrito e dirigido por João Silvério Trevisan, em 1970, a partir do horizonte crítico da antropofagia. O filme foi totalmente proibido pela censura e nunca chegou, de fato, a ser finalizado pelo seu criador, ficando sua exibição a cargo da iniciativa isolada de cinematecas, depois do fim da ditadura.² *Orgia* insere-se na corrente denominada “cinema marginal”, que abarca um conjunto de filmes produzidos entre 1968 e 1973, em grande parte desconhecidos do público e invisíveis à própria crítica, a despeito da sua experimentação estética, da verve contestatória e da irreverência, qualidades raras vezes encontradas em tudo o que se produziu depois em matéria de cinema no Brasil.

A expressão “cinema marginal” é bastante polêmica, não há consenso em torno do seu significado e muitos cineastas recusam essa classificação. Não é o caso de João Silvério Trevisan, que vê nessa denominação um sentido acurado:

Ao contrário de outros cineastas que compartilharam as experiências radicais do cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970, eu não tenho medo de ser chamado de marginal. Ainda que

1. Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS), docente da área de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS.
2. Em conversa informal com João Silvério Trevisan, ele esclarece que havia cortes, limpeza e correções que deveriam ter sido feitos no filme, mas isso nunca chegou a ser realizado, devido à perseguição que sofreu da ditadura. Informa ainda que a Cinemateca Brasileira se encarregou de fazer o restauro dos negativos, para uma mostra no Festival de Roterdam, em 2012, o que acabou não acontecendo. O autor não lembra quando foi realizada a primeira exibição, mas destaca a projeção que aconteceu na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, providenciada por Cosme Alves Neto, então seu diretor. Mais recentemente, em 2016, o filme foi exibido na Mostra *Cinema de Invenção*, promovida pelo Sesc São Paulo.

o termo possa estar sendo usado com um objetivo marqueteiro e até mesmo oportunista, há nele um sentido muito acurado. Colhida de surpresa pela ditadura de 1964, essa parte da minha geração que buscou expressar-se no cinema estava mesmo à margem dos caminhos oferecidos tanto por seus opositores da direita quanto por seus “companheiros” da esquerda cinematográfica. Sabíamos que algo estranho estava acontecendo ao nosso redor, e nos deixamos embeber nisso, sem entender exatamente do que se tratava. Sofríamos de angústias políticas dolorosas. Estética e moralmente, oscilávamos entre chutar o balde e tentar pisar firme nalgum terreno possível. (2012, p. 123)

O autor aponta para um aspecto essencial dessa experiência cinematográfica: o fato de reunir uma geração de criadores que assume uma clara tomada de posição contra o estado repressivo e o sistema capitalista, com consequentes implicações estéticas. Para Ismail Xavier, o cinema marginal caracteriza-se “menos pela violência que tematizou, e mais pela sua violência estética”, radicalizando “um impulso de revolta que alguns cineastas julgavam estar saindo da pauta do Cinema Novo a partir de 1968” (2012, p. 23). O cinema marginal traz a marca da inconformidade com as convenções e os cerceamentos impostos pelas instituições burguesas e pelo estado autoritário. Nesses termos, costuma ser visto como uma dissonância em relação ao Cinema Novo, acusado de “adesão ao inimigo”, pela aproximação perigosa com a estrutura do estado, a máquina industrial do espetáculo e o engajamento demasiado intelectualista.

Embora movido pelo espírito de vanguarda herdado do modernismo, o cinema marginal rejeita, de forma mais contundente, a perspectiva da alta cultura, explorando os limites de uma linguagem antiliterária, deseducada, feia e suja, como parte de uma estética que poderíamos chamar de “selvagem”, na esteira do que Oswald de Andrade já reivindicava no *Manifesto Pau-Brasil*, de 1924³. Nos termos do cinema marginal, essa estética manifesta-se na valorização dos

3. O cinema marginal também é conhecido como o cinema da “Boca do Lixo”, bairro de São Paulo habitado por prostitutas, desempregados e aventureiros, onde a maioria dos filmes era feito. Daí surge a designação de “estética do lixo”, em oposição à “estética da fome” do Cinema Novo, criada por Glauber Rocha, que se referia ao cinema marginal, um tanto pejorativamente, com o termo *udigrúdi*, em alusão ao *underground* norte-americano. Para efeitos da análise que propomos do filme *Orgia*, a expressão “estética selvagem” nos parece mais adequada.

estados primitivos do humano, o que se mostra sobretudo na liberação das potências instintivas do corpo, incluindo o “gosto pelo viscoso e pelas matérias moles” (BERNARDET, p. 14), daí a ênfase na vitalidade corporal, contida em elementos como sangue, suor, saliva, fluidos e secreções. Em *Orgia*, as poucas falas do filme, os longos silêncios, assim como os urros e grunhidos, ao lado das cenas de violência, fazem parte dessa estética que aqui estamos chamando de selvagem.

A evocação ao selvagem esteve presente no pensamento vanguardista de Oswald de Andrade como recusa às visões oficiais e aos artificialismos da cultura livresca, em benefício da “contribuição milionária de todos os erros” (1990, p. 42). O cinema marginal, sobretudo se pensarmos em *Orgia*, recupera a fonte de uma originalidade primitiva marginalizada, o estado de liberdade sufocado pela lógica industrial e comercial das grandes corporações capitalistas abrigadas pelo estado autoritário. O teor de experimentação e a rigorosa concepção autoral de *Orgia* não contradizem, no entanto, o caráter de improvisação e a incorporação das limitações técnicas como fator criativo, em contraponto a uma visibilidade “civilizada”, bem comportada e limpa, que tornava “palatável o mais duro dos mundos”. (TREVISAN, 2012, p. 124)

Na esteira da vanguarda antropófaga de Oswald de Andrade, movimentos de vanguarda dos anos 1960 e 1970, como o Tropicalismo, o Cinema Novo e o Cinema Marginal, levaram adiante a proposta de revolucionar a arte, numa atitude de revolta contra a estagnação das ideias, a censura e os valores morais da sociedade burguesa. Porém, a nosso juízo, a concepção oswaldiana é assumida em toda a sua radicalidade, irreverência e anarquismo nas produções do cinema marginal, e talvez *Orgia* seja o melhor exemplo. No filme, a antropofagia não é apenas uma inspiração revolucionária, tampouco se reduz à mera técnica de composição; mais do que isso, ela participa como princípio formal, em que elementos essenciais do seu universo simbólico e cultural, ligado ao rito primitivo dos povos ameríndios, são incorporados na matéria narrativa.

Orgia encena o ritual antropófago, remetendo ao choque cultural que se dá com a “Descoberta”. Muitas vezes utilizada para definir e qualificar os habitantes do Novo Mundo, conforme lemos nas crônicas e relatos dos viajantes e aventureiros que aportaram em terras brasileiras – Gândavo, Jean de Léry, Hans Staden, Gabriel Soares de Souza, André Thevet, entre outros – a antropofagia nunca deixou de

ser mencionada com espanto e repulsa, vista como marca da barbárie, em contraposição à civilização.

Ao longo do século XX, o conceito tem revelado sua potência estética e filosófica, com rendimento para pensar a complexidade das relações culturais. Em uma perspectiva mais ampla, assume a dimensão de uma crítica política, válida para a reflexão sobre o processo histórico da civilização ocidental, como acontece em *Orgia*. O conceito é ainda rentável para a reflexão sobre o trânsito entre fronteiras disciplinares, que passam por diferentes campos, como os da história, filosofia, antropologia, psicanálise, literatura, crítica política, entre outros, tensionando limites epistêmicos e culturais. A antropofagia é, essencialmente, um conceito de relação, que se coloca na perspectiva da diversidade e da alteridade, no interior de um universo simbólico alheio à racionalidade capitalista e à ordem patriarcal. São desses lugares de tensionamento dos paradigmas da civilização Ocidental, postos em evidência pela antropofagia, que o filme *Orgia* parece tirar o seu melhor proveito.

O retorno à violência primordial em *Orgia*

Gostaria de explorar a hipótese de que, em *Orgia*, a “violência estética” e o “impulso de revolta” articulam-se à utopia antropofágica, no sentido da rebeldia do indivíduo contra o estado e a ordem patriarcal. Originalmente, o filme intitulava-se *Foi assim que matei meu pai* e, não por acaso, sua ação inicia com o parricídio, motivo central na concepção estética e na estrutura narrativa da obra.

Na abertura do filme, a câmera mostra o interior de uma casa de pau-a-pique no sertão do Brasil, onde o filho dirige o olhar ao pai, sentado próximo a um fogão fumegante, espantando com as mãos as moscas do rosto. As personagens não falam, apenas emitem gemidos e grunhidos, o silêncio acompanha a maior parte da cena. Lentamente, o filho dirige-se a um cômodo escuro da casa, onde está sentada a mãe, debulhando uma espiga de milho, enquanto segura a ponta de uma corda com a boca. O gesto da mãe como que sugere ao filho – figura visivelmente atormentada pela presença paterna –, o instrumento a ser usado no assassinato do pai. Consumado o enforcamento, o filho sai a caminho da estrada e, no percurso, encontra um jovem homossexual, que recentemente havia matado

seu parceiro, durante o ato sexual. Unidos pelo destino comum de criminosos, ambos prosseguem numa marcha sem destino certo.

O processo de composição do filme obedece a um princípio metafórico, criando associações entre as imagens, a partir da recorrência a um mesmo objeto. Esse é o caso da corda, elemento que “amarra” o assassinato do pai à cena do suicídio do intelectual, encontrado no mato pelos dois fugitivos. Outro objeto carregado de simbolismo no filme são os livros, que aparecem de forma irônica e dessacralizada, associados a uma crítica à cultura livresca, cujo fracasso é representado pelo intelectual que, literalmente, antes de se enforcar, devora as páginas de um livro e fala uma língua que ninguém entende. Em outra cena, as páginas dos livros são usadas como papel higiênico pelos dois rapazes e, concluindo a sequência, o espectador assiste à queima dos livros, como parte do ritual de profanação de um objeto sagrado.

O teor metafórico, nesse caso, condensa múltiplas camadas, e está longe de ser simples subterfúgio para escapar da censura, recurso bastante utilizado nas obras do período. *Orgia* é um filme abertamente subversivo e sua ironia também se volta contra o refinamento intelectual do Cinema Novo, considerado uma espécie de “pai” do cinema marginal, antropofagicamente devorado. Em lugar da autoridade do livro, que reproduz os esquemas da racionalidade dita civilizada, o filme trabalha com a presença de frases escritas em pedaços de papel, panos, cartazes, placas e mesmo nas roupas das personagens. Em uma das cenas, as personagens, enquanto assistem à queima dos livros, seguram um pedaço de pano, no qual está escrita a frase “Deixa sangrar”; em outra cena, nas costas do casaco usado pelo personagem, lemos: “A vida é dura para quem é mole”. A primeira frase remete ao título de uma música de Caetano Veloso, cantada por Gal Costa, no álbum *LeGal*, de 1970, que traz o seguinte refrão: “Chora depois, mas agora deixa sangrar / Deixa o carnaval passar”. Já a segunda frase é um dito popular, que joga com a tensão entre a resistência e a fragilidade, o trabalho e o ócio. Ambas as frases fazem parte de um contexto de questionamento existencial, falam, ao mesmo tempo, do desespero humano e do sonho romântico de resgatar uma outra humanidade, aquela do “homem sem pecado nem redenção, sem teologia e sem inferno” (NUNES, p. 177), o ser selvagem.

O impulso selvagem de *Orgia* é profundamente revolucionário e suas bases estão assentadas na utopia antropofágica, que, não esqueçamos da lição oswaldiana, comporta a Revolução Caraíba e a

emergência do matriarcado como forma de organização social. A utopia do Matriarcado de Pindorama está metaforizada no filme de Trevisan na morte do pai tirano e na desconstrução dos estereótipos da masculinidade na sociedade burguesa patriarcal. A luta, no fundo, é contra a civilização que se erige sob instituto da lei e da repressão, conforme teorizado por Freud em *Totem e Tabu* (2013). Na narrativa de Freud, criada para explicar o ato fundador da civilização, houve, na horda primitiva, a figura do pai opressor, contra o qual os filhos se rebelam, planejando o seu assassinato. O pai é devorado em um rito antropofágico, repartindo sua força entre os filhos, que passam a cultuá-lo como Totem. Desse modo, institui-se o Tabu, como forma de conter a tirania em potencial. O surgimento das instituições sociais e culturais, assim como da religião e da moralidade, está ligada ao parricídio primordial, que dá origem às regras de controle da violência e dos impulsos de dominação que a figura do pai centraliza. O mito explica, segundo a teoria freudiana, uma série de fenômenos subjetivos, relacionados às ambivalências entre os desejos e as proibições; as pulsões e os recalques.

No “Manifesto Antropófago” (1990), são várias as alusões a Freud, especialmente a *Totem e Tabu*. A antropofagia é definida como “A transformação permanente do Tabu em Totem” (ANDRADE, 1990, p. 48); “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 1990, p. 51). No entanto, Oswald de Andrade manifesta um desacordo com a interpretação freudiana, pois, conforme argumenta no ensaio “Crise da filosofia messiânica” (1990), o controle e a repressão do superego só têm sentido nos termos das estruturas da sociedade patriarcal, geradora de outros males e novas violências, como os aviltamentos, o ódio, a competição, as exclusões, as hierarquizações, os “catequismos”. Ao propor a transformação do Tabu em Totem, Oswald contesta o edifício da psicanálise freudiana: o eu não precisa ser uma soma de recalques, isso é um mau acolhimento dos instintos, diz Oswald, é o resíduo de uma formação paternalista judaico-cristã-ocidental, que funda a nossa organização social, psíquica, cultural e política.

Para Oswald de Andrade, é preciso substituir a figura do pai pela da sociedade: no banquete totêmico, o que deve ser interiorizado não é a imagem do pai hostil, e sim a imagem do grupo social. O que precisa ser elaborado, na profanação do Totem, não é a culpa e o medo do pai ou do deus tirânico. Para Oswald de Andrade, Freud teria

interpretado mal as coisas, ele não percebeu que a sua “interpretação se deformava na pauta histórica do patriarcado” (1990, p. 143).

Complexos psíquicos essenciais estudados por Freud, como culpa, castração e Édipo, não teriam sentido num modelo matriarcal de sociedade. Há 70 anos, Oswald de Andrade, que lera o livro *Segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, afirmava que o feminismo “se coloca no pórtico na nova era matriarcal”. Diz Oswald, o pensador antropófago:

A importância catastrófica atribuída a Don Juan, numa tribo poligâmica, seria ridícula. Don Juan é uma criação do Patriarcado. Um forte organismo de agressão nos domínios do pecado contra a herança e a legitimidade (1990, p. 143).

A crítica do autor volta-se contra o que ele chama de “padrão pedagógico do Ocidente, baseado na “educação do príncipe”:

Numa sociedade onde a figura do pai se tenha substituído pela da sociedade, tudo tende a mudar. Desaparece a hostilidade contra o pai individual que traz em si a marca natural do arbítrio. No Matriarcado, é o senso do Superego tribal que se instala na formação da adolescência (1990, p. 143).

A comunidade reunida em torno da festa e da “orgia” é o ápice da transgressão, da transformação do Tabu em Totem, princípio que inverte o domínio da ordem paterna fundadora da civilização. Este é o cerne da utopia antropofágica do matriarcado, própria de uma sociedade não organizada em classes e não centrada no valor da propriedade e do lucro, mas que privilegia formas de vida comunitárias, de comunhão coletiva e solidariedade social. Talvez esse seja o sentido da jornada empreendida por *Orgia*, em busca de um país, um lugar outro, uma “Terra sem Males”, de rumo incerto e imprevisível.

A antropofagia em marcha

Em *Orgia*, as personagens se deslocam em bando, como se desfilassem em um bloco carnavalesco, ao qual vão se juntando à dupla inicial personagens encontradas pelo caminho – uma travesti vestida de Carmem Miranda, um Pai de Santo numa cadeira de rodas, um anjo com a asa quebrada, um cangaceiro carregando um estandarte com o símbolo da Volkswagen, prostitutas, um padre, um terrorista,

índios canibais. O cortejo se movimenta do interior para a cidade, à procura do Brasil, reencenando a viagem de descoberta do país. Porém, não existe um roteiro com coordenadas prévias, as personagens encarnam, em si mesmas, o papel de deslocadas, que vagueiam em busca de um país que não sabem o que é nem onde fica.

A viagem, em *Orgia*, é pontuada pela recitação de três poemas de Oswald de Andrade. O questionamento sobre a história brasileira é visível na seleção dos poemas. Não se trata, evidentemente, da preocupação romântica de definir a nacionalidade brasileira, ou fixar um sentido de brasilidade. O Brasil de *Orgia*, antes de mais nada, é um lugar que se está à procura, um destino incerto, um lugar a se constituir.

O primeiro poema, “Canto de regresso à pátria”, recitado pela personagem travesti, é precedido de uma fala que reproduz, parodicamente, os clichês da democracia racial e o mito da cordialidade harmoniosa:

Ah, adoro o país, é um país maravilhoso, tanto faz ser branco, preto, mulato, ou mesmo estrangeiro, ahhh, é um país perfeito, tem lugar para portugueses, espanhol, italiano... uuu tem cheiro pra tudo, tem baiana como eu e tem pernambucana, tem carioca de Ipanema e carioca da Zona Norte, teeeem... gaúcha, paulista e mineira do sertão. Como eu dizia, aqui tem tudo o que se quiser, tem floresta, rios, desertos, prédios, praias, homens às pampas, mulheres, e tem eu, que faço gênero próprio, sou a precipitação atmosférica que desaba seus caudais no país. Vejam vocês, a boneca aqui é filha de italiano com espanhol, que cruzamento mais vertiginoso. Vou para a cidade, lá tem mais vida e mais gente. (ORGIA, 28:56-30:16)

Recitado em um cenário que simula a natureza enaltecida na famosa “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, o poema de Oswald de Andrade transforma as *palmeiras* em *palmares*, lembrando a escravidão que moldou a empresa colonial e a resistência dos negros contra as violências sofridas. No jogo de inversões do poema, o destino almejado pelo eu lírico não é a terra paradisíaca e cheia de riquezas naturais, dada à exploração dos colonizadores, mas a cidade industrial e movimentada de São Paulo, símbolo da civilização:

Canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares

Onde gorjeia o mar

Os passarinhos daqui

Não cantam como os de lá
 Minha terra tem mais rosas
 E quase que mais amores
 Minha terra tem mais ouro

Minha terra tem mais terra
 Ouro terra amor e rosas
 Eu quero tudo de lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte para lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte pra São Paulo
 Sem que veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo

(ANDRADE, 1974 p. 144).

Na marcha de *Orgia* em direção à cidade, o poema “Senhor feudal” retrocede à figura símbolo da vassalagem medieval europeia, referente a um período não vivido na história do Brasil, razão pela qual o poeta decreta uma pena ao imperador brasileiro, tratado sem nenhuma reverência, caso ele venha com “história”:

SENHOR FEUDAL
 Se Pedro Segundo
 Vier aqui
 Com história
 Eu boto ele na cadeia.

(ANDRADE, 1974, p. 95)

Já quase no final do filme, próximo da chegada do cortejo à cidade, um personagem sobe no alto de uma colina e declama o poema “brasil”, constituído por diálogos entre diferentes vozes que formam o povo brasileiro:

brasil
 O Zé Pereira chegou de caravela
 E perguntou pro guarani de mata virgem
 – Sois cristão?
 – Não, Sou bravo, sou forte sou filho da morte
 Tetetê tetê Quizá Quizá Quecê!
 Lá de longe a onça resmungava Uu! Ua! Uu!
 O negro zonzo saído da fornalha
 Tomou a palavra e respondeu

- Sim pela graça de Deus
 Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
 E fizeram o carnaval.

(ANDRADE, 1974, p. 169)

No poema, Zé Pereira é o português cristianizador, catequista; o índio é herdeiro do “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias, porém, é filho da “morte”, distorcendo o verso original do poeta romântico: “sou bravo, sou forte, sou filho da Norte” (2002, p. 25); o negro, por sua vez, é “saído da fomalha”, como se fosse ele próprio produto da fabricação dos engenhos de açúcar. Desse cruzamento de vozes, em que não falta nem mesmo o rugido da onça, nasce o Carnaval, síntese de todas as misturas e contradições brasileiras.

Os poemas de Oswald de Andrade funcionam como um fio condutor da viagem, chamando atenção para as tensões históricas do violento processo de colonização, reencenadas no Brasil do ano de 1970, no auge do mito da modernização e do milagre econômico que financiou a ditadura e criou a ilusão de “um país que vai pra frente”, mas que, na verdade, caminhava sobre um passado de ruínas e mortes, imagem que continua a ressoar no Brasil do século XXI.

A devoração antropofágica

A apoteose da orgia acontece em um cemitério, local a que chegam as personagens, onde elas cantam e dançam por sobre túmulos. É nesse cenário que o cangaceiro dá à luz uma criança, acontecimento que se insere na narrativa não como mero escracho, mas como parte do rigor formal que compõe a matéria da antropofagia que dá sustentação à narrativa fílmica, principalmente se considerarmos a devoração da criança pelos índios canibais logo depois de nascer. O filme encena a deglutição antropófaga como parte de um ritual que dá origem às potências criadoras, em meio à celebração orgiástica que mantém a comunidade revigorada.

A dança sobre os túmulos é uma alegoria barroca, que concensa as contradições entre a vida e morte, as potências criadoras e destrutivas. A cena contempla um plano de transcendência profana que não se separa do sentido de contestação política contra as imposições e cerceamentos que ameaçam a existência de tudo aquilo que

não se encaixa nos moldes da civilização. O gesto de revolta contra estruturas tão poderosas por certo é precário, quanto mais em uma sociedade pragmática e finalista. No entanto, a própria precariedade é convertida em força e resistência política, em uma sociedade onde não há espaço para a plenitude do mistério. No final da película, um narrador off, na voz do ator Marco Nanini, relata os custos de produção e as condições precárias de realização do filme, nos termos que transcrevemos a seguir:

As filmagens de *Orgia* foram iniciadas no dia 17 de julho de 1970 e terminadas em 2 de agosto do mesmo ano. Durante esses 15 dias, a equipe e os atores deslocaram-se até Francisco Morato, cidade situada a 40 minutos de São Paulo. De 15 a 20 pessoas trabalharam diariamente nas filmagens, almoçaram sanduíches de vários tipos todos os dias; os que pernoitavam em Francisco Morato jantavam em uma pensão local por conta da produção. Filmou-se com um velha câmera Cineflex, alugada por todo o período pelo preço de 800 cruzeiros; não foi necessário equipamento de iluminação, o roteiro eliminara quase todas as cenas em que não se utilizasse senão a luz solar. Trabalhou-se com filme preto e branco Plus-X, comprado na Kodak; gastaram-se 13 latas de negativo que custaram 6000 cruzeiro a prazo. Os atores receberam 20 cruzeiros por dia de trabalho e a equipe trabalhou por preço mínimo, mediante acertos individuais. O pagamento dos trabalhadores do filme e a compra dos negativos só foram possível graças a empréstimos bancários. O banco recebeu bons juros, pagos com dificuldades, depois de incidentes desagradáveis, tais como pedir favores ao gerente e a pessoas que têm dinheiro, os pagamentos saíram atrasados. Acaba de ser apresentado mais um produto cinematográfico, fabricado no parque industrial do Brasil, país situado na Costa Atlântica da América Latina. Data do término: dezembro de 1970. Custo aproximado: 60 mil cruzeiros. Para bons entendedores, meia palavra basta. Eis um fruto legítimo. (ORGIA, 1:33:05-1:34:50)

A narração desse trecho não é um adendo do filme, ela acontece antes da cena final, como parte da narrativa, incorporando-se como índice da condição de fracasso da arte face aos modos industriais de produção. Em todo o caso, um fracasso conscientemente realizado, em que o filme se apresenta como um “fruto legítimo”, trazendo na sua superfície as marcas do enfrentamento aberto com o sistema capitalista. Muito além da curtição e do horror, apontadas como atitudes características do cinema marginal (RAMOS, 1987), o que temos em *Orgia* é um visceral engajamento político e existencial,

um mergulho desesperado na experiência histórica do seu tempo, o que confere consistência ética e estética à obra.

Uma das últimas cenas do filme, construída de modo deliberadamente teatral, tendo o cemitério como pano de fundo, mostra dois índios executando um número de dança, enquanto uma voz off faz o seguinte discurso, em língua indígena⁴, traduzida nas legendas:

Apresentamo-nos ao povo civilizado aqui presente. Somos representantes das feras desta terra. Mas hoje queremos ser irmãos de todos. Juramos pelos novos deuses que acataremos as regras da civilização. Abandoaremos os maus costumes da selva. Ganharemos honestamente o nosso dinheiro, a fim de fazermos o tratamento da sífilis que nos espera. Ah! A civilização é uma delícia. Que venha a sífilis. Estamos prontos para apodrecer. Bem-vindo à civilização da sífilis! Viva a civilização! (ORGIA, 1:31:45-1:32:44)

A sífilis, como sabemos da leitura de *Casa Grande & Senzala* (FREYRE, 1984), foi uma doença trazida pelos primeiros colonizadores europeus da América e se disseminou pela violência dos senhores brancos contra mulheres índias e negras para garantir o povoamento e a mão de obra para a lavoura. Ao ironizar a “civilização da sífilis”, o filme de João Silvério Trevisan aponta para os males que contaminam a história do patriarcado, situando-se, nesses termos, no horizonte utópico da antropofagia, ou da revolução Caraíba: “A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (ANDRADE, 1990, p. 48). Tal proposta libertária não se apresenta em termos de uma afirmação ideológica, pois o filme trabalha com as possibilidades do precário, do inacabado, daquilo que se põe em movimento, nunca um ponto de chegada ou um destino.

Em um dos aforismos do *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade escreve: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” (1990, p. 49). Escrito assim, a partir da repetição da mesma palavra, separada por ponto, lemos a palavra “Roteiro” como cenas descontínuas que se movem na página, evocando o próprio movimento das imagens na tela do cinema. *Orgia* parece incorporar perfeitamente a ideia oswaldiana de um percurso entrecortado,

4. Em contato com João Silvério Trevisan, recebemos a informação de que o texto legendado na tela foi traduzido para a língua guarani por um descendente paraguaio, que o lê durante a dança dos índios.

de movimento permanente, em busca de uma pré-linguagem, que recupere o diálogo feito em uma língua primitiva, silenciada pela civilização.

Na última cena do filme, depois de uma série de explosões, signo do gesto revolucionário por excelência, a câmera mostra uma estrada de terra, em um novo movimento de marcha, voltando os passos sobre o caminho percorrido, ou, quem sabe, iniciando um novo percurso. Refletindo sobre o legado de *Orgia*, Trevisan faz a seguinte análise:

Com essa experiência composta basicamente de angústias e dúvidas, eu me pergunto se teríamos algo a oferecer hoje, às novas gerações. E acho que respondo com a mesma pergunta: temos a oferecer nossas angústias e dúvidas daquele tempo, para que se articulem melhor as angústias e dúvidas da atualidade. Num contexto diferente, estávamos sem saída tanto quanto as novas gerações de hoje, espremidas entre sua confusa generosidade interior e as certezas mesquinhas do mercado. Acho que queríamos sair da nossa dor basicamente através de uma forma de expressão que ajudasse nossa comunicação, precisando o menos possível do mercado. Daí nossos filmes serem baratos, caóticos e cheios de imaginação. Ora, filme barato é hoje ainda mais viável graças às câmeras digitais e a todas as facilidades técnicas. E o caos continua fazendo sentido, pois nada mais adequado a isso do que a era dos apagões. E a imaginação... ah, essa nunca morre, essa é o sentido da nossa vida e da poesia. Talvez seja a hora de acabar com a ditadura de um cinema brasileiro de orçamentos altos, bela fotografia e cenários de bom gosto. Talvez seja a hora de meter um pouco mais de transgressão e inconformismo no tempero da globalização. Talvez com uma câmera na mão, pouco dinheiro no bolso e muita imaginação na alma. Quem sabe então os fantasmas do Cinema Marginal estariam apaziguados. (2012, p. 124)

Passados cinquenta anos de sua realização, *Orgia* permanece um filme potente, uma espécie de “vacina antropológica”, necessária para restabelecer a dimensão vital da existência e proteger a humanidade do autoritarismo e das novas formas de dominação, que insistem em suprimir a diferença, a alteridade, o vigor da crítica e da contestação que subsiste em qualquer projeto utópico. É nosso dever prosseguir na marcha iniciada por *Orgia*.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011 (p. 101-155).
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011 (p. 47-52).
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011 (p. 41-45).
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974 (Obras completas, Vol. VII).
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal?. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012 (p. 12-17).
- DIAS, Gonçalves. *I-Juca-Pirama, Os Timbiras e Outros poemas*. São Paulo: Martim Claret, 2002.
- FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In Freud, S. *Obras completas*, v. XI. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011 (p. 7-56).
- ORGIA, ou o homem que deu cria. Direção e roteiro de João Silvério Trevisan. São Paulo, Brasil, 1970. (92min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3UZt27eIMbg&ab_channel=AllanJonesMartinsMoror%C3%B3
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- TREVISAN, João Silvério. Uma geração marginal. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012 (p. 123-125).
- XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 1990. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012 (p. 23-27).

Corpos e tempos: literatura e cinema no Brasil

Jaime Ginzburg¹

É uma grande alegria ver que a ABRALIC está sediada no Rio Grande do Sul, porque eu estava na UFRGS, como aluno de graduação em Letras, quando ocorreu a Fundação da entidade, pelo trabalho da Professora Tânia Franco Carvalhal, e escutei a palestra de Antônio Cândido na abertura. Os tempos atuais demandam evocações da memória. Eu passo então à minha apresentação², vou procurar aqui me manter dentro do tempo indicado. A apresentação “Corpos e tempos: literatura e cinema no Brasil” é um relato de pesquisa, parcial e resumido, que tem uma função que é mais de despertar discussões, interesses de pesquisa, do que de apresentar uma reflexão precisa, concisa, ou um fechamento de um percurso. Aqui estamos no meio de um percurso. Eu realizo um projeto de pesquisa, com apoio do CNPQ desde 2015, “Literatura e cinema no Brasil contemporâneo”, e esta é uma parte desse trabalho que está em processo. Quero começar com o seguinte: por que esses dois termos no título? Por que pensar em corpos e tempos especificamente, por que essa escolha?

A escolha é motivada diretamente pelo estado atual da sociedade brasileira, pelas transformações políticas recentes, desde 2019, dentro da gestão do atual governo. Esse governo e seus seguidores constituíram uma pauta de costumes no Brasil. Existiria uma necessidade, segundo seus defensores, de mudar formas de comportamento, reprimir formas de comportamento, manter ou reforçar preconceitos já existentes, reforçar hierarquias dentro da sociedade, estipular noções de certo e errado, definir quem seria ou não adequado para viver em sociedade. Desde o início do atual governo, ocorrem situações que expressam atualizações do machismo, do racismo, da homofobia, de preconceitos étnicos de vários tipos, de

1. Professor Titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo – USP.
2. Este texto consiste em uma transcrição, com algumas adaptações, de uma palestra apresentada na mesa-redonda “Literatura e Cinema Latino-americanos: movimentos antropofágicos”, com os Professores Doutores Rejane Pivetta de Oliveira, Julio Ramos e Antônio Barros, realizada online, em 29 de outubro de 2020. A mesa-redonda foi promovida pela Associação Brasileira de Literatura Comparada.

ataques a indígenas, de ataques à memória da escravidão; poderíamos discutir cada um desses tópicos de modo detalhado, com base em notícias de jornais, registros em discursos institucionais. Essa pauta de costumes propõe formas de controle dos corpos. São estabelecidas posições políticas delimitando que certos corpos seriam socialmente válidos, e outros seriam socialmente menos importantes, ou que alguns corpos seriam descartáveis e outros mereceriam prioridade; com relação a esse ponto, o fato de que estamos vivendo uma pandemia de Covid leva a acentuar a preocupação com essas posições, pois as atuais políticas de saúde pública são discriminatórias, são orientadas por hierarquias de poder. Nesse sentido, danos que estão acontecendo durante a pandemia se articulam com esses preconceitos, reforçados pela pauta de costumes.

Outro dado da atualidade a considerar é o aparecimento e o reforço de elementos políticos que expressam legados do Estado Novo e da ditadura militar. Esses legados contribuíram para que o país fosse impregnado de autoritarismo nos últimos dois anos. Vários elementos próprios dos regimes autoritários, incluindo elementos fascistas (NATALI, 2018), estão sendo constantemente expostos por decisões políticas, incluindo, por exemplo, ações de políticas do esquecimento (que propõem, por exemplo, a negação da violência da tortura na ditadura militar ou a negação dos genocídios indígenas). O negacionismo reveste os discursos sobre o passado de opacidade. Reflexões acadêmicas consolidadas dentro do conhecimento histórico passaram a ser alvos de objeções; as dúvidas formuladas por negacionistas alcançam evidências como a existência de fome, racismo e machismo no Brasil. Um dos meios de expansão de práticas negacionistas, que estão acontecendo constantemente, consiste na produção de fake News em redes sociais. Essas manifestações têm proposto revisões oportunistas, ideologicamente convenientes para grupos conservadores, no sentido de neutralizar conquistas históricas de muitos grupos sociais nos últimos vinte anos. Nossa sociedade regrediu praticamente 70 anos no que se refere às condições de vida de homossexuais, às conquistas das mulheres, às conquistas dos negros. Os últimos dois anos constituem um período regressivo.

Uma razão importante para trabalhar com corpos e tempos está no fato de que são tópicos que dizem respeito ao momento atual. Refletir sobre o corpo na universidade, e refletir academicamente sobre o tempo, são movimentos necessários. Esta apresentação, de

fato, consiste em um painel resumido, eu estou apenas situando possibilidades de reflexão ou de pesquisa, dentro desse universo. Por exemplo, de um ponto de vista sociológico, as práticas corporais são caracterizadas por códigos, normas, orientações sociais, ou seja, o corpo está longe de ser apenas uma entidade biológica, ele é muito mais do que isso, é uma entidade constitutiva de significação, que pode produzir significações variáveis. Os corpos têm historicidade, dependendo do tempo e do espaço em que um sujeito se encontra, do momento histórico em que o sujeito vive, normas sociais referentes a práticas corporais poderão ser específicas, e é preciso dar atenção a transformações dessas práticas. É preciso considerar que o corpo é polissêmico, é plurissignificativo, e que a reflexão histórica sobre o corpo é extremamente necessária. É possível recuperar, em termos de conceituação, por exemplo, uma contribuição de Karl Marx (MARX, 1988) que, dentro da sua crítica ao capitalismo, associou a noção de patrimônio à função do corpo. Cabe refletir sobre os corpos de trabalhadores, no início do século XIX, observar criticamente que a possibilidade de sobrevivência econômica do trabalhador depende necessariamente da sustentação do seu corpo. É possível refletir, a partir de ideias de Freud, a respeito da vulnerabilidade do corpo. No caso do livro *O mal-estar na cultura* (FREUD, 2010), é apresentada essa perspectiva. Corpos podem ficar doentes, envelhecer, e são obrigados a estar em alerta constante. É necessário um cuidado em função desses riscos de danos. O risco de sofrimento não tem como ser inteiramente eliminado.

Para além desses elementos que são muito conhecidos, é muito relevante a contribuição da *Dialética do esclarecimento*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer (ADORNO & HORKHEIMER, 1985), para essa reflexão. Em uma parte desse livro que se chama “Interesse pelo corpo”, é proposta a ideia de pensar uma história dos corpos como uma história que complementarmente o que nós costumamos chamar de história oficial, história das nações, história das grandes conquistas ou história dos grandes líderes. Na *Dialética do esclarecimento*, está sugerido que, ao acompanharmos a história dos corpos na humanidade, em diversas sociedades, será possível compreender histórias subterrâneas, histórias que não estão contadas ou que estão apenas parcialmente conhecidas, que podem se referir a massas populacionais, a diversos grupos sociais, que tiveram pouca ou nenhuma voz na construção dos discursos históricos. Se conhecermos

uma história dos corpos, seria viável constituir conhecimentos importantes sobre, por exemplo, como o fascismo conseguiu estabelecer na Europa uma política de destruição dos corpos.

Muitos dos que, na universidade, fazem o curso de Letras ou o curso de História (entre outros), ou que realizam discussões acadêmicas a respeito de tópicos que se referem à atualidade, de modos diretos ou indiretos, estão lidando com concepções do tempo. A concepção básica de um tempo cronológico, materializado no movimento de um relógio, pode ser utilizada para reconhecer critérios de interpretação de medidas e durações racionalizadas. São nomeadas como um ano, um dia ou um minuto algumas dessas medidas. Para além dessa concepção básica, é relevante a singularidade observada quando um momento ou uma data se particulariza em razão do impacto que alcança. Um momento pode se tornar único por razões específicas e, quando isso ocorre, sua significação pode deixar de seguir convenções sociais. Benedito Nunes (NUNES, 1988) elaborou reflexões, dando atenção a rupturas na continuidade temporal. Existem situações nas quais não é possível representar o tempo de maneira linear como expressa um relógio. Cabe lembrar as contribuições de Gerd Bornheim (BORNHEIM, 1992), que escreveu com muita precisão sobre o tempo. Seguindo suas ideias, é possível compreender que, ocorrendo variações na percepção do tempo, imediatamente ocorrem variações em nossas concepções de conhecimento. A percepção do ritmo e das medidas de tempo repercute no modo de compreender o espaço, compreender o próprio corpo, e no modo de compreender os objetos que estão à volta. Portanto, se for alterada a configuração do tempo, é alterado tudo que diz respeito à produção de conhecimento na consciência. Noções como novidade, invenção e reelaboração podem pressupor configurações do tempo que poderiam ser redefinidas.

Cabe lembrar de Jacques Le Goff (LE GOFF, 1990), pois ele constituiu uma teorização muito sólida sobre a memória. Dentro de sua reflexão, pode ser observado que as memórias articulam o que ocorreu o passado, as lembranças que emergem na consciência, e também aquilo que poderia ter ocorrido. É necessário constantemente esquecer de ocorrências do passado. O trabalho com a memória inclui a fantasia, a fabulação, o preenchimento de lacunas e, muitas vezes, esses elementos podem fazer mais sentido do que um conhecimento consciente direto de fatos que ocorreram.

Vale a pena, nesse ponto, lembrar de Jeanne-Marie Gagnebin (GAGNEBIN, 2006), que refletiu sobre relações entre memória, trauma e linguagem. Considerando suas ideias, é possível aprender que a memória pode-se fragmentar, dissociar. Quando os objetos de estudo consistem em catástrofes históricas, genocídios, episódios de violência excessiva, lembrar do passado pode consistir em reviver a dor causada por esse passado. Pode ocorrer de um corpo sentir de novo a dor que o abalou. É necessário refletir sobre qual é a linguagem adequada para falar de vivências que foram associadas a um extermínio, a um assassinato, a um genocídio, a uma dor insuportável. Pensadores como LeGoff e Gagnebin oferecem elementos para elaborar reflexões a esse respeito.

Para LeGoff, cabe entender a memória como um processo de funções psíquicas, com a possibilidade de articular informações sobre o passado e também imagens que são representadas como se fossem do passado; fabulação, fantasia e sonhos se misturam com a lembrança do que seria um passado factual.

Retomando as observações sobre a literatura, como eu disse, esta apresentação consiste em um painel de possibilidades de interesse em pesquisa. Existe muito a dizer sobre corpo e literatura, é um assunto que merece ser amplamente estudado. Para dar uma ideia da riqueza desse campo, é importante mencionar, por exemplo, um poema de Carlos Drummond de Andrade, um poema muito brilhante, “As contradições do corpo”, que apresenta no início: “Meu corpo não é meu corpo, / é ilusão de outro ser” (ANDRADE, 2002, p. 1231). Esse poema confere nitidez a um dos problemas centrais da literatura contemporânea, uma dissociação entre sujeito e corpo, entre a consciência e o corpo. Cabe mencionar, por exemplo, o livro *Kadosh*, de Hilda Hilst (HILST, 2002). Uma personagem idosa tem a percepção de que, no seu interior, existe um desejo intenso para aflorar, enquanto o corpo dela não é tocado por ninguém, porque ela tem um corpo enrugado, envelhecido. Esse tipo de dissociação entre o sujeito e o corpo é importante.

Cabe falar também sobre o corpo destruído, muito constante na literatura brasileira. Cabe mencionar, por exemplo, o cadáver observado em *Rútilos*, de Hilda Hilst (HILST, 2003). O protagonista encontra o corpo do seu amante destruído; o amante foi assassinado pelo seu pai, e o protagonista, diante do horror, afirma que “Para muito sentimento importante não tem nome”. Roberto Bolaño, em “*El Ojo*

Silva” (BOLAÑO, 2001), apresenta corpos sacrificados, em rituais realizados em uma cidade da Índia. Neste lugar, meninos são cadastrados para serem oferecidos a Deus, e depois são expulsos, desamparados, desonrados, tornando-se objetos sexuais para adultos em um bordel. O corpo sacrificado teria uma dimensão divinizada, para logo depois ser eliminado, para ser tratado como um resto, como lixo.

No cinema existe muito para pensar sobre imagens do corpo. Glauber Rocha, em *Barravento*, apresenta um caso exemplar de um corpo sacralizado, um corpo sagrado que tem que ser tratado como inviolável, para manter a sociedade equilibrada, trazendo sofrimento para quem é escolhido para cumprir essa função. Em *Hoje*, de Tata Amaral, o corpo é exposto como uma tela do passado, os corpos dos atores atuam como se estivessem impregnados de uma combinação entre artes plásticas e cinema. Para mostrar o passado brasileiro da ditadura, são mostrados os corpos dos atores de modo que a memória sobre eles fique fisicamente exposta. Não há dúvida de que chama muito atenção um trecho do filme *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, em que aparece um corpo do ator tomando banho de cachoeira; em certo momento, ele passa ser encharcado por uma água vermelha como sangue, é um enorme volume, que expressa memória de corpos danificados pela violência patriarcal latifundiária brasileira, essa memória está guardada naquela fazenda. Esse banho de sangue consiste em uma exposição súbita, inesperada e fantasmagórica de um passado sobre um corpo no presente. Estou indo para o fim da minha apresentação.

Gostaria de focar em um tópico para trabalhar, a partir das desse ponto de vista que estou comentando aqui. Um dos tópicos que desperta interesse, na pesquisa com que eu tenho trabalhado há algum tempo, diz respeito às memórias da ditadura militar no cinema e na literatura. A minha preocupação neste momento não é com adaptações de literatura para o cinema, mas com afinidades eletivas entre literatura e cinema. As duas artes têm linguagens muito diferentes. O cinema apresenta uma pluralidade de linguagens, com recursos de expressão muito variados. O comentário que eu quero fazer aqui sobre afinidades eletivas consiste em que um diretor de cinema, usando recursos da linguagem cinematográfica, pode encontrar soluções para desafios de expressão, desafios muito difíceis, e inclusive encontra soluções que têm analogias, têm afinidades com soluções literárias, encontradas por escritores, para

desafios. É possível refletir sobre como cada uma das duas artes, nas suas condições de produção, diante de desafios de expressão (temas complexos, experiências próximas do indizível, situações liminares, articulações entre dilemas éticos e estéticos, entre outras formas de desafio), pode proceder. Cabe pensar sobre o que o cinema pode fazer diante de um desafio estético, e o que a literatura pode fazer com um desafio equivalente ou semelhante. Em vez de esperar que utilizem procedimentos iguais, é possível observar como as especificidades de cada linguagem podem motivar configurações criativas. Esse seria um assunto para abordar mais longamente, seria motivo para muito mais conversas.

Eu vou apresentar uma versão concisa de um exemplo de desafio, que envolve corpos e tempos. Eu vou tomar como objetos o filme *Hoje*, de Tata Amaral, e o livro *K*, de Bernardo Kucinski (KUCINSKI, 2011). A primeira edição desse romance saiu com esse nome, e nas edições seguintes o título saiu como *K, relato de uma busca*. Entre as obras existe uma proximidade de data, ambas foram lançadas no ano de 2011. As duas obras tratam de desaparecidos políticos.

O livro apresenta um pai cuja filha desapareceu. O protagonista faz um percurso de investigação sobre esse desaparecimento, mas não encontra uma solução, não encontra a filha perdida. O filme tem outro ângulo de abordagem, ao colocar como protagonista uma ex-guerrilheira que encontra o seu ex-companheiro. Este, de acordo com o *Diário Oficial*, morreu durante a ditadura militar; a protagonista Vera compra seu novo apartamento, com dinheiro de uma indenização, dada pelo Estado pela perda do companheiro. Ao realizar a mudança de móveis, subitamente aparece para visitar o companheiro desaparecido, Luís.

O filme lida muito bem com a dificuldade ética de expor desaparecidos políticos. A proposição de que Luiz não tenha morrido e que possa subitamente aparecer põe em xeque a legitimidade da indenização. No entanto, o filme vai dando sinais de que talvez a presença de Luiz seja uma manifestação de uma alucinação de Vera, e nesse caso o que está sendo visto na tela seria um acerto de contas com o passado, um processo basicamente inconsciente, exposto como se fosse em uma linguagem do sonho.

Portanto, os enredos das duas obras são muito diferentes; ambas enfrentam um desafio ético e estético, que consiste em lidar com os desaparecidos. Como falar das ausências, de que maneira corpos

ausentes podem ser vistos? Que tipo de recurso artístico seria possível usar para dar alguma voz aos desaparecidos?

O que acontece é que temos dois artistas que foram muito inteligentes em pensar o impacto do passado sobre o presente. Essas duas obras propõem que é possível refletir sobre os desaparecidos políticos, mesmo que não seja viável recuperar o passado. É possível pensar nas consequências desse desaparecimento para quem está vivo e atuante. Essa é uma forma metonímica de fazer um ausente aparecer. Um tema que eu tenho estudado, do ano passado para cá, é o recurso da fantasmagoria.

Esse recurso tem a ver com o começo do cinema. Espetáculos de fantasmagoria, historicamente, diziam respeito à possibilidade de projetar sombras, e dar a impressão de que são seres vivos, estabelecendo conexões entre quem está vendo as sombras e as próprias sombras, sugerindo que seja uma conexão com mortos, que teriam ganho oportunidades para serem ouvidos. Espetáculos de fantasmagoria eram eventos comuns na Europa desde o final do século XVIII, estendendo-se até o século XIX, contribuindo para a formação da cinematografia (CASTLE, 1998). A esse significado atribuído a espetáculos de sombras, somou-se uma concepção de uma fantasmagoria como irrupção de elementos do passado no presente (CHAUDHARY, 2005; FROSH, 2018). Pensando em termos de psicanálise, efeitos de retorno de elementos reprimidos para a consciência no presente podem ser fantasmagóricos. Como ocorre, por exemplo, com uma pessoa que perdeu quem amava, e que acorda no meio da noite, vendo a pessoa amada na sua frente, no quarto. Essa seria uma projeção de uma imagem que não é real, é construída de maneira onírica, como se fosse sonho, mas que permite a quem está vendo relacionar-se com o passado de modo direto. Muitos filmes de horror que vocês viram têm esse recurso, ele é comum no cinema de horror.

A minha tendência na pesquisa é pensar sobre como os desaparecidos são referidos a partir de imagens que atuam como rastros de narrativas não contadas, ou seja, os desaparecidos aparecem sobretudo como imagens fragmentárias, ou referências em falas fragmentárias, pequenas indicações do que teria acontecido em episódios do passado. A ideia de rastro, em Walter Benjamin, expressa que um pequeno fragmento pode sinalizar que uma história longa, abrangente, não foi contada, o que permite preencher lacunas para procurar

contar uma história que faça sentido; mesmo que a gente tenha apenas um fragmento, ou um resto. Como eu disse, a motivação para essa reflexão tem a ver o que está acontecendo no Brasil, com o que há de regressivo nas configurações do tempo, nas configurações dos corpos, e é muito bom que tenhamos obras capazes de fazerem a gente pensar, de modo perspicaz, ponderado, sobre dissociações do corpo.

O que acontece quando colocamos em dúvida o que a gente acredita que o tempo é, ou o que acreditamos que é um corpo? Vejamos como exemplo um trecho de Bernardo Kucinski, sobre fotografias da filha perdida. Fotografias poderiam ser apenas registros de pessoas, no entanto, quando K está buscando a filha, as fotografias ganham outro efeito. Justamente, elas sinalizam que ele não conhecia bem a filha, apresentando a ele uma imagem inesperada. Quanto mais ele investigar, mais ele vai entender ou questionar o que era a vida clandestina da filha, e ter dúvida tem um efeito de impacto. A incerteza, resultante da percepção de que a filha não era como ele anteriormente pensava, está ligada à palavra à qual estava me referindo. A palavra está sendo usada pelo Bernardo Kucinski. As fotografias da filha pareciam ter um caráter de fantasmagoria. O termo fantasmagoria aqui tem ligação com a metáfora da sombra, da percepção do que é desconhecido diante de uma necessidade de ver, e também se vincula com a irrupção do passado no presente. Um passado que não se conhecia surge e desnorteia a compreensão que a consciência sustenta tanto do passado como do presente. Em teorias da fantasmagoria, é proposto que a fotografia seria uma arte por excelência para pensar a respeito da fantasmagoria, e da política da fantasmagoria.

No filme *Hoje*, Tata Amaral adota um recurso de apresentação de rastros, a partir dos quais é possível refletir sobre histórias não contadas. Isso é expresso particularmente na cena que agora cabe comentar. É justamente a cena em que o ex-companheiro de Vera, dado como morto, o Luís, está conversando com a Vera em um quarto deste apartamento novo. Ele pega na mão o *Diário Oficial* que está na mesa, no qual aparece o nome dele como morto, o jornal formaliza que ele morreu, e é essa formalização que leva à indenização que a Vera usou para a compra. A diretora teve uma ideia muito inteligente, no sentido de provocar nos espectadores a percepção de que esse passado impregna necessariamente esses dois personagens; não é possível compreender o presente sem compreender o que ocorreu com Luiz, e não é possível também compreender a Vera

sem o passado como mediação. Um recurso utilizado pela Tata Amaral foi este, enquanto Luiz leu o jornal do *Diário Oficial*, que anuncia que ele estava morto, as páginas do jornal são projetadas, como se fosse por uma tela de slides, são projetadas nas paredes do quarto, com isso então é delimitado um espaço que é surreal, como uma desmontagem do ambiente, no qual as palavras do jornal apontam para o contexto histórico, cercando e atravessando esses personagens, pelos corpos dos atores, que configuram telas, para que as palavras sobre o passado fiquem visíveis para os espectadores. Os movimentos da câmera vão acompanhando esse deslocamento das palavras no quarto, enquanto Luiz está ali indignado.

Vera tenta achar uma maneira de lidar com isso, que seja conciliatória, o que ela tem no horizonte é uma hipótese de chegar a uma conciliação, em termos de um acerto de contas com o passado. Isso é muito inteligente, e tem a ver com as fotografias do livro do Kucinski. Luiz observa que está morto de acordo com o jornal, mas aparece como um homem vivo na cena do filme. Essa ambiguidade sem solução vai ganhar força expressiva maior porque os atores se expuseram como telas para o passado. Com isso eu termino minha fala, agradeço muito pela possibilidade de conversar aqui. Agradeço à Profa. Rejane e à Direção da ABRALIC. Obrigado.

Referências

- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. El Ojo Silva. In: BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- BORNHEIM, Gerd. A invenção do novo. In: NOVAES, Adauto, org. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CASTLE, Terry. Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie. *Critical Inquiry*, v. 15, 1998.
- CHAUDHARY, Zahid. Phantasmagoric Aesthetics: Colonial violence and the management of perception. *Cultural Critique*, 59, 2005.

- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- FROSH, Stephen. *Assombrações: psicanálise e transmissões fantasmagóricas*. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- HILST, Hilda. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.
- KUCINSKI, Bernardo. K. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- MARX, KARL. Fundamentos da história. In: MARX, KARL. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- NATALI, Marcos, “Avanço da violência mostra que movimento fascista já começou, diz autor”, *Folha de São Paulo*, 21 de outubro, 2018, acesso em 12 de novembro de 2019, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/10/avanco-da-violencia-mostra-que-movimento-fascista-ja-comecou-diz-autor.shtml>
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

Filmes

- ROCHA, Glauber. *Barravento*. (1962)
- AMARAL, Tata. *Hoje*. (2011)
- MENDONÇA FILHO, Kleber. *O som ao redor*. (2012)

Quando a terra fala: caminhos com e a partir dos Guarani Mbyá

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy¹

Reinventar comunidades em tempos de brutalismo

Essa Terra é nosso teto compartilhado, nosso abrigo compartilhado. Compartilhar esse teto e abrigo é a grande condição para a sustentabilidade da vida na Terra. Temos que compartilhar da maneira mais equânime possível. E, de qualquer maneira, nossas vidas, aqui e alhures, se tornaram tão ligadas, que tentar separá-las vai requerer uma quantidade assombrosa de violência. Vai ser preciso muita violência para desmembrar a humanidade de si mesma e do resto das espécies vivas. E portanto, especialmente em face aos desafios ecológicos que enfrentamos, é absolutamente importante que reinventemos formas de vida em comum que vão além do que conhecemos como estado-nação, etnia, raça, religião, etc.

(ACHILLE MBEMBE)

Como toda virada de século, a do século XXI trouxe algumas esperanças. O alto grau de desenvolvimento tecnológico, somado à diluição de fronteiras num mundo conectado por fluxos de gentes, negócios e capitais, prometia consideráveis avanços nas sociabilidades. Num breve ensaio instado pela sensação de fim dos tempos provocada pela epidemia de Covid-19, o cientista político camaronês Achille Mbembe (2020) retoma algumas de suas recorrentes formulações sobre o período. Sob o nome de brutalismo, descreve as formas da violência e da distribuição de vulnerabilidade que, na ordem global recentemente imposta, seguem gerando populações tanto de deserdados como de confinados. As novas modalidades do poder agem sob forças geomórficas: fraturação, enxugamento de veias, perfuração, esvaziamento de substâncias orgânicas com o efeito de toxicidade sobre a natureza e o meio ambiente e sobre os corpos,

1. É docente na UFRGS, graduada em Letras (UFRGS), Mestre e Doutora em Literatura Brasileira (UFRGS).

expostos ao esgotamento físico e a riscos biológicos. Para Mbembe, o vírus veio frear o delírio dionisíaco das redes de conexão tentaculares que pareciam atingir a totalidade do planeta com a inexorável mecânica da velocidade e da desmaterialização: estaria depositado na esfera digital o destino dos conjuntos humanos e da produção material, bem como dos demais seres vivos.

Frente a esse momento patogênico e catabólico (de decomposição de corpos, de triagem e de eliminação do lixo-humano), urge uma imaginação radical: recriar o espaço em comum e retomar um corpo que não seja disponível em telas, mas em sociedade, e sem o sacrifício da biosfera, restituindo a tudo que é vivo o espaço e a energia de que precisa. O autor cogita que essa parada forçada ensine à humanidade que, antes do vírus, o longo percurso do capitalismo já havia submetido segmentos de populações ou raças inteiras a uma vida penosa e a uma respiração difícil, negando-lhes o direito originário de habitar a terra, próprio à comunidade universal de seus habitantes, humanos e outros. Assim, frente aos que ainda apostam na transferência da consciência para as máquinas ou ambicionam abandonar a sua parte biológica, a única chance de futuro respirável passa por redescobrir o pertencimento à própria espécie e o vínculo inquebrantável com o conjunto de tudo que vive.

De alguma maneira, entre as formas de recuperar estares em comum situam-se projetos e colaborações partilhados com sociedades que mantiveram formas não predatórias da Terra mesmo sob os modernos Estados Nacionais capitalistas. Intelectuais como Boaventura de Sousa Santos (2010)² e grupos identificados com o pensamento

2. O tema do pensamento abissal é recorrente no desenvolvimento dos escritos de Boaventura de Sousa Santos (2010) dedicados às epistemologias do Sul. De forma geral, está relacionado ao pensamento moderno ocidental, campo conceitual do capitalismo e do colonialismo em sua perspectiva monocultural que mantém parcela dos povos e nações silenciadas e impossibilitadas de validar conhecimentos de mundo e práticas sociais. O nome abissal remete à evocação de um sistema de diferenças fundamentais, uma linha divisória, que resulta na não permeabilidade entre os conhecimentos de cima da linha global – os do Norte –, e os de baixo da linha global – os do Sul. O autor aponta a ecologia dos saberes e a copresença como elementos de um pensamento pós-abissal, radicado na condenação da guerra e da intolerância e na aceitação de outras formas de conhecimento além do científico, de modo que se possam cruzar conhecimentos e ignorâncias.

decolonial³ encontram-se entre os que, sobretudo do ponto de vista teórico, formularam alternativas ao paradigma global exposto por Mbembe. A partir do reconhecimento da continuidade colonial nas relações assimétricas na produção de ciência e imaginários entre Norte e Sul, as resistências e práticas comunitárias de grupos indígenas e de origem afrodiaspórica têm sido inspiradoras para grupos urbanos e acadêmicos. Essas contaminações produtivas serão expostas a partir de duas perspectivas distintas.

A crítica literária norte-americana Mary Louise Pratt vem abordando como as dinâmicas culturais provocam a implosão dos nacionalismos. Na sua obra mais conhecida, examina relatos de viagem sobre os continentes africano e americano para formular o conceito de zonas de contato: espaços sociais em que culturas díspares se encontram, chocam-se, entrelaçam-se uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação – como o colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos praticados em todo o mundo. (PRATT, 1999a). Em outro estudo (PRATT, 1999b), as fronteiras são trazidas para o centro na perspectiva do contato, de modo a se perceber como as significações operam por entre as linhas de hierarquias e diferenças de classe, gênero e etnia numa relacionalidade de sentido. Além de exemplos literários, a ensaísta menciona o caso do movimento em torno do discurso colonial produzido por asiáticos, africanos e latino-americanos em resposta ao eurocentrismo, produzindo também uma zona de contato, que incita o Ocidente a repensar a si mesmo.

3. A revisão da constituição histórica da modernidade e de suas transformações na América Latina foi o modo a partir do qual essas questões se articularam, à luz da categoria colonialidade como o reverso da modernidade. Diversas disciplinas se dedicam ao trabalho sobre a colonialidade e seus correlatos, igualmente outras tradições críticas como os estudos subalternos e os estudos pós-coloniais dialogam com as proposições. Um dos eixos da crítica decolonial situa a assimetria das relações de poder entre a Europa e seus outros como uma dimensão constitutiva da modernidade que implica necessariamente a subalternização das práticas e subjetividades dos povos dominados. Outro destaque, tomando como referência a categoria colonialidade do poder, é a utilização do substantivo colonialidade aplicada a outras dimensões e campos que, a despeito de sua articulação com o fenômeno do poder, costumam ser tratados como áreas diferenciadas, entre elas a colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero. (QUINTERO, FIGUEIRA, ELIZALDE, 2019).

Um mestiço indígena peruano do século XVI, Guaman Poma de Ayala, elaborou crônicas e ilustrações dirigidas ao rei de Espanha, exemplificando a transculturação (PRATT, 2005): apropriações, seleções e invenções a partir do material transmitido pela cultura dominante da metrópole. Tais textos são denominados pela autora como autoetnografias, na medida em que constituem representações que Guaman Poma, um “outro”, construiu em resposta aos textos etnográficos europeus, que representavam para si mesmos os seus outros, em geral subjugados. São destacados a pragmática e os recursos retóricos e formais de que o nativo se apropriou para negociar com o interlocutor distante (o rei) o direito à existência e aos modos de vida autóctones.

Pensadora do Sul, a socióloga, historiadora e ativista boliviana Silvia Cusicanqui aproximou sua trajetória pessoal (o silenciamento da ancestralidade aymara na sua família) das circunstâncias enfrentadas pelo país em face de políticas identitárias e conflitos sociais. Professora universitária, promoveu nos anos 70-80 experiências inovadoras com as oficinas de história oral junto a grupos de camponeses e indígenas. Histórias e pertencimentos apagados vieram à tona, como movimentos revolucionários até então ignorados, entre eles o dos kataristas. Como Pratt, tornou o exemplo de Guaman Poma de Ayala paradigmático para suas experiências com o que chamou de sociologia da imagem (CUSICANQUI, 2010), encontrando um discurso que não havia sido censurado pela língua oficial. Forma privilegiada com que os grupos interpretam as metrópoles e o poder, as culturas visuais produzem uma narrativa anticolonial que traz à superfície a dimensão inconsciente dos conflitos e vergonhas que não encontraram uma palavra pública: com o mundo ao revés, procura refazer a ordem cósmica. Poma cria signos visuais para configurar a hecatombe representada pela colonização sobre os valores de tempo-espço do bem viver andino e da boa governança. Também nessa obra, Cusicanqui critica os colonialismos internos na Bolívia contemporânea, manifestos no Estado que, segundo ela, inibe o protagonismo dos indígenas e os subalterniza para usos simbólicos de propaganda massiva, crítica idêntica que dirige à intelectualidade acadêmica que sustenta o multiculturalismo teórico, racializado e exotizante.

Com a mestiçagem *ch'ixi*, Cusicanqui define a força descolonizadora que não opera hibridismo ou fusões, tampouco sínteses; ao

contrário, propõe habitar a contradição e distintos mundos na luta permanente na subjetividade entre o indígena e o europeu. Pela composição manchada pelo índio, pelo negro e pela paisagem, a pensadora refuta a autoafirmação essencialista e afirma a impureza, a contaminação no *gris* (cinza composto de fios pretos e brancos entretecidos que não perdem suas particularidades) e na pedra *ch'ixi*, que esconde em seu seio animais míticos como a serpente, o lagarto, as aranhas ou o sapo, animais que pertencem a tempos imemoriais e da indiferenciação, quando falavam com os humanos. Assim, é a potência do indiferenciado que conjuga os opostos.

Traz também o bilinguismo como ato descolonizador, para encontrar um “nós” de interlocutores que possam de fato fazer dialogar de igual para igual os conhecimentos do local e os do mundo. Um tecido intercultural duradouro e normas de convivência estáveis teriam como base formas novas de comunidades e identidades misturadas com intercâmbio de saberes, estéticas e éticas. Nesse contexto, as mulheres são apagadas justamente porque sua noção de identidade se assemelha a um tecido, que, como tal, contesta a autoridade da nação com as tramas interculturais: como produtora, comerciante, tecedora, ritualista, criadora de linguagens e símbolos capazes de seduzir o “outro” e estabelecer pactos de reciprocidade e convivência entre diferentes, abarca os setores fronteiriços ou mestiços e ocupa com um projeto de modernidade mais orgânica os espaços criados pela cultura invasora – mercado, estado, sindicato.

Referência igualmente nos estudos de subalternidade e feminismo, após abandonar a cátedra acadêmica, Cusicanqui passa a buscar na prática espaços de reconhecimento mútuo. Mantém com o grupo *El Tambo* espaço de micropolítica na capital do país, fundado em referencial teórico-vivencial que une o trabalho manual e o intelectual para repolitizar o cotidiano. Na contestação às políticas oficiais de esquecimento do Estado, que acabam por borrar a presença do índio na sociedade, recupera a diferença na forma de rituais de alimentação, cura e corporeidade, recriando a comunidade nas cidades por entender que toda pessoa tem um lugar a que se sente chamada: lealdade a territórios, ecossistemas, rios e a uma paisagem construída por antepassados, sem fronteiras. Segundo a cosmovisão andina, que é cíclica, o passado guia o presente, momento em que se constrói o desconhecido futuro, que está atrás e acompanha o caminho.

Na cidade de Porto Alegre em pleno século XXI continuam se reproduzindo situações de contato entre sociedades de concepções bastante distintas. Encontros e desencontros coexistem provocando nos grupos transformações que não elidem as diferenças. A proposta aqui é abordar brevemente dois processos colaborativos: o primeiro entre grupo da Universidade e pessoas Guarani Mbyá e o segundo entre um jovem artista urbano e uma aldeia guarani.

Quando a academia encontra a aldeia e um espaço em comum

A cabeça pensa onde os pés pisam.

(PAULO FREIRE)

Por todo o continente americano, e no Brasil não seria diferente, ao longo destes mais de quinhentos anos, a hegemonização colonial, e depois imperial e republicana, fez-se com base em conflitos e apagamentos das diferenças mediante massacres, epidemias, escravização, catequização, confinamentos. A violência foi o motor das relações estabelecidas, sobretudo quando, em 1850, criou-se no Brasil a Lei de Terras, que formalizou a propriedade privada mediante a monetarização das terras em grandes propriedades, alijando os posseiros não abastados e os povos autóctones de seus territórios. Até hoje a situação permanece conflituosa. A conquista representada pela Constituição de 1988 não teve ainda os efeitos esperados na efetiva regularização dos territórios ocupados tradicionalmente. Antes o contrário, nos dias atuais se repetem as iniciativas de alterações jurídicas que revoguem demarcações e protelem a realização do direito originário à terra e ao modo de vida.

Entre os povos de mais longa experiência com os colonizadores, grupos guarani traçaram seus movimentos migratórios a partir da região amazônica há mais de 3000 anos, estabelecendo uma territorialidade extensa numa região meridional que ocupa Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai, notadamente identificada com o bioma da Mata Atlântica, caracterizado por diferentes espécies vegetais e ecossistemas. Vasta etnografia atesta a motivação mítica e espiritual para os deslocamentos realizados nesse espaço geográfico de leste a oeste, com manutenção de relações de parentesco e afinidades, intercâmbio de recursos naturais e materiais e redes de reciprocidade.

No caso dos Guarani Mbyá, estima-se que 2000 vivam no Rio Grande Sul atualmente. As frentes de colonização do século XIX, intensificadas com a modernização da agricultura de meados do século XX, concentraram os Guarani em áreas preservadas ambientalmente, organizados nos seus núcleos de aldeias (*tekoá*); contudo, as mudanças na paisagem geográfica pela ocupação da sociedade não indígena levou-os a buscar outros locais, normalmente próximos às antigas aldeias nas porções baixas das bacias hidrográficas do RS. Apenas nesses lugares é possível viver a partir do modo de vida guarani, seja pelo manejo agroflorestal especializado, associado aos cultivos tradicionais, seja pelas relações simbólicas com o ambiente, já que a distinção entre sociedade e natureza não está colocada como na tradição ocidental: os animais possuem subjetividade, intencionalidade e capacidade de agir, assim como plantas são sagradas e podem ter uma humanidade diferente (GOBBI, BAPTISTA, PRINTES, COSSIO, 2010).

Como grupo de contadores de histórias, teve início em 2011 uma relação com professores e alunos da escola da aldeia *Anhetenguá* [Aldeia Verdadeira], localizada na Lomba do Pinheiro, periferia de Porto Alegre⁴. Em 2017, o professor Verá Tupã, que era o interlocutor do grupo, mudou-se para a aldeia *Yvy Poty* [Flor da Terra], no município de Barra do Ribeiro, a uma hora de distância da capital. A área fora de uma propriedade rural e dispunha de elementos de relevância simbólica, material e alimentar: um rio com peixes, área de mata preservada, terra disponível para plantio de alimentos tradicionais, remédios e sementes para troca. Dando continuidade às relações, um curso intitulado Curso de Língua e Cultura Guarani passou a ser ministrado como extensão pelo professor Verá nas dependências do Campus do Vale da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Foram várias edições, em módulos de 20 horas, que previam na última aula a ida até a aldeia. A aula inclui trilha, partilha de lanche com a comunidade e apresentação musical pelos alunos da escola. Numa das primeiras visitas, o professor contou: “Tenho

4. Sobre a relação com professores e crianças de escolas dos Guarani a partir da prática de contação de histórias, consultar: TETTAMANZY, A. L. L.; RIVOIRE, L. Histórias para povoar as matas: os Mbyá Guarani entre voz e letra. In: FARENZENA, N. (Org.). *Encontro Internacional de investigadores de políticas linguísticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 218-225; TETTAMANZY, A. L. L.; RIVOIRE, L. Vontade de beleza e ritual nas artes verbais ameríndias. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 56. p. 1-12, 2019.

a Universidade na aldeia: andar nas trilhas, falar da religião, da cultura. As crianças têm o canto hoje. Plantei para ter pássaros. Pássaros cantavam uns para os outros. E as crianças cantariam música a partir do que aprendiam com os animais”⁵. Os seres vivos (alteridades não humanas) educam as crianças e produzem pessoas diferenciadas. Assim, quando diz que nessa aldeia não faltariam os meios para ensinar, indica que ali era possível a experiência sensível e material dos conteúdos e das palavras porque tinham roça, milho, pesca, *opy* [casa de rituais e celebrações] e fogo. Elementos essenciais para a manutenção do *Mbyá reko* [o modo se ser guarani], são partilhados pelo professor durante a trilha, que consiste numa espécie de museu vivo, de percurso, mediado pela narrativa e pela participação. Dessa relação social os seres da mata fazem parte, assim como o fogo.

As leituras das paisagens se dão conforme a presença ou ausência dos seus parentes humanos e das divindades com as quais buscam religiosamente restabelecer relações, mas também na ausência e presença dos outros (o que em antropologia chamamos de alteridades) que povoam o cosmos: são eles os animais, os vegetais, os não-índios, outros grupos indígenas, os mortos e uma variedade de outras entidades. A mobilidade, chamada pelos Guarani de *jeguatá* (caminhar), é, portanto, elemento constituinte da forma de lidar com os seus e os outros, marcando através de aproximações e distanciamentos a ocupação e relação com os espaços (LEWKOWICZ, PRADELLA, 2010, p. 83)

Como se percebe, não é uma relação objetificada com o espaço e os seres, mas uma sociocosmologia, posto que relações naturais e sobrenaturais constituem a vida social. Da mesma forma, as aulas ministradas para os *jurúá* [não indígenas] constituem exemplo de suas sensibilidades e capacidades relacionais. Apesar do histórico de agressões dos séculos de contato, os Mbyá têm conseguido se transformar e ainda assim manter a forma distinta com que experimentam o mundo. Sendo todas as culturas dinâmicas, as diferenças se aproximam e se afastam, mas também permanecem. Mesmo assim, a cada ida para a aldeia é como se uma pequena comunidade se criasse na partilha do em comum. Não sendo livre de conflitos, a zona de contato, como define Pratt, faz pensar sobre essa fronteira que os Guarani acessam. Requer atitude descolonizadora, como

5. Anotação de campo, em outubro de 2018.

defende Cusicanqui, ler as interpretações que essa sociedade cria, evitando impor sentidos alheios e aceitando a mirada *ch'ixi* com a diferença que se mantém na contradição.

Afinal, ser ensinado pelo fogo e pelos não humanos implica reconhecer na imagem da universidade na aldeia a mirada desde dentro de que fala Cusicanqui sobre os desenhos de Poma de Ayala: assim como este critica o mundo colonial e o mostra “ao revés”, também Verá Tupã parte de sua visada sobre educação e organização social para inverter a distinção social da universidade, substituída pela fatura oferecida pela nova aldeia (se comparada com a aldeia anterior, encravada na periferia urbana). Outra coincidência com o pensamento de Cusicanqui está na desierarquização do olhar: as imagens visuais são conectadas a sentidos além da visão, portanto uma dimensão não apenas racional e próxima ao corpo. Experimentar o mel e o palmito, tomar banho no riacho, escutar o canto e instrumentos ao redor do fogo constituem políticas e práticas educativas anticoloniais com que os Guarani Mbyá confrontam as imposições monoculturais e homogeneizantes do Estado. E com isso, como sugere Mbembe, convocam a experimentar o vínculo inquebrantável com tudo que vive.

Arte como “diagramas de sociabilidade”: Xadalu e o encontro com os Guarani Mbyá

Minha vó Dalva era um fragmento indígena que ainda resistia vivendo na beira do rio, morava numa casa de barro e capim, vivia da pesca.

(XADALU)

Em pouco tempo já estava íntimo das ruas e mal sabia que nunca mais iria conseguir viver sem elas. Essa mistura de periferia com asfalto (ruas) tornou empírico meu DNA marginal. Tanto a periferia quanto a rua, sinto elas como a extensão do meu corpo, fazem parte de mim.

(XADALU)

Nascido em Alegrete em 1985, Dione Martins sabe o que é a experiência do desterro: migrou com a mãe e a avó em 1996 para Porto Alegre, onde exerceu várias atividades profissionais (entre elas atuou como gari nas ruas da cidade) até chegar ao serviço numa serigrafia,

que lhe despertou a sensibilidade. Adotou o nome artístico Xadalu conforme sua própria história se misturou com a do personagem criado em 2004, um indiozinho de rosto sorridente que veio a espalhar em adesivos por muros, paredes e postes de mais de 60 países.

Na experiência como gari no centro de Porto Alegre, acabou por encontrar os Guarani vendendo artesanato, muitas vezes utilizados por comerciantes. Identifica neles o próprio desterro. E também revela reconhecer dessa forma sua origem mestiça: a mãe Maria Catarina Martins da Luz é negra; a trisavó era guarani. Nessa ancestralidade reconhecida pode estar o motivo para a identificação e para a parceria que viria a desenvolver: “Com o passar do tempo, o contato e o alinhamento com as aldeias indígenas do Rio Grande do Sul foram inevitáveis. [...] Me sinto como o jabuti, o mensageiro que leva e traz a informação” (ZIMOVSKI, JONER, MARTINS, 2017, p. 9)

Xadalu é artista visual urbano de produção diversa, que começa com as colagens dos “lambes” (*sticker art*) e a serigrafia, passando por pintura, fotografia e objetos que tanto se inserem sob anonimato na paisagem urbana como são expostos em galerias, museus e espaços culturais. Considerando a relação ancestral que traz para a cidade os temas indígenas, é como se fizesse aproximação com as pinturas rupestres, primeiras manifestações estéticas da pré-história do Brasil e, de certo modo, o mais longo antecedente da arte urbana (DALCOL, 2017). Para André Venzon (2017), a obra desse autodidata é semente poética e visual que testemunha e demarca de modo criativo e crítico a presença e a importância do índio que conheceu invisibilizado no labirinto das ruas, sob o paradoxo de marcar na cidade a natureza e as causas ambientais.

Como uma continuidade, a crítica social e a demarcação da presença indígena nas cidades geraram trabalhos como a série “Área indígena”, composta de cartazes e adesivos que remetem a placas de sinalização, ou a série fotográfica “Seres invisíveis”, que estampa imagens dos indígenas no espaço urbano. Num dos mais recentes, “Fauna Guarani”, as pequenas esculturas de animais sagrados gravadas em madeira encenam na rua “uma invasão animal” (ZIMOVSKI, 2017, p.88), simultaneamente um alerta sobre a desarmonia com o meio ambiente e uma sugestão de atenção para com o mundo invisível.

Paulo Herkenhorf (2020) destaca a substância do humanismo no projeto de Xadalu, uma interculturalidade atravessada por trocas com o povo Guarani Mbyá em sua resistência à violência da diáspora.

Defende tratar-se de um artista que exerce a solidariedade e a responsabilidade recíproca em relações de trocas simbólicas e sob vínculos estéticos e éticos, remuneradas de modo justo ou em colaboração, o que chama de “arte como diagramas de sociabilidade”. Entre as formas desse diagrama estão a realização de cursos profissionalizantes, as oficinas nas aldeias e os projetos de reflorestamento.

Cabe destacar uma dessas colaborações, a exposição “Invasão colonial - *Yvy Opata* - a terra vai acabar”, realizada por Xadalu no início de 2020, na Casa de Cultura Mário Quintana. Composta de fotografias, objetos e instalações, abordava a denúncia contundente da percepção dos Guarani sobre como a cidade dos brancos invadiu seus territórios tradicionais. Na entrada da exposição havia um texto de apresentação escrito pelo Cacique Geral Mburuvixá Tenondé Cirilo Karai, explicando, a partir de motivos cosmológicos, a permanência de seu povo nas ruas centrais de Porto Alegre:

Hoje em dia os indígenas estão sentados nas calçadas à beira das ruas, são totalmente invisíveis, mas são indígenas que estão ali sim, vendendo seu artesanato, mostrando sua música, cantando. Por aqui e ali, sentados, este é o lugar deles também, porque Porto Alegre foi uma grande aldeia indígena, e onde estão sentados era território de uma árvore frutífera que se chamava “*Aguay*”, por isso o nome do rio Guaíba. Então os guarani vinham, de tempos em tempos, nesta que atualmente é a região do centro de Porto Alegre, colher *Aguay*, uma fruta tão sagrada que não se podia colher do pé. Assim os guarani procuravam essa fruta, sentavam e juntavam para levá-la para casa.

Noutra época eles voltaram novamente, mas quando chegaram neste lugar para colher a fruta, já tinham sido cortados alguns pés, e ali os guaranis sentaram e pensaram no que estava acontecendo... Até que voltaram num outro momento e já não tinha mais árvores desta fruta, haviam sido todas cortadas, mesmo assim os guaranis sentaram neste lugar novamente e continuaram pensando neste acontecimento, ficando cada vez mais tristes. Até que chegou o momento em que vieram novamente buscar tal alimento e encontraram uma casa construída no local. Diante disso, os guaranis sentaram e pensaram em como e onde conseguiriam seu fruto sagrado...

Sucessivamente voltaram, viram o surgimento de mais casas, sentaram ali e com imensa tristeza rezaram, porém logo voltariam e notariam que já estavam no centro de uma imensa cidade. Mesmo assim, todas as pessoas ainda se perguntam por que o índio está

sentado ali... Estamos ali procurando aquelas árvores sagradas do fruto *Aguay*, que espiritualmente sonhamos que possam romper as calçadas para brotar novamente. [...]

Nessa parte inicial da narrativa da liderança, a fala inspirada refere o fruto sagrado da *Aguay* como motivação espiritual para a permanência nas áreas centrais de Porto Alegre, que na sua visão era “uma aldeia indígena”. Contestada por comerciantes e parte da população, a materialidade dos corpos dos Mbyá na cidade vendendo artesanato incomoda, como se fossem eles os invasores. Cabe lembrar que a justa reivindicação de territórios envolve disputas cada vez mais agressivas com projetos de construtoras que cobiçam as últimas áreas ainda preservadas no espaço urbano. Contudo, estudos arqueológicos e antropológicos já há algumas décadas comprovam a antiguidade dessa presença: “Não é preciso nenhum estudo para intuir que a presença tradicional guarani junto às margens do lago Guaíba é inquestionável, a começar pelo nome do próprio lago, termo guarani destinado a um arbusto frutífero que existe ainda em alguns lugares em suas margens”. (PRADELLA, ELTZ, 2010, p. 63) Na sequência do texto de apresentação, o cacique incorpora a arte de Xadalu, e mesmo a pessoa do artista, como eventos de um mandato divino para disputar a narrativa oficial sul-rio-grandense garantindo um lugar na história para os povos autóctones.

Xadalu é guarani, pois ele se sente e vive no mundo guarani e tem seu espírito guarani. Não é por acaso que isso aconteceu, ele é um ser especial. [...] o nosso deus mandou Xadalu para salvar a história do Povo Guarani Mbya através da arte.

Um Museu deve contar a história de seu povo, deve ser a casa da nossa cultura. Aqui no Rio Grande do Sul nunca deram atenção e valor para a cultura indígena, mas agora há uma oportunidade de repensar isso. Nunca teve texto de indígenas nas exposições aqui no sul, é sempre o branco que escreve. Nossa entrada nesse museu será de corpo e espírito, depois sairemos de corpo, mas o espírito vai ficar aqui dentro, e como marco histórico será lembrado por várias gerações de nosso povo.

Se os arquivos oficiais recusam a presença indígena, a serena e persistente (re)existência guarani se impõe, com corpo e espírito, como um dever de memória, pois,

ao estarem na cidade os indígenas não estão fora do lugar, afinal, conforme comprovado arqueologicamente, foi o espaço urbano que se sobrepôs aos seus pretéritos territórios. Na região onde se situa Porto Alegre, denominada de Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba, encontramos registros que situam a territorialidade indígena há pelo menos 9 mil anos antes do presente. No próprio centro histórico da capital, foi comprovada a ocupação indígena pelos vestígios pré-coloniais encontrados no recente processo de restauração da Praça da Alfândega. No entanto, essa invisibilidade histórica, esse “encobrimento” dos povos indígenas, que diz respeito à constituição individual e coletiva das pessoas que vivem na cidade, persiste. Reescrever a história de Porto Alegre incorporando aqueles que foram esquecidos nos silêncios da memória é um compromisso ético de todo o porto-alegrense, para que ao recontar o passado possamos reencantar o futuro da cidade. (ROSADO, FAGUNDES, 2013, p. 10-11)

Voltando à convocação de Achille Mbembe no início deste texto, é tempo de compartilhar o mundo da forma mais equânime possível, sem se afastar da humanidade em si mesma e das demais espécies vivas. Em face dos desafios ecológicos e sanitários do presente, é absolutamente importante reinventar formas de vida em comum, demanda a que os Guarani respondem com seu cuidado com o cosmos, seja na sensibilização da caminhada na aldeia, seja na obstinação em seguir no centro da cidade a sonhar com o rebrotar do fruto sagrado rompendo o asfalto. Ambas as propostas remetem para a preservação dos ecossistemas e para a constituição de espaços sustentáveis para todos, orientadas pelas sensibilidades e capacidades relacionais indígenas.

Testemunha do desterro e da invisibilidade dos Guarani, a exposição de Xadalu tanto mostra o empenho do artista na relação intercultural com as comunidades como a zona de contato de Pratt, já que os espaços sociais das culturas díspares se encontram, chocam-se e se entrelaçam uns com os outros em relações assimétricas. As palavras finais do cacique Cirilo no texto de apresentação condenam o silêncio narrativo dos Museus sobre a perspectiva indígena, algo só rompido com a decisão de Xadalu: nos termos de Cusicanqui, o jovem artista habita a contradição e os distintos mundos na luta permanente na subjetividade entre o indígena e o europeu. O Museu anticolonial de Xadalu e Cirilo, junto ao Museu vivo de Verá Tupã,

convidam a habitar espaços de reconhecimento mútuo da diferença - *ch'ixi* - que se mantém na contradição.

Referências

- COLETIVOS GUARANI NO RIO GRANDE DO SUL: territorialidade, interetnicidade, sobreposições e direitos específicos. Porto Alegre: Comissão de Cidadania e Direitos Humanos: Assembléia Legislativa, 2010.
- CUSICANQUI, S. *Ch'ixinakax utxiwa*. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta Limon, Buenos Aires, 2010.
- DALCOL, F. Arte urbana – o movimento. In: ZIMOVSKI, A., JONER, C., MARTINS, D. (Orgs.). *Xadalu movimento urbano*. Porto Alegre: Joner Produções, 2017.
- GOBBI, F. S., BAPTISTA, M. M., PRINTES, R. B., COSSIO, R. R. Breves aspectos socioambientais da territorialidade Mbyá-guarani no Rio Grande do Sul. In: COLETIVOS GUARANI NO RIO GRANDE DO SUL: territorialidade, interetnicidade, sobreposições e direitos específicos. Porto Alegre: Comissão de Cidadania e Direitos Humanos: Assembléia Legislativa, 2010.
- HERKENHOFF, P. Xadalu e guaranis: diagramas de alteridade e trocas. *Xadalu*. Disponível em: <http://www.xadalu.com>. Acesso em: 28 out. de 2020.
- LEWKOWICZ, R., PRADELLA, L. G. S. Algumas ideias equivocadas sobre povos indígenas e suas terras. In: COLETIVOS GUARANI NO RIO GRANDE DO SUL: territorialidade, interetnicidade, sobreposições e direitos específicos. Porto Alegre: Comissão de Cidadania e Direitos Humanos: Assembléia Legislativa, 2010.
- MBEMBE, A. *O direito universal à respiração*. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2020. [arquivo digital]
- PRADELLA, L. G. S., ELTZ, D. D. Mídia de massa e anti-indigenismo no sul do Brasil do século XXI. In: COLETIVOS GUARANI NO RIO GRANDE DO SUL: territorialidade, interetnicidade, sobreposições e direitos específicos. Porto Alegre: Comissão de Cidadania e Direitos Humanos: Assembléia Legislativa, 2010.
- PRATT, M. L. Transculturação e autoetnografia: Peru 1615/1980. Trad. João Catarino. In: SANCHES, M. R. (org.) *Deslocalizar a Europa*:

- Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005.
- PRATT, M. L. *Olhos do Império*: relatos de viagem e transculturação. Trad. Jézio Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999a.
- PRATT, M. L. A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco. *Travessia*. Florianópolis. n.38, 1999b. p.1-23.
- QUINTERO, P., FIGUERA, P., ELIZALDE, P. C. Uma breve história dos estudos decoloniais. *Arte e descolonização: MASP e Afterall*. 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em 11 dez. 2020.
- ROSADO, R. M.; FAGUNDES, L. F. (Orgs.). *Presença indígena na cidade*: reflexões, ações e políticas. Porto Alegre: Gráfica Hartmann, 2013.
- SANTOS, B. de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes”. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010. p.23-72.
- TETTAMANZY, A. L. L.; RIVOIRE, L. Histórias para povoar as matas: os Mbyá Guarani entre voz e letra. In: FARENZENA, N. (Org.). *Encontro Internacional de investigadores de políticas linguísticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 218-225.
- TETTAMANZY, A. L. L.; RIVOIRE, L. Vontade de beleza e ritual nas artes verbais ameríndias. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, 2019, n. 56. p.1-12.
- VENZON, A. Xadalu sobrenome Brasil. In: ZIMOVSKI, A., JONER, C., MARTINS, D. (Orgs.). *Xadalu movimento urbano*. Porto Alegre: Joner Produções, 2017. p.23-32.
- ZIMOVSKI, A., JONER, C., MARTINS, D. (Orgs.). *Xadalu movimento urbano*. Porto Alegre: Joner Produções, 2017. p.87-88.
- ZIMOVSKI, A. Fauna Guarani. In: ZIMOVSKI, A., JONER, C., MARTINS, D. (Orgs.). *Xadalu movimento urbano*. Porto Alegre: Joner Produções, 2017.

Povos Originários: Resistimos porque (Re)Existimos – Cosmologias e memórias de Povos que alguns diziam dizimados

Casé Angatu - Carlos José F. dos Santos¹

Introdução²

Somos, antes de tudo, pessoas pertencentes aos Povos Originários e caminhamos com nossa ancestralidade e com o compromisso com nosso Povo. As presentes palavras partem dos saberes ancestrais e das forças encantadas da natureza presentes na luta pelos Direitos dos Povos Originários, especialmente pelo Direito ao Território, Alteridade e Autonomia.

Por isto redigimos este texto no plural, porque nossas expressões são frutos de memórias, ancestralidades, encantamentos, vivências e pensamentos experimentados coletiva e individualmente ao longo de nossos percursos indígenas. Isto não significa que todos nossos saberes ancestrais e da encantada natureza serão revelados ou alcançados — até porque a escrita, por mais perfeita que fosse, não daria conta.

Compreendemos que ainda os conhecimentos produzidos pelas academias são, em muitos casos, dominados por uma postura de colonialidade, sendo também uma forma de poder. Procuramos fortalecer os caminhos da decolonialidade (fim da dominação das imposições externas) a partir de nossos saberes, linguagens e vivências como forma de também fortalecer a resistência e (re)existência

1. Indígena do Território Tupinambá de Olivença (Ilhéus/BA), Historiador (UNESP), Mestre em História (PUC/SP), Doutor em Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP), Docente na Universidade Estadual de Santa Cruz UESC (Ilhéus/BA) e Docente no Programa de Pós Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia.
2. O presente texto, apesar de algumas alterações, foi publicado originalmente como: ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F.). Carama suí ie'emonguetás ie'engaras: Carubas Moemas ie'engas - (Re)Existências Indigenamente Decoloniais. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

indígena e de todos que lutam “por um mundo onde caibam vários mundos” e de respeito à Natureza Sagrada.³

Podemos até fazer arte, ciência, produzir conhecimentos e culturas vestidos, em espaços acadêmicos e outras espacialidades fora de nossas Aldeias. Porém, para alcançarmos certos Saberes, os Saberes Ancestrais e das Encantadas/Encantados que moram na Natureza e habitam a essência de nossos corpos, ao menos para chegarmos perto deles, precisamos ter a Anga (Alma) Moronguetá (Alma com Sentimentos Instintivos).

Îe’ Enga: Fala que desejam silenciar e apagar

As palavras são essenciais para as culturas e memórias indígenas, e estão presentes em diferentes linguagens que não se restringem à escrita ou à fala. São expressões que aparecem em nossos cantos, olhares, gestos, moradia, maneiras de alimentar, corpo, anga (alma), pinturas, colares, cocares, formas de se relacionar com a natureza, plantar, colher, pescar, rituais, curas, sonhos e nos silêncios indígenas.

Linguagens que são advindas de memórias ancestrais inatingíveis pelas palavras escritas, por mais cuidadosas que sejam. Quando nós, Índios, estamos na natureza, não ficamos sozinhos. Ouvimos as palavras de nossos ancestrais e das/dos Encantadas/Encantados naturais.

Os Parentes encantados emitem suas mensagens através das matas (Kaiporã), plantas (Îurema), águas (Yara/Yanaina), bichos (Soo), céu (Ybaka), sol (Kuarassy), lua (Îacy): o Sagrado. Conhecemos os sons e silêncios da natureza e deles surgem: îe’ enga awa (fala de índio).

Esta é a forma como lidamos com nossas vidas e como nos relacionamos com a natureza. Não éramos donos da terra antes dos invasores chegarem em 1500, mas sim a própria terra, porque somos parte da natureza. Não queremos a terra como propriedade e mercadoria

3. “Ya se lee y ya se ven los pueblos del mundo que han dejado de ser espectadores, conforme los tiempos pasan se van siendo actores importantes de construir un mundo donde quepan muchos mundos” (EZLN, 09 de agosto del 2003). Essa frase foi construída pelos Parentes Zapatistas em Chiapas (México) que lutam pela autonomia e alteridade de seus Territórios. Movimento que nos inspira em sua forma de luta.

para ser explorada, mas para nos relacionarmos e vivermos. Nela estão nossos Ancestrais e as/os Encantadas/Encantados. Em nosso ser natural não temos o princípio de acumulação e exploração do trabalho ou da natureza.

Quando nos perguntam: “pra que Índio quer terra se não produz?” – respondemos que nossa forma de ser e de nos relacionarmos com a natureza é cheia de encantamentos e de profundo respeito. Assim, a Terra se torna Território. Queremos a terra porque somos ela própria: eis aqui parte do que alguns chamam de cosmologia (ou universo epistémico) indígena.

Na natureza sagrada estão nossas/nossos Encantadas/Encantados, Ancestrais e Espiritualidade. Por isso nosso direito ao Território não é porque o pensamos como propriedade, mas por ser um Direito Ancestral, Sagrado, Congênito e Natural. Somo a Terra pela qual lutamos, trabalhamos e nos amamos: o mel da terra. É um Direito que precede o direito à propriedade privada e o direito do estado.

Esta é uma das energias vitais que nos faz resistir e (re)existir há mais de cinco séculos contínuos de genocídios, etnocídio e ecocídios. Carregamos em nossos corpos, vivências e angas (almas) um outro mundo possível de mútuo respeito entre os humanos e a natureza. Quando fazemos nossos rituais é para Ìacy, Tupã, Encantadas e Ancestrais estarem conosco e ramearmos juntos porque nós somos eles.

Porém, são mais quinhentos anos de violações de nossos Direitos Originários. Essa transgressão é um dos traços mais marcantes e cruéis das relações do estado e das elites brasileiras com as populações originárias. Sentimos que nossos corpos, rituais, cosmologias e formas de viver são, natural e espontaneamente, opostos aos interesses dos donos do poder econômico e político, que negam nosso Direito ao Território e nossa autonomia enquanto Povos.

Nossa forma de ser quando em nossa natureza e o Direito ao Território que possuímos é antimercadológico e não atende aos interesses desenvolvimentistas do agronegócio, dos grandes pecuaristas, do setor energético, das empresas mineradora nacionais e internacionais. Entre outras razões, por isso tentam apagar e silenciar nossa presença na história, sociedade, identidade e memória do Povo brasileiro e do que se chama de Brasil.

Do mesmo modo, buscam negar nossa existência e direitos, assinalando que ou já não existimos mais ou que precisamos nos integrar à sociedade nacional. É comum assinalar que todos os povos

possuem dinâmica cultural e, portanto, não estão congelados em seus processos históricos. Entretanto, quando muitos tratam de Povos Originários a impressão que fica é: “para ser Índio é necessário ter conservado os traços socioculturais e genéticos existentes nos primeiros séculos da colonização – século XVI”.

Qualquer diferença em relação a estes traços idealizados serve como argumentação para descaracterizar a indianidade de um Povo Originário e, como consequência, negar o direito ao Território. Por isso pensamos que a tentativa de congelar nossa presença na formação nacional somente nos primeiros séculos da colonização, bem como não considerar nossa dinâmica cultural, é uma forma de negar nosso direito à terra e buscar apagar nossa presença.

Essa intenção tem marcado continuamente as formas pelas quais ocorrem as transgressões de nossos direitos, as diferenciadas maneiras de racismo e violências. Por um lado, observa-se uma busca por “assimilar” e “civilizar” as populações indígenas – o que chamamos de tentativas de etnocídio completo ou apagamento de nossa presença; por outro lado, a procura por criminalizar e eliminar fisicamente as populações originárias – o que denominamos de tentativa de genocídio total.

São exemplares na procura de concretizar o etnocídio as tentativas de: catequização e evangelização; “integração e assimilação” à “sociedade” e “desenvolvimento” nacional. Ao mesmo tempo, historicamente contra as populações originárias que não aceitam essas ações ocorrem as chamadas “guerras justas” marcadas por um processo secular de criminalizações e violências. Essas ações acontecem de forma velada e mesmo autorizadas pelo estado e sua justiça, desde a coroa portuguesa até a atualidade.

Em nome de “guerras justas” comete-se um sistemático processo de genocídio, criminalizações, perseguições e prisões. Um exemplo dessas fortes repressões genocidas foi a que se abateu em relação às populações indígenas que participaram da chamada “Confederação dos Tamoios”, entre 1554 e 1567. A repressão foi tão violenta que levou muitos a considerarem os Tupinambás como extintos.

Mas este massacre não foi o único na história do Brasil. A Comissão da Verdade, encarregada de investigar os crimes cometidos pelo governo ou agentes da Ditadura Militar e Civil brasileira (1964 e 1985), chegou a calcular que foram cerca de oito mil índios mortos durante este período. O que acontece na atualidade com os Guarani

Kaiowá no Mato Grosso do Sul e Tupinambá em Olivença – Ilhéus/Bahia, além de outros valiosos Povos, são demonstrações da perenidade desse processo e de como os mandatários do poder político e econômico atuam contra nós.

Por isto assim poetizamos:

Ymé ãandê jara suí yby
 Não temos ñemoyro,
 mas possuímos maenduassaba
 ãandê maramoñaga ñerena icobé
 é acima de tudo ritual,
 espiritual em seus sentidos
 ãandê maramoñaga
 encantada natureza
 ãandê aé
 Não éramos,
 nem somos
 tão pouco seremos
 Jara suí yby
 ãandê yby
 ãandê piruera
 tem a cor da Aupaba
 Mira Ira suí Yby
 (Povo Mel da Terra)
 Yby suí Pindorama”
 (Casé Angatu)⁴

4. Escrevemos uma parte desta forma de compreendermos o mundo em português e outra na língua tupy. A intenção é assinalar a antropofagia linguística que por vezes fazemos como indígenas. Deste modo, como neste livro a maioria dos textos é em “português”, numa interpretação do tupy escrevemos o seguinte: “Não somos donos da terra: Não temos rancor, mas possuímos memória. Nossa luta, resistência e (re)existência é acima de tudo ritual, espiritual em seus sentidos. Lutamos pela Sagrada e Encantada Natureza... Somos Ela. Não éramos, nem somos, tão pouco seremos Donos da Terra - Somos a própria Terra. Nossa pele tem a cor da Terra Originária. Povo Mel da Terra - Somos Terra da Terra sem males” (Por: Casé Angatu).

Nossas vidas opõem-se naturalmente ao capitalismo

No entanto e ao mesmo tempo, sempre existiram diversas formas de (re)existências. Somos também protagonistas de nossas histórias: conformando, reelaborando e/ou resistindo há mais de cinco séculos de violações. Apesar de sermos criminalizados, atacados, feridos, presos e mortos, fazemos a Autodemarkação dos nossos Territórios através de Retomadas. Fazemos aquilo que o estado e a justiça deveriam fazer até por um princípio constitucional.

Outra demonstração de nosso protagonismo revela-se quando alguns Povos considerados como extintos apresentam-se como indígenas, lutando pelo ancestral direito à Terra, tais como os Povos: Murá, Guató, Tupinambá e Charrua. Os dados censitários do IBGE também são reveladores desta (re)existência, pois assinalam que a população indígena no Brasil está crescendo não só pela natividade, mas também pelo autoreconhecimento, chamado por nós de fortalecimento da indianidade.

Vivemos um processo de indianização. Segundo os dados do IBGE, em 2010 existiam no Brasil 305 Povos Indígenas, falando 274 línguas. Para nós, estes números são maiores e assinalam como ocorreram (re)existências realizadas de forma silenciosa ou de modo claro de muitos Parentes. Resistimos espiritual, corporalmente e não paramos de crescer.

Mas não podemos deixar de indagar: seria possível no atual sistema econômico, político e social uma mudança estrutural na forma como o estado, justiça e as elites brasileiras se relacionam com os Povos Originários? É possível que garantam nosso Direito ao Território, Autodeterminação, Alteridade e Autonomia? Ou precisamos de uma outra sociedade a exemplo da que é construída pelos Parentes Zapatistas em Chiapas (México) e pelos Mapuches entre Chile e Argentina?

Questionamos isso porque, como escrevemos anteriormente, carregamos em nossos corpos e angas (almas) naturalmente um outro mundo possível. Além disso, temos o direito congênito ao Território e protegemos a Natureza Sagrada contra o ecocídio promovido pelo desenvolvimentismo e pelos interesses nacionais e internacionais daqueles que desejam explorar nossas riquezas minerais, naturais, energéticas (ruralistas, agronegócio, madeireiras, mineradoras).

Somos, sim, vítimas constantes do racismo, da negação de direitos e de violências, por vezes, autorizadas pelo Estado e mesmo pela

justiça. Precisamos de garantias à nossa Autodeterminação, Alteridade, Autonomia e Territórios. Entretanto, nossa luta, como nossa vida, é ritual e por isso nos pintamos, usamos nossos adornos, cantamos, rameamos e (re)existimos há cinco séculos. Nosso misticismo e força advém da natureza encantada, dos ancestrais e anciões.

A nossa luta pelo Território é a luta pelo sagrado, e quando deixarmos esta forma física humana ... encantaremos e continuaremos a habitar a grande maloca que é a natureza. Seremos ancestrais de kuñatãs, kurumins, kuñas e awas que espalharam nossas sementes. Falaremos com eles pelos sons da natureza ... por um arco íris ou através de uma pequena yapy – gota de orvalho.

Os Povos Originários são os sonhos e as utopias do passado, presente e futuro. Natural e ancestralmente possuímos um universo epistémico e filosófico (o que alguns chamam de cosmologia) sem sabermos o conceito de universo epistémico, filosofia e/ou cosmologia.

Sempre fizemos arte sem sabermos a definição de arte. Praticamos agricultura sustentável sem conhecermos as palavras sustentabilidade e agricultura. Somos ambientalistas originais sem entendermos o conceito de meio ambiente.

Já temos a cura pelas ervas e pelo encantamento antes da medicina letrada, da psicologia e psicanálise. Sem sabermos da existência de tais conceitos fazemos, de nossa forma, literatura, história, geografia, astrologia, biologia, engenharia, pintura, culinária, antropologia, dança, música, arquitetura, pedagogia.

Cantamos em nossos rituais:

Todo Índio tem ciência
 Todo Índio tem ciência
 Oh Tupã por que será?
 Oh Tupã por que será?
 Tem a ciência divina
 Tem a ciência divina
 No tronco da Jurema
 No tronco da Jurema
 Heia heio
 Heia heia
 Heia heio
 Heia há

(Canção cantada em rituais indígenas)

Contamos nossas memórias e dançamos em nossos rituais. Sabemos quais as melhores plantas, lua, onde construirmos nossas moradas. Conhecemos quem é parente de quem, pois os mais velhos nos educam – não possuímos asilos. Antes de conhecermos a ideia de contra hegemonia e decolonialidade já somos não hegemônicos e decoloniais. Sem sabermos possuímos sabedoria contra hegemonia e decolonizada.

Fomos nestas terras os primeiros violentados, genocidados e etnocidados. Os primeiros a sofrermos a perversidade da violência física, cultural e sexual. Mas nunca deixamos de protagonizar nossas vidas, resistência e (re)existência e por isto estamos aqui nestes mais de quinhentos anos. ueriam-nos exterminados, mas estamos aqui porque nossa luta, resistência e (re)existência é ancestral e secular.

Repetimos: carregamos naturalmente em nossos corpos, anga (alma), cosmologia e luta, os princípios de “um mundo onde caibam vários mundos”.

yapy amanapi
 okyra, yba, ybyrapó
 yby tecó
 y suí ygarapés
 robaca paraña
 robaca ybaka
 paraña
 ybaka
 bebé
 moakyma
 nheypyrunga bebé
 ybyuamana moakyma
 (Casé Angatu)⁵

5. “orvalho a gotejar / folhas, caules, raízes / terra está nas / águas dos rios / viram mar / viram céu / mar / céu / reiniciam / a voar / reiniciam a voar / ar molhar”. Obs: Lembrando que as traduções aqui apresentadas são quase impossíveis. São interpretação do Tupy que utilizamos e apreendemos no nosso cotidiano de vivências e sonhos.

Povos Indígenas: (Re)Existência Resistente

Nossos anciões ensinam que é bom sonhar, mesmo quando estamos acordados. Estes sonhos oferecem força e horizonte (perspectiva) à nossa luta de resistência, que já dura mais de 500 anos. Uma luta, acima de tudo, ritual e sagrada. É a luta pelo Território onde moram os Ancestrais e as/os Encantadas/Encantados da natureza. Novamente salientamos: “não éramos e nem somos donos das terras... somos a própria terra”. Essa é uma de nossas energias vitais.

O Índio, em sua natureza profunda, mesmo quando violada pelas tentativas de etnocídio, carrega o sentimento de desejar a terra não como propriedade, mercadoria e para exploração de riquezas. Sentimos que este é um dos significados mais profundos da luta e dos sonhos indígenas, que também podemos chamar de utopia: o desejo pelo Território para nele vivermos e compartilharmos com os de anga (alma) livre.

Nossos corpos, rituais, cosmologias e formas de viver são, em conjunto, natural e espontaneamente uma oposição ao capitalismo e um incômodo ao seu estado, que precisa nos negar direitos e combater. Os donos do poder econômico negam nosso Direito Congênito e Natural ao Território. Recusam também nossa autonomia enquanto Povos. Mesmo a própria Constituição de 1988, apesar de avançar no sentido de não mais nos encarar como em extinção, em seus artigos 231 e 232 deveria oferecer mais garantias definitivas à demarcação de nossos Territórios e à nossa autonomia.

A luta que realizamos nestes cinco séculos tem sido a de resistência aos donos do poder político e econômico em suas diferentes formas. O que aprendemos é que o estado brasileiro é incapaz de oferecer garantias aos Territórios Indígenas, à Alteridade e Autonomia de cada Povo.

Como já fazem nossos Parentes Zapatistas em Chiapas no México: a Autonomia Indígena é construída cotidianamente com muito custo, mas mostrando que é possível termos Territórios livres. De Chiapas, as palavras de nossos Parentes nos chegam como inspiração: *“Pero la luz será mañana para los más. Para todos aquellos que hoy lloran la noche; para quienes se niega el día; para todos la luz; para todos todos”* (*Manifiesto Zapatista en Náhuatl – Subcomandante Insurgente Marcos. Ejército Zapatista de Liberación Nacional*).

Os possíveis caminhos que podemos oferecer aos demais movimentos sociais e às pessoas que se inspiram em nós é o exemplo de como resistimos há mais de 500 anos de negações, genocídios e etnocídio, sem desistirmos dos sonhos na busca pelos Territórios Ancestrais e por Alteridade. Pensamos: os que lutam contra as injustiças e direitos não deveriam desistir da utopia por um outro mundo possível.

Assinalamos isso porque acreditamos que nossos sonhos indígenas não serão possíveis no atual sistema econômico, organização social e política. Caso a perspectiva de uma outra sociedade não esteja mais presente na pauta dos que lutam, sinto que teremos que vivenciar mais cinco séculos de resistências indígenas na busca pelos Territórios Ancestrais e pela Natureza Encantada respeitada.

Mas precisamos que junto conosco a utopia por uma nova sociedade não fique fora da pauta dos movimentos sociais. Sinto que os movimentos sociais deveriam se comprometer com essa perspectiva renovada com as experiências seculares dos Povos Originários e dos novos movimentos sociais que afloram no campo e na cidade.

Para além de nossa secular resistência, temos muito a ensinar através da forma como vivenciar a Natureza Encantada por meio do respeito e interação. Temos também muito a ensinar no modo de conviver coletivamente e sobre nossa cosmologia ou universo epistêmico. Mas, para isso, é necessário que os movimentos sociais e as pessoas não desistam da utopia de uma outra sociedade da qual seremos parte e teremos muito a aprender, desde que respeitem nossos Territórios e Alteridades.

Nossa luta é de todas e todos que desejam este outro mundo possível. Entretanto, precisamos que esta utopia não deixe de estar presente nos sonhos daqueles que lutam por uma sociedade justa.

manó paraña
 obaiti ybaka
 amoeté manó
 ere ikó
 yapy nhenonhanga y,
 suí ygarapé
 suí paraña
 suí yby
 amanapipi
 joassuba

amoeté
 manó ere ikó
 yjara erecoara
 yecobé

(Casé Angatu)⁶

Considerações Finais

Por fim, ponderamos que no atual quadro de pandemia da covid-19 os Povos Indígenas oferecem inspiração por resistirem à mais de 500 anos de doenças, genocídios, etnocídios e ecocídios. Entretanto, inspiramos também por não desistirmos de nossos sonhos na busca pelos Territórios Ancestrais, Alteridade, Autonomia e por uma relação de convívio respeitosa com a Natureza Sagrada até porque: Îandê Yby - Somos a Terra.

Acreditamos que nas origens desta presente pandemia está o desrespeito à Natureza. Ela não é vingativa, mas está se queixando dos maus tratos e nos envia poderosos conselhos através da atual pandemia. Na nossa compreensão um destes conselhos é: tratar a Natureza respeitosamente percebendo que fazemos parte dela. Algo bem diferente do que propõe o capitalismo, que enxerga a Natureza como algo a ser explorado.

Insistimos: salientamos isso porque acreditamos que os sonhos indígenas não serão possíveis no atual sistema econômico, organização social e política. Caso a perspectiva de uma outra sociedade não esteja mais presente na pauta dos que lutam, sentimos que vivenciaremos novas pandemias e mais cinco séculos de (re)existências e resistências indígenas na busca pelos Territórios Ancestrais e proteção da Natureza Sagrada.

Ouvimos algumas pessoas dizerem que “depois desta pandemia sairemos pessoas melhores” e “teremos uma sociedade melhor”. As sociedades e pessoas já vivenciaram várias doenças, guerras, catástrofes e, em nosso caso, genocídios e ecocídios. Porém, na nossa

6. “onde o mar / encontra o céu / lá onde / você está / orvalho é água / do rio / do mar / da terra / a gotejar / amar / lá onde / tu está / mãe das águas cuida / da água vida”. Obs: Lembrando que as traduções aqui apresentadas são quase impossíveis. São interpretação do Tupy que utilizamos e apreendemos no nosso cotidiano de vivências e sonhos.

compreensão, as pessoas e suas sociedades não se tornaram necessariamente melhores.

Reiteramos que acreditamos que, para as sociedades e as pessoas serem melhores, é preciso a construção coletiva e individual de um mundo onde caibam vários mundos. Sinto que todas/todos deveriam se comprometer com essa perspectiva renovada com as diferentes experiências seculares, incluindo as dos Povos Originários e dos novos movimentos sociais que afloram no campo e na cidade.

Os Povos Originários têm muito a ensinar através da forma como vivenciar a Natureza Sagrada com respeito e interação. Temos também muito a ensinar sobre o modo de viver coletivamente e sobre nossa cosmologia, bem como através de nossa secular resistência e(re)existência. Por isto também possuímos:

La convicción de que son muchos los mundos que viven y luchan en el mundo. Y que toda pretensión de homogeneidad y hegemonía atenta contra la esencia del ser humano: la libertad. La igualdad de la humanidad está en el respeto a la diferencia. En su diversidad está su semejanza (EZLN, 01 de janeiro de 2021).

Acreditamos que em nosso tempo presente já reside o futuro, porque já somos um mundo onde cabem muitos mundos.

Ouvi gemer lá na mata, ê
 Ouvi gemer lá na mata, á
 Ouvi gemer lá na mata, ê
 Ouvi gemer lá na mata, á
 Tupinambá é Índio guerreiro
 que Tupã deixou na terra
 para lutar
 Lutar pelo ideal
 Eu vim de muito longe
 pegar o que me pertence
 Viva nosso pai Tupã
 porque ama muita gente

(Canção ritual dos Tupinambá de Olivença - Ilhéus/BA)

Referências

- ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F.). Carama suí îe'emonguetás îe'engaras: Carubas Moemas îe'engas – (Re)Existências Indigenamente Decoloniais. In: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.
- ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F.). Ser Esta Terra: São Paulo Cidade Indígenas”. In: *Espaço Ameríndio: Dossiê Agenciamentos Indígenas da Forma Museu*”. Porto Alegre: UFRGS. Disponível Online em: <https://seer.ufrgs.br/EspacoAme.../article/view/102699/58300>, Jan/Jun de 2020.
- ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F.). Decolonizar o conhecimento e o ensino para enfrentar os desafios na aplicação da lei 11.645/2008: por uma história e cultura indígena decolonial!. In: MATTAR, Sumaya, SUZUKI, Clarissa e PINHEIRO, Maria. *A lei 11.645/08 nas artes e na educação: perspectivas indígenas e afro-brasileiras*. SP: Sumaya Mattar, Clarissa Suzuki, Maria Pinheiro. – São Paulo: ECA-USP, 2020.
- ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F.). Anga Moronguetá: Indigenamente Resistimos Porque (Re)Existimos Originariamente. In: *Revista Têmpera*, Vol. 01, N. 03. Grupo Têmpera. Disponível em <<https://grupotempera.wixsite.com/grupotempera/rt3>>, 2019, p. 06-19.
- ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F.). Um indígena vê a devastação de Bolsonaro. In: *Combate Racismo Ambiental*, 3 mar. 2020. Disponível em: <<https://racismoambiental.net.br/2020/03/03/um-indigena-ve-a-devastacao-de-bolsonaro/>>. Acesso em 03 de março de 2020.
- ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F.). & TUPINAMBÁ, Ayra – Vanessa Rodrigues Santos. Protagonismos Indígenas: (Re)Existências Indígenas e Indianidades. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e ROSSI, Mirian Silva (Orgs.) *Índios no Brasil: Vida, Cultura e Morte*. São Paulo: IHF; LEER/USP; Intermeios: 2019a, p. 23-40.
- ANGATU, Casé (SANTOS, Carlos José F.). & TUPINAMBÁ, Ayra. Decolonialidades Indígenas. In: MESQUITA, Marcos R. e COSTA, Frederico A. (Org.). *Psicologia Política no Brasil e Enfrentamentos a*

Processos Antidemocráticos. Maceio: Editora da Universidade Federal de Alagoas (EDUFAL), 2019b, p. 231-241.

EZLN, Ejército Zapatista de Liberación Nacional - Comité Clandestino Revolucionario Indígena - Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Palabras a los Pueblos del Mundo. In: *Enlace Zapatista*. Chiapas (México): EZLN, 09 de agosto del 2003. Disponible em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2003/08/09/comandante-zebedeo-palabras-a-los-pueblos-del-mundo/>>, 09 de agosto del 2003.

EZLN, Ejército Zapatista de Liberación Nacional - Comandante Don Pablo Contreras y Subcomandante Insurgente Moisés. Primera Parte: Una Declaración por la vida. In: *Enlace Zapatista. Das montanhas do sudeste mexicano*. México: EZLN, 10 de janeiro de 2021. Disponible em: <<https://enlacezapatista.ezln.org.mx/.../primera-parte.../#EZLN #EZLN27>>, 01 de janeiro de 2021.

Claudia Caimi¹**Ditaduras Latino-Americanas – memória de mulheres**

Nas últimas décadas do século XX, o cone sul do continente americano foi assolado por governos militares baseados numa proposição de segurança nacional contra Estados e governos que se propunham democráticos, populares e socialistas. Iniciado no Brasil em 1964, esse ciclo de ditaduras militares disseminou-se pela região, chegando à Bolívia (1964), à Argentina (1966, e depois 1976), ao Chile e ao Uruguai (1973). Como características comuns, esses regimes impuseram uma militarização do Estado, com as Forças Armadas assumindo o papel de dirigentes políticos e agentes da repressão, e mantiveram-se no poder por meio de violenta repressão contra as forças populares e as instituições democráticas. Para ocupar os cargos econômicos e jurídicos foram destacados técnicos ligados ao grande capital privado e ao pensamento conservador.

Tais regimes inseriram-se no clima de guerra fria, vigente no mundo pós Segunda Guerra mundial, e assumiram alianças estratégicas e programáticas com os Estados Unidos na luta contra o comunismo, caracterizado não apenas pelas forças anticapitalistas, mas por todas as expressões dos dissensos sociais – sindicatos, universidades, intelectuais, forças democráticas e liberais. Foram ditadores que promoveram a hegemonia do grande capital internacionalizado, reprimiram as reivindicações sociais dos trabalhadores, debilitaram os serviços públicos em favor dos privados, aderiram às posições norte-americanas em política externa e impuseram um Estado ditatorial marcado pela violência.

No resgate desse período histórico, no Brasil, por exemplo, Luzia Margareth Rago, historiadora e professora na Universidade Estadual de Campinas, diz que “temos uma historiografia que é marcada por uma dicotomia muito forte. De um lado, praticamente todos os trabalhos que falam da ditadura militar no Brasil são escritos por

1. É docente da UFRGS, atuando no PPGLetras na Linha de Pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo.

homens e falam dos homens. De vez em quando, tem um capítulo pequeno, uma nota de rodapé, que cita uma mulher e faz uma concessão, apontando para o fato de o interior do partido, do sindicato, da política tradicional ser acentuadamente marcado por questão de gênero que não é explicitada pela história.” (2009) De outro lado, diz ela, já temos uma historiografia, que é uma história do feminismo, que apresenta mulheres lutadoras e transgressoras que têm muita história para contar.

Para a professora Rago,

As mulheres não contam que foram estupradas, pouquíssimas falam disso. E sabemos que as mulheres são estupradas fora da prisão aos montes, imagina na prisão, completamente nas mãos de torturadores. O silêncio feminino que é cultural, é histórico, tem séculos e séculos, as mulheres, na maioria das vezes, ficavam bordando a dor na tapeçaria ao invés de escrever e falar. Acho que fomos educadas para nos mantermos em silêncio, e o feminismo rompe com isso, mas existe toda uma tradição cultural que vem de séculos dizendo que as mulheres não têm neurônios e inteligência. (2009)

A reflexão da professora estimula a pesquisa sobre a recuperação das histórias das mulheres diretamente ligadas à resistência, as militantes que lutaram contra as ditaduras, e daquelas que, autoras, contam a história de outras mulheres e, assim, contribuem com o “dever de memória” (RICOEUR, 2007) na construção da memória cultural de seu país (ASSMAN, 2016). Como também estimula que leiamos as narrativas de memória literária como parte do arquivo dos acontecimentos violentos que permeiam os Estados ditatoriais latino-Americanos, calcados na noção de testemunha, articulada por Derrida (2004) e Didi-Huberman (2013; 2018), que evidencia o princípio de funcionamento da memória que não está articulada com a clareza e o resgate do passado tal qual foi, mas sim com a resistência crítica da destruição do traço e sua contínua rearticulação em imagens de descontinuidade de tempo que recuperam a estranheza sobrevivente da história.

Nos estudos da construção e dos usos da memória (BAUMEL, 1998; OFER e WEITZMAN, 1998; ZELIZER, 2000; ESCHEBACH, 2003) as reivindicações de gênero que procuram questionar a heteronormatividade, e as formas ditas “naturais” de filiação tornaram-se particularmente salientes. Isso se deu à medida em que as estudiosas

feministas começaram a questionar o caminho que as mulheres, como categoria de lembrança, foram representadas ou apagadas, principalmente, das narrativas visuais e históricas dos genocídios no século XX.

As culturas (nacionais) da memória, especialmente desde o século XIX, moldaram-se excluindo as mulheres, bem como outros grupos minoritários. Quando há representação, são papéis tradicionais que se sobrepõem, que estão de acordo com valores e papéis burgueses. Janet Jacobs (2008) no seu trabalho sobre como as mulheres são lembradas como sujeitos do genocídio e trauma em exposições e exibições que evocam os crimes nazistas contra a humanidade, mostra que estas normalmente recriam o sofrimento e a fome de mães e crianças no campo da morte e, algumas vezes, os crimes sexuais. Os principais trabalhos de como as mulheres são lembradas e comemoradas na situação de violência do holocausto ilustram essa conclusão. Em uma extensa pesquisa da memória das mulheres do Holocausto em Israel, Judith Tydor Baumel (1998) demonstra que, embora haja quatro motivos de gênero na cultura israelense do Holocausto – mulheres como mães, virgens, guerreiras e vítimas idosas chorosas – é a imagem das mulheres como mães que são dominantes na iconografia de memória. O trabalho de Insa Eschebach (2003) sobre o memorial às mulheres detentas no campo de concentração em Ravensbrück, Alemanha, também aponta para o motivo materno como registro de memória. A entrada do memorial/museu do campo é significada por uma escultura – Muttergruppe, de Fritz Cremer – de três metros de altura, de uma mãe carregando uma criança morta em uma maca. Nesta peça criativa, as crianças, famintas e doentias, apegam-se às roupas esfarrapadas da mãe. Esculturas como essas buscam ilustrar drasticamente a maneira como mães e filhos sofreram sob o regime nazista. Como um tropo da memória, o sofrimento das mães, sua morte e a morte de seus filhos, agem como um poderoso lembrete de um tipo de mal que o Holocausto passou a representar na imaginação coletiva.

O trabalho de Barbie Zelinder (2000) sobre as mulheres em fotografias do Holocausto identifica e analisa quatro instâncias de figuração de mulheres nos campos, nomeadamente como vítimas, como sobreviventes, como testemunhas e como autores. No entanto, a tendência é simplificar as representações das identidades das mulheres a fim de, estrategicamente, encaixá-las nas narrativas de atrocidade

masculina. Embora as mulheres assumissem configurações diferentes nos campos de concentração, sua representação tende aos aspectos de maior vulnerabilidade do que os homens. Quando há representação das brutalidades praticadas pelas mulheres contra mulheres, são vistas como “duplamente atroz”, algo não natural, e, portanto, deliberadamente enfatizada nos registros fotográficos dos campos. A representação das mulheres foi assim fortemente polarizada, oscilando entre os tropos do corpo frágil da mulher e a mãe nutridora e, por outro lado, as nazistas cruéis e rancorosas. Zelinder chama a atenção que as imagens fotográficas analisadas, e os discursos que elas produzem, sublinham que “quando a representação de gênero se tornou demasiada complexa para a história em geral, a representação simplesmente deixou de refletir essa complexidade”. (2016. p. 154).

O que se evidencia nestes trabalhos é que a memória cultural reflete o modelo social burguês, que tem uma orientação masculina. As mulheres como atores, sua agência e suas autopercepções e objetivos são frequentemente marginalizadas e esquecidas. O que sobressai nessas memórias é a figura da mãe, da vítima, da cuidadora. As figuras femininas são lembradas, na maioria das vezes, por valores atemporais e papel que desempenham em contexto familiar burguês, portanto, representam ações históricas não históricas e não concretas. As alegorias femininas, neste contexto, simbolizam tempo cíclico da gestação, o círculo recorrente da vida e do futuro, bem como valores emocionais como carinho, compreensão, conforto e alívio.

No entanto, Janet Jacobs observa que na história do Holocausto, como mostraram os trabalhos apresentados em Ofer e Weitzman (1998), as mulheres assumiram vários papéis sob a opressão nazista, incluindo aqueles que envolviam resistência aberta e secreta, bem como comportamentos extremos de risco de vida. Também Margareth Rago, em *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade* (2013), preenche o vazio na literatura em relação a memórias e testemunhos de mulheres atuantes em episódios da ditadura brasileira e da contracultura. Tais memórias, embora não totalmente ignoradas, são muito menos evidentes do que as lembranças de desamparo e cativoiro.

Memória e Gênero

Esses exemplos servem para começamos a reflexão e nos provocam as seguintes perguntas: Como pode a categoria de gênero ser integrada aos debates sobre a cultura da memória? Que função tem a participação política das mulheres na lembrança de eventos históricos? Como podemos produzir uma cultura de memória que também incorpore as experiências das mulheres?

De acordo com Sylvia Paletschek e Sylvia Schraut (2008), o gênero, tal como a raça e a classe, distingue as identidades em modalidades próprias e permite pensar a memória cultural em contextos específicos, em vez de categorias totalizantes e genéricas. Um argumento fundamental nos estudos da memória cultural de gênero é o de que as narrativas das mulheres e as suas diversas representações podem funcionar como um desafio às narrativas oficiais dominantes, ou seja, como uma “contra-memória”, nos termos de Foucault (2000), reestabelecendo a singularidade do acontecimento, seu poder disruptivo.

As mulheres têm a chance de re-interpretar o discurso histórico dominado por homens. Ao se identificar com o poder de um grupo ou o poder de seus representantes, é possível ocupar fragmentos da memória convencional para construir uma subjetividade feminina. Tais estratégias podem, em alguns casos, abrir espaços de lembrança conotadas por mulheres.

Neste sentido, os estudos feministas e de gênero têm pensado o corpo como espaço de narrativas, disputas e resistências. Como afirma Butler (2010), gênero é performativo e cada pessoa fá-lo constantemente por meio da aprendizagem e incorporação, mas também da recusa e rejeição de normas, valores e atributos morais que são permanentemente avaliados, negociados e lembrados socialmente tanto por agentes singulares como por instituições. Neste sentido, gênero é entendido como construção sociocultural das diversas e possíveis formas de ser pessoa, que por sua vez, toma múltiplas expressões e não se reduz a caracteres sexuais. O corpo (e a sua figura) denotam um campo complexo de relações e tensões que se manifestam em posturas diversificadas e permitem o surgimento de formas eminentemente subjetivas, metamórficas e mediadas. O corpo se manifesta numa interface entre o real e o ficcional, entre narrativas pessoais e coletivas, determinado pela sua própria desconstrução e reconstrução enquanto gênero. Portanto,

é interessante perceber como a emergência dos estudos do corpo se relacionam com o feminino, enquanto imagem corporal (gestos, movimentos, moda, alimentação, etc) e com evento histórico.

Outra perspectiva desviante de olhar à narrativa das mulheres é nos mantermos nos discursos burgueses, nos quais a mulher é frequentemente configurada e confinada ao âmbito da esfera familiar, demonstrando que, longe de constituir o domínio do privado, externo à esfera de influência do Estado, como muitas vezes é tratado, o familiar é antes a sua extensão. Assim, o núcleo familiar afigura-se como um terreno onde os acontecimentos traumáticos e a sua recordação são articulados, negociados ou até reprimidos, constituindo, por isso, um ambiente privilegiado para aferir se e como os traumas históricos reverberam. É sobretudo no seio da família que as relações mnemónicas se engendram. A família, enquanto microcosmo que medeia memória individual e memória coletiva, pode funcionar num contexto pós-traumático, quer como abrigo da violência, quer como um espaço de incidência catastrófica. As famílias podem ser separadas, ameaçadas e destruídas pela violência bélica e de estado, ou dar origem a conflitos internos e segredos que interrompem o processo de transmissão de memórias entre pais e filhos.

Por fim, refletir sobre a atuação política e dar a ver o espaço ocupado por mulheres nos eventos traumáticos implica incluir sua participação na história e, principalmente, seu corpo e seu discurso no âmbito da memória. Nesta perspectiva, inventariar as categorias de representação e ação já percebidas em estudos anteriores, como as identificadas por Zelizer (vítimas, sobreviventes, testemunhas e autores da violência) e acrescentar novas possibilidades que a voz das mulheres produzem é (des)construir as identidades femininas em contexto de opressão política.

Conforme aprofunda Rancière (2009), a literatura nada mais é do que a “decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas”, por isso ela carrega a “potência de significação” e as “marcas da história” dos corpos-objetos que se propõe a narrar (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Para o autor, a representação não é o ato de produzir uma forma visível, é, sim, o ato de dar um equivalente, é a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível num outro, esforçando-se por nos fazer ver o que esse corpo viu, por nos fazer ver o que ele nos diz. É neste sentido, de “dar a ver as vozes das mulheres”

por mulheres, que abordo a relação memória e gênero nas obras de memória literária de resistência de Dimela Eltit e Maria Pilla.

***Jamais o fogo nunca* – Dimela Eltit**

O livro de Diamela Eltit, *Jamais o fogo nunca*, traduzido para o português em 2017, é narrado por uma mulher não nomeada e apresenta a memória da sua participação numa célula de resistência à ditadura militar de Pinochet, no Chile e, de forma corajosa, pela polêmica exibição, o papel secundário e militarizado dado às mulheres dentro das organizações de esquerda. Só esse ponto de vista já é um ato de alvoroço na escrita de Eltit, que apresenta uma obra favorável às lutas políticas democráticas. Ao colocar sob o ponto de vista feminino as relações entre homens e mulheres revolucionários, Eltit causa um desconforto ao leitor, expondo o conflito de gênero no âmago da luta revolucionária. Trata-se do monólogo, bastante perturbador, de uma mulher que vive confinada num pequeno apartamento com seu marido, com quem compartilhou um passado de militância clandestina, relembrando a história vivida pelos dois e narrando a vida atual. Conforme vamos descobrindo no monólogo da narradora, na juventude, o casal fazia parte de uma ‘célula’ clandestina, que lutava contra a ditadura militar chilena.

O romance aborda a temática a partir da presença do corpo e da memória, numa articulação psíquica da militância de resistência política com a discussão de gênero. Diz a autora que lhe “interessa muito o corpo da mulher como uma zona de discurso”, para tanto,

eu quis trabalhar o território da militância na sua articulação psíquica (por assim dizer) – essa específica militância dos anos 1970 que se entregou apaixonadamente à utopia. Os personagens não se adaptaram (à hegemonia neoliberal, por exemplo) aos tempos do pós-ditadura e permaneceram como células, encapsulados em suas células biológicas. Também pensei (enquanto na escrita) que podiam ser personagens detidos-desparecidos, enfim, quis explorar diversos sentidos. (Diário Pernambuco, 2017)

Eltit se interessa muito mais pelo impacto emocional de cada pequeno acontecimento do que por seu desenrolar efetivo, faz uma narrativa fragmentada, em que o corpo da narradora é constantemente

invadido e seu espaço de existência cerceado. O tempo é entrecortado e a narradora tem lapsos de memória, contando pedaços de uma longa história como pequenos cacos que obrigam o leitor a montar um mosaico. As peças não se encaixam, porque as lembranças são fluídas e os dramas vividos por aquela mulher se sobrepõem em meio a suas paranoias, construídas lentamente no pequeno cômodo que habita.

Aos poucos, o passado vai se revelando a partir das lembranças da personagem anônima, que reclama a provável morte de um menino que ainda não sabemos se é o seu filho ou se a vítima de um sequestro orquestrado pela célula. Essa mulher, militante de uma causa que foi perdida, indaga a si e ao seu companheiro, com quem divide a solidão, a culpa e a perda da utopia, o sentido da luta travada e refletindo os rumos de um século que “terminou sem pena nem glórias” (p. 26). No espaço deteriorado que habita, ela faz contas compulsivamente, trabalha numa função em que a degradação se apresenta como possibilidade de sustento (cuida de idosos terminais, lidando com a precariedade de corpos tão miseráveis como o seu) e produz um monólogo que busca resgatar um passado que sobrevive e os faz espectros no presente.

Mas onde?, onde?, uma vez que o século nos desalojou. Cem anos já e, apesar de saber que tudo foi consumado num passado remoto, em outro século e, ainda mais, em outro milênio, mil anos na verdade, ali está o século recente inteiro ou os mil anos decrepitos, insidiosos, que riem com um gesto horrível ostentando sua esteira de desgraças.” (ELTIT, 2017, p. 122)

A decrepitude dos corpos sobreviventes e do entorno da narradora é contraposta com a ênfase na célula, corpo vivo e corpo revolucionário, que deveria ter gerado uma nova vida/perspectiva, mas que foi morta/eliminada. Ana Aymoré Martins (2020) aponta que:

A palavra célula aparece no livro em uma dupla acepção: como célula revolucionária que contém, encapsuladas, as ações de resistência ao regime opressor, mas que, em contrapartida, impede os militantes de fazerem parte de um cotidiano minimamente humanizado, transformando-os de organismos celulares em máquinas, e reprimindo perigosamente suas paixões e fraquezas. E a célula no sentido de corpo vivo, daquilo que permanece presente e rearticula suas redes de sinalização, naquilo que continua assombrando o presente, projetando ao futuro o seu rastro de horrores

e crueldades na violência urbana, nas execuções sumárias, nos maus-tratos no interior do núcleo familiar, no expurgo social, na violência da ultra-direita, no feminicídio - espectro que assombra a todos nós em seu papel de morto-vivo. (2020)

Eltit reforça essa ideia ao dizer:

No começo, me impressionou a imagem da célula como base do corpo humano, mas também a imagem da célula política. A política emprestou a palavra “célula” da biologia. É interessante como uma noção biológica se torna política. “Célula de crise” também é um conceito biológico emprestado pelo social. Eu quis trabalhar esses dois espaços da célula, o político-social e o biológico. (Época/Globo, 2017)

Há no texto uma dimensão biológica, para além da degradação do corpo (físico/político) que é acionada a partir de uma dimensão do corpo feminino. Diamela Eltit, põe em cena o debate dos rígidos princípios da organização de resistência, que condena fortemente os desejos individuais, especialmente o consumo, como desvios do caminho revolucionário e o direito da mulher de decidir sobre seu próprio corpo e desejo, descortinando que a resistência e o desejo de liberdade da luta política nem sempre liberta as mulheres do jugo a que historicamente estão submetidas.

A sugestão de rompimento com a célula revolucionária e, talvez, com o companheiro guerrilheiro que coordenava o grupo, é narrada a partir de um desejo súbito por um vestido vermelho que a narradora vê numa vitrine. “E de repente experimentei o impacto diante daquele vestido que, ainda que eu tenha me negado a reconhecer, ocupou inteiramente meu desejo e se apoderou da minha mente em ondas desejantes e secretas” (ELTIT, 2017, p. 113). Este, objeto de consumo e de um modelo feminino burguês, altamente reprovável pelo grupo a qual pertencia, é colocado em choque com o projeto histórico do grupo ao qual pertence. É com essa imagem que a autora introduz a urgência do corpo feminino, que, violado, manifesta a gravidez e a decisão de (não) abortar. A narradora diz:

Até que toda a magnitude da crise se apresentou diante do espelho que não cessou de refletir uma imagem alucinante, feroz, a barriga, a barriga, uma imagem de mim que nos aterrorizou, você lembra? Você lembra? E você não sabia o que dizer ou o que fazer ou

para onde escapar, enquanto Ximena tentava disfarçar e eu mesma não tinha certeza, não tinha certeza de nada diante daquele espelho avermelhado e letal que mostrava a imagem de pesadelo. Não, eu tinha escolhido, já tinha perambulado com pesar pelas vitrines, procurei o vermelho, o mais intenso e procurei os sapatos, mas o vestido me assaltou, foi a única coisa espontânea, o vestido, meu, meu pesar pelo vermelho e a vergonha de uns sapatos que não, não combinavam. (ELTIT, 2017, p. 117)

O apelo do corpo feminino é mais forte, a gravidez é mantida, coloca em risco a célula clandestina, já que a necessidade de um acompanhamento médico ou internação hospitalar poderia surgir. O parto é feito em condições precárias, em casa, sem a ajuda do marido e, apesar de vários companheiros serem presos e desaparecerem, o casal sobrevive à violência contra os guerrilheiros e se mantém junto como casal. Nesse estado de sobrevivência, esses corpos adquirem uma dimensão espectral, os dois corpos parecem confundir-se em um, mas este estar juntos e porque carregam conjuntamente, a culpa, a incompreensão e a derrota. Como diz Diana Klinger,

A comunicação entre os dois se reduz ao acomodar-se dos corpos. A narradora cuida do marido, do corpo fragilizado dele, mas é um cuidado frio, desapaixonado, sem lugar para palavras de delicadeza ou de amor. “Não me incomode”, “você não me escuta”, “não responde” são frases que se repetem ao longo da narrativa e que marcam o silêncio desse homem diante do acontecido. Talvez silêncio diante da palavra/corpo da mulher, diante de seu estar na história. (2018, p. 190)

Aos poucos, o discurso difuso da narradora vai deixando vislumbrar uma morte trágica que pesa sobre ambos, a do filho, o menino de dois anos que, doente, não pôde ser levado ao hospital por causa da condição de clandestinidade. O filho morre, o casal sobrevive graças a essa morte. A narradora avança o relato por imprecisões, misturando memória e imaginação, “Não sei. Não posso garantir nada. O menino nasceu morto ou morreu aos dois anos. Ou não nasceu”. (ELTIT, 2017, p. 164). Também sugere, mas não afirma, que o filho poderia ser fruto da violência, do estupro que sofrera no tempo em que esteve presa (o marido pergunta sobre o filho “de quem é? de quem é?”, e ela responde “de qualquer um, de todos, que importa”; ela fantasia com a ideia de que o marido desejasse sua morte durante o parto, não

procurando ajuda no momento em que ela paria; devaneia pensando que ela mesma teria sido culpada da célula ter caído, e vê seus antigos companheiros de célula (provavelmente mortos) permanentemente perambulando pelo quarto que divide com o marido na velhice, como se o tempo estivesse suspenso, ou como se tivesse morto o tempo histórico, o tempo dialético da revolução/redenção.

O romance de *Diabela* nos oferece uma narrativa em que a mulher ocupa, de forma ambígua, um espaço de resistência política que é marcado, não somente por uma inserção no movimento clandestino contra a ditadura militar, mas também de resistência ao apelo heteronormativo fora e dentro do movimento de resistência. Se, por um lado, é tematizada a realidade traumática dos períodos de ditadura e pós-ditadura chilena e a busca pela recuperação da experiência vivida pelos militantes a partir do corpo sobrevivente, produzindo um arquivo corporal da experiência de resistência de sobrevivência quando essa luta se transforma numa grande derrota política, existencial e física. Por outro, leva o leitor a um reexame das práticas de resistência, a partir da materialidade biológica do corpo feminino, colocando a corporalidade em exibição, como meio de falar, mesmo onde a própria voz pode vacilar. É a possível/suposta violação do corpo feminino que acende a luz do espaço físico/emocional da maternidade e a posição dessa condição com a luta política empreendida. Tudo se confunde na voz dessa narradora, a falta do filho também é a falta de uma alternativa política em que a esperança de uma nova vida se faz possível.

***Volto semana que vem* – Maria Pilla**

Em *Volto semana que vem* Maria Pilla recupera recortes de memórias sobre sua infância em Porto Alegre, a ativa juventude no curso de Jornalismo, a militância política, que a conduz ao exílio e à prisão, entre outros acontecimentos e produz um livro de testemunho que enlaça ficção e experiência de vida. O título do livro faz referência a uma frase dita ao pai ao sair de casa para ir ao congresso da UNE, em São Paulo, conforme podemos ler no fragmento “1970, volto semana que vem”, (PILLA, 2015, p.19). Todavia, ela só irá reaparecer em casa muitos anos após esse episódio, pois seu envolvimento na militância levou-a para muitos lugares. No fluxo descontínuo das

suas memórias, há episódios das lutas estudantis dos anos 1960, do golpe militar no Brasil, das ditaduras brasileira e Argentina, do governo chileno de Salvador Allende, da vida da autora em dois presídios argentinos, do exílio na França e da volta ao Brasil. Há uma irradiação espacial contextualizada em experiência histórica.

No âmbito da narrativa, ao trazer para a realidade do campo da ficção e da memória a presença fantasmática da sua experiência de resistência aos regimes ditatoriais da América latina e contar sua história, Pilla entremeia vários deslocamentos espaciais e temporais. Com eles, monta e reordena sequências diferentes dos fatos vividos, em fios de ação alternativos que afirmam a experiência não como eventos encadeados, mas como imagens precárias da memória. São momentos, na maior parte das vezes, leves e intensos, mesmo quando lembram situações de medo, angústia, terror e dor.

A narradora não se encaixa no modelo de sexo frágil atribuído à mulher pela estrutura patriarcal. Pelo contrário, em *Volto semana que vem*, ela afirma que não se enquadra neste estereótipo ao dizer que “indo pelos anos 60 eu já militava, e os ideais femininos da época passavam longe da minha preferência. Os bailes da Reitoria, mesmo sendo unanimidade na minha geração, não exerciam o mesmo fascínio sobre mim. Os namorados que me interessavam estavam no meio militante” (PILLA, 2015, p. 50). Outro aspecto que foge desse modelo do patriarcado é que, no recorte temporal feito por ela (1950 a 1984), a temática do amor não é abordada. Apesar de mencionar alguns namorados, ao longo da narrativa, ela não descreve ou explicita a dinâmica desses relacionamentos, tampouco o casamento é motivo a ser incluído na narrativa, simplesmente não há investimento neste assunto que é associado ao feminino.

A inserção familiar registrada nas memórias se dá a partir da relação com o pai e a mãe. São vários os episódios da infância em Porto Alegre, em que a família aparece vinculada a uma perspectiva nada conservadora, já que a família de seu pai (ateu convicto) era ligada ao partido libertador, contrário ao ditador Getúlio Vargas e sua mãe acenava para um campo cultural com seu gosto pelo cinema. “Eles adoravam cinema, meus pais. Iam abraçados feitos namorados assistir às fitas que estreavam na cidade” (PILLA, 2015, p.26). Essa relação familiar saudável e formadora é o que Pilla vai ressaltar no seu texto, da família recupera o amor, o exemplo de seu interesse pelas artes e sua resistência política.

Pilla rompe com os padrões tradicionais de atribuição de papel de gênero, já que, nos anos 60, junta-se a grupos de esquerda, e constrói uma narrativa de sua vida, em que seu ativismo político é o tema central. A narradora adentrou esse território “proibido” às mulheres – o espaço público, masculino e político –, ainda jovem, engajando-se em organizações clandestinas, de cunho revolucionário e de resistência à ditadura, tanto no Brasil como na Argentina. Com apenas quatro anos de militância no Brasil, devido a uma ação da Oban, a ideia do exílio surgiu. Percebe-se que “a tomada de decisão de viajar para a França [que] foi tomada debaixo de grandes plátanos vizinhos ao cemitério da Consolação” (PILLA, 2015, p. 56), teve por motivo fugir da violência que circundava os grupos militantes de esquerda. Mesmo com a resolução de se exilar, a luta política continua, já que permanece ligada aos grupos de esquerda revolucionária. Daí a decisão de voltar da Europa para a Argentina e continuar a militância mais efetiva, pois ali a luta entre um estado popular e militar ainda estava sendo travada. Pilla se filiou ao ERP: “*Ejército do Partido Revolucionario del Pueblo, estrutura militar do Partido Revolucionario de los Trabajadores*”. (PILLA, 2015, p. 15).

Na Argentina, em 1975, Pilla é presa. Ela cumpriria, entre as prisões de Olmos e de Devoto, aproximadamente dois anos de pena. Neste espaço, a ideia da fragilidade da mulher também é desconstruída. As presas políticas que ali se encontravam, e ela própria, apesar do medo que sentiam, não são descritas de maneira vitimizada, mesmo após as torturas físicas e psicológicas pelas quais passaram.

Surpreende o leitor que na maioria dos fragmentos que relatam a vida na prisão, há um silenciamento da dor das práticas de torturas, do sofrimento dos dias de encarceramento, do medo e da expectativa de ser morta em qualquer momento. Destaca-se que mesmo encarceradas, elas, como sujeitos políticos que eram, resistiam da forma que podiam. No fragmento “1976: prisão de Villa Devoto, Buenos Aires”, ficamos sabendo da sessão de cinema que acontecia nos fins de semana e da resistência das presas políticas em vestir os uniformes de sarja de lã, “cada uma de nós tinha nas mãos um uniforme completamente descosturado...na madrugada seguinte uma fileira de presas enfiadas em uniformes com mangas e pernas descosturadas (...) apesar de numerosos castigos individuais e coletivos, nos meses que se seguiram as presas políticas de Devoto jamais vestiram uniforme algum” (PILLA, 2015, p. 9-10).

A ênfase no relato está na resistência das presas e em um certo viés cômico dessa atitude – roupas rotas, respostas supostamente ingênuas – os castigos não são explorados, nem o possível padecimento que eles causaram. No relato “1975: o telefone de Devoto”, Pilla nos conta como os presos transformavam os vasos sanitários em “telefone”; no fragmento “1975: weekends na prisão” nos informa de como organizavam o lazer nos fins de semana e em “1975: o poder de uma rabanada” conta como as presas comemoraram o primeiro ano na prisão de Olmos, fazendo uma rabanada, o que demandou muito planejamento e adaptação da receita por falta de ingredientes, que a cada mordida gerou “olhos brilhantes que iam de uma ponta a outra da mesa, percorrendo a cela, buscando as memórias da vida de antes”. (PILLA, 2015, p. 58).

Nestes exemplos, apresenta-se uma memória que não resgata o sofrimento, mas os momentos e acontecimentos em que o afeto, a solidariedade, a razão da luta, o acolhimento da comida ou a diversão e criação artística se mostram como suportes de sobrevivência e uma recusa à perda de identidade e humanidade que a situação de encarceramento gera. Não é o papel de padecente que Pilla constrói nas suas memórias; muito pelo contrário: é a ênfase do seu papel de combatente que sobressai nos fragmentos. Daí que no texto, a tortura, o desaparecimento, a violência, a falta, são sempre experiências de outros sujeitos ou se manifestam em formato de sonho. No fragmento “2003: A gatinha do edredom” apresenta-se o relato de uma memória da tortura. O fragmento é composto como um sonho, num discurso em que há uma espécie de delírio entre o vivido e o lembrado. Encapuzada pelos torturadores, sem visão, é pela audição de uma insistente campanha de telefone, espécie de despertador dos desmaios, e pelo olfato, cheiro da urina e de pele queimada dos choques elétricos, que Pilla narra esse momento de horror. O que é possível recompor na memória é “o cheiro: inesquecível cheiro de roupa suja misturado a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados” (PILLA, 2015, p.46).

O deslocamento para outras histórias de tortura e desaparecimento, como recurso narrativo, distancia-se da particularidade da experiência vivida por Pilla, mas também aproxima sua história de uma experiência mais ampla. Nesse deslocamento, Pilla apresenta a história de várias outras mulheres militantes e os seus modos de viver a experiência de trauma. Entre elas, a história de María Rosa,

presa num ônibus em Buenos Aires juntamente com seu noivo militante, que não acreditava que os policiais haviam plantado provas contra ela e que sofria desesperadamente do medo de novas torturas com choques elétricos, submarino e espancamento; a história do interrogatório de Cachita, mãe de um militante da organização peronista Montoneros, morto num enfrentamento com a polícia, que irrita os militares no interrogatório ao pedir para guardar a dentadura; O choro de Júlia, anos depois, contando como o companheiro foi morto em um ônibus, por um policial disfarçado, e seu corpo desaparecido; A história de Mima, esposa de Fabiolo, morto após ser sequestrado em casa por um grupo de homens armados com rifles e sem nenhum mandado de prisão. Observa-se que, mais uma vez, não há vitimização ou um tom de lamento em suas palavras, mesmo em frente à dor de tão terríveis lembranças, indicando que sua decisão de aderir à militância, buscando a derrocada da ditadura militar, foi tomada de maneira consciente, já que compreendia os riscos que corria.

O livro de Maria Pilla mescla memória, história e testemunho e revela que as mulheres, nas ditaduras na América Latina, tornavam-se militantes das organizações clandestinas de esquerda em razão de suas convicções políticas, lutando por “um mundo que fosse bem melhor” (PILLA, 2015, p. 32). Dessa forma, o que encontramos nesta obra é a perspectiva da própria guerrilheira, a qual é um ser pensante, independente, dona de suas próprias vontades e que transgride o espaço privado e familiar que na maior parte das representações de mulheres em situação de violência de Estado é destinado às mulheres. Nesta narrativa, a mulher torna-se sujeito, deixando de ser apenas objeto de representação de outrem. Desse modo, a representação da “mulher subversiva” de Maria Pilla se afasta daquela em que os conceitos em relação à mulher estão ancorados às estruturas patriarcais e se aproxima do sujeito social, em que este deve ser múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido.

Os livros de Diamela Eltit e Maria Pilla apresentam uma memória narrativa da violência e da instabilidade do Estado Democrático que dispõem, no sentido amplo do verbo dispor (colocar, arranjar, organizar, possuir) e no sentido do substantivo, disposição (estou à disposição, aberto a...), o sujeito feminino nas transações da memória da violência e do desejo de justiça social. A experiências contidas nas obras permitem visualizar o que sobreviveu do passado, ou melhor,

das ações significativas das mulheres em contexto de violência. As narrativas memorialísticas analisadas colocam a mulher como protagonista da escrita, da ação, da memória e da experiência política. Apresentam as vicissitudes de diferentes experiências em contexto de violência social e psíquica e as formas de comportamento que a experiência de militância política na América Latina (num sentido amplo de luta) produziu e significou para as mulheres. São obras que produzem um arquivo da experiência de resistência de sobrevivência e luta por melhores condições de vida e de conquista do/no espaço público. Ao explorar e rejeitar simultaneamente os limites do depoimento/testemunho tradicional, estes textos levam o leitor a um reexame da função de dizer a verdade da história, colocando a memória como meio de exibição de uma fala, mesmo onde a própria voz pode vacilar e o corpo expressa a falta.

Estas obras são exemplo do modo como escritoras, que ativamente inscrevem memórias alternativas do passado, estão a resistir ao poder autoritário de recuperação de memória das mulheres e subversivamente inscrevem a memória narrativa nas experiências corporais, reorientando, a partir da experiência feminina, o processo ativo de recontar o passado. São narrativas em que a voz feminina sobrevivente articula um exemplar histórico alternativo para o arquivo, ligado ao biológico e a performance de gênero, fazendo-o falar contra os abusos rígidos do autoritarismo e do paternalismo. Com isso, essas memórias acrescentam às categorias de representação feminina, apresentadas por Zelizer, a função crítica, ao fazer emergir o corpo feminino como espaço de resistência e luta política.

Referências

- ASSMAN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. In: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos. *Estudos de memória: teoria e análise cultural*. Rio de Janeiro: Edições Húmus, 2016. p. 117-128.
- BAULMER, Judith Tydor. *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust*. London: Valentine Mitchell, .1998
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- ELTIT, Diamela. *Jamais o fogo nunca*. Tradução e prólogo de Julián Fuks. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- ELTIT, Diamela. Entrevista com Diamela Eltit, *Época/Globo*. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/07/diamela-eltit-ditaduras-ainda-sobrevoam-america-latina-como-corvos.html>. Acesso em 10/12/2020.
- ELTIT, Diamela. Entrevista com Diamela Eltit, *Diário Pernambuco*. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1911-diamela-eltit-%E2%80%9Ca-literatura-continua-sendo-patrim%C3%B4nio-do-masculino-como-domina-%C3%A7%C3%A3o%E2%80%9D.html>. Acesso em 10/12/2020.
- ESCHEBACH, Insa. 'Engendered Oblivion: Commemorating Jewish inmates at the Ravensbruck Memorial'. In J.T. Baumel and T. Cohen (eds) *Gender, Place and Memory in the Modern Jewish Experience*. London: Valentine Mitchell. 2003. p. 126-42.
- DERRIDA, Jacques. *Morada: Maurice Blanchot*. Lisboa: Edições Venudaval, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido: olho da história II*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos – arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- JACOBS, Janet. *Gender and collective memory: Women and representation at Auschwitz*. In MEMORY STUDIES, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore, Vol 1(2): 2008, p. 211-225.
- KLINGER, Diana. A resistência: uma vida. *ALEA | Rio de Janeiro | vol. 20/2, mai-ago. 2018*, p. 184-195.
- MARTINS, Ana Aymoré. Comentário sobre *Jamais o fogo nunca*. Disponível em: <https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/692388/mais-gostaram>. Acesso em 10/12/2020.
- OFER, Dalia e WEITZMAN, Lenore J. (orgs.). *Women in the Holocaust*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- PALETSCHEK, Sylvia and SCHRAUT, Sylvia. Introduction: Gender and Memory Culture in Europe – female representations in historical perspective. In PALETSCHEK, Sylvia and SCHRAUT, Sylvia.

Cultures of remembrance in nineteenth and twentieth century. Frankfurt, Campus 2008.

PILLA, Maria. *Volto semana que vem.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismo, escrita de si e invenções da subjetividade.* Campinas/SP; Editora da Unicamp, 2013.

RAGO, Margareth. As mulheres e a ditadura militar no Brasil; entrevista com Margareth Rago, 2009. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/26400-as-mulheres-e-a-ditadura-militar-no-brasil-entrevista-especial-com-margareth-rago>. Acesso em 10/12/2020.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético.* São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas: Unicamp, 2007.

ZELIZER, Barbie. 'Women in Holocaust Photography'. In B. Zelizer (ed.) *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 2000, p. 247-60.

ZELIZER, Barbie. O gênero e a atrocidade: a mulher em fotografias do Holocausto. In: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos. *Estudos de memória: teoria e análise cultural.* Ribeirão: Edições Húmus, 2016. p. 327-358.

Oliveira Silveira: o poeta da consciência negra brasileira

Sátira Pereira Machado¹

*a negra no sul
cozinhou
lavou
diabo a quatro*

OLIVEIRA SILVEIRA

1 Caminhos da negritude

Oliveira Silveira (1941-2009) nasceu no extremo sul do Brasil, na América Latina. Na década de 1960, enquanto cursava o Ensino Secundário no Colégio Júlio de Castilhos, leu o livro “Reflexões sobre o Racismo” do francês Paul Sartre (1905-1980), por indicação da poetiza gaúcha Lara de Lemos (1923-2010). Desde então, passou a respeitar o Movimento Negritude, principalmente o escritor dessa corrente literária francesa, Aimé Césaire (1913-2008). Oliveira Silveira graduou-se, então, professor de Português-Francês e suas respectivas literaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1965.

Depois de publicar seus primeiros livretos, reuniu algumas poesias para participar do concurso literário da União Brasileira de Escritores (UBE), em 1969. Na coletânea estava o poema “Treze de Maio”, com versos como: “Treze de maio traição/liberdade sem asas/e fome sem pão”. Nesse concurso, Oliveira Silveira recebeu a Menção Honrosa. Posteriormente, com as poesias premiadas, publicou o livro *Banzo, saudade negra: poemas*, em 1970. Discussões sobre a legitimidade do 13 de maio de 1888 representar a data mais importante para as populações negras brasileiras, relacionando a data a exaltação da Princesa Isabel enquanto assinante da Lei Áurea, tornaram-se mais frequentes.

1. Sátira Pereira Machado é jornalista, mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS, doutora em Ciências da Comunicação pela Unisinos e pós-doutora em comunicação pela UFSM. Professora Adjunta na Universidade Federal do Pampa – Unipampa, no Campus Jaguarão do Rio Grande do Sul/Brasil.

Oliveira Silveira passa a pesquisar novas datas, relacionadas ao nascimento ou a morte de lideranças negras como, por exemplo: dia 21 de agosto, relacionada ao romancista negro precursor do abolicionismo Luiz Gama (1830 – 1882), filho da revolucionária Luiza Mahin; e 9 de outubro, relacionada ao jornalista negro do movimento abolicionista, José do Patrocínio (1853 – 1905). Mas foi a historiografia do Quilombo dos Palmares e a data do assassinato do líder Zumbi que inspiraram a criação do Grupo Palmares de Porto Alegre². Esse Grupo foi responsável pela realização do primeiro ato evocativo ao 20 de novembro no “Clube Náutico Marcílio Dias” na capital gaúcha, em 1971.

Era a valorização do movimento quilombola brasileiro de resistência ao um sistema econômico escravista predador, iniciado já nos anos de 1.500. Tal sistema “teve como raça-alvo a negra” transformando homens, mulheres e crianças negras em mercadorias. Era baseado em um modelo de “escravidão racial de *plantation*”, para além de uma “escravidão econômica generalizada” ou “escravidão doméstico-serviçal” (MOORE, 2007, p. 163).

Por um lado, para impulsionar a legitimação das discussões, o poeta Oliveira Silveira e, também, membro do Grupo Palmares, passou a enviar *press-release* e a dialogar com a imprensa. Jornalistas e jornais da época registram essa história nas seguintes publicações: 1) *Livres, mas não muito, diz o poeta*. Folha da Tarde, Porto Alegre, 13/05/1971.; 2) SILVEIRA, Oliveira. *Luiz Gama e as Trovas Burlescas*. Correio do Povo, Porto Alegre, 22/08/1971.; 3) *Zumbi, a homenagem dos negros do teatro*. Folha da Tarde, Porto Alegre, 17/11/1971.; 4) SILVEIRA, Oliveira. *A epopeia dos Palmares*. Correio do Povo, Porto Alegre, 21/11/1971.; 5) *Os quilombos de Palmares*. Zero Hora. Porto Alegre, 19/11/1972. REVISTA ZH.; 6) GARCIA, Alexandre. *Negro no Sul não quer mais abolição como data da raça*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13/05/1973.; 7) GARCIA, Alexandre. *Manifesto reafirma a busca da integração*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20/11/1974.; e citações no jornal francês *Le Monde*.

2. Saiba mais assistindo a exposição virtual do Google Art & Culture intitulada “1960 – 1970: Grupo Palmares de Porto Alegre e a afirmação do Dia da Consciência Negra”. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/culturalinstitute/beta/u/o/exhibit/1960-1970-grupo-palmares-de-porto-alegre-e-a-afirma%C3%A7%C3%A3o-do-dia-da-consci%C3%Aancia-negra/tgLSJJakjmcizKA>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

Como a repercussão nacional da primeira celebração do 20 de novembro, em alusão ao mártir Zumbi do Quilombo dos Palmares, a data foi aderida pelo Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) em sua criação, em 1978. No contexto dos debates sobre políticas públicas para as populações negras na Constituição Brasileira de 1988, uma instituição cultural foi institucionalizada junto ao Governo Federal com o nome de Fundação Cultural Palmares (FCP), incluindo a temática negra na agenda política do país. Em 2011, o 20 de novembro foi instituído Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra, pela de 12.519, para além de já constar no calendário escolar, por meio da Lei Federal nº 10.639/2003.

Por outro lado, paralelamente à trajetória de reconhecimento do 20 de novembro, o escritor Oliveira Silveira passou a investir na consolidação de sua obra poética, lançando mais livros na categoria “Edição do Autor”. E, ainda, criando entidades culturais como, por exemplo: a Associação de Cultura Negra (ANdC), voltada para ações culturais de temática negra; o Grupo Semba de Arte Negra, para promover a dança com traços de matriz negro africana; e o Grupo Tição, enquanto agência de notícias comporta por várias lideranças negras gaúchas. Com o título “A poesia universal do negro-gaúcho Oliveira Silveira”, em alusão aos 10 anos da morte do poeta em 2019, o Jornal do Comércio de POA fez uma homenagem ao autor.³

Nesse sentido, esse artigo - que é um desdobramento da palestra “Oliveira Silveira: o poeta da consciência negra brasileira” inclusa na conferência *Escravidão e Negritude, Literatura e Resistência do Congresso da ABRALIC/2020*⁴ - pretende apresentar a vida, a obra e a consciência negra do poeta afro-gaúcho Oliveira Silveira. O contexto inicial é a sua infância e posterior inspiração do Movimento Negritude na formação de uma literatura negra no Sul do Brasil. Na sequência, é considerada a dupla identidade de afro e de gaúcho assumida pelo autor em sua obra poética. Para não concluir, observa-se a articulação da produção cultural literária com as narrativas que institucionalizaram o Dia da Consciência Negra no Brasil.

3. Verem: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/especiais/reportagem_cultural/2019/12/718807-apoesia-universal-do-negro-gaoucho-oliveira-silveira.html. Acesso em dez/2020.

4. <https://www.abralic.org.br/>

2 Fronteiras rompidas

Oliveira Ferreira da Silveira (2009, p. 123) autodeclarava-se “poeta negro brasileiro (negro misto, cor mista afro)” filho de uma mulher descendente de africanos/as e de um homem descendente de espanhóis colonizadores de territórios indígenas do extremo sul da América Latina. Nasceu em 1941, na Serra do Caverá - no distrito do Touro Passo da cidade de Rosário do Sul. Esse município é localizado no bioma pampa do Rio Grande do Sul, ponto de encontro entre populações brasileiras, uruguaias e argentinas.

Nos pós 2ª Guerra Mundial, no galpão da casa de Oliveira Silveira foi montado um educandário para preparar crianças entre 7 e 14 anos para o Ensino Ginásial, a ser cursado há 50 quilômetros da área rural. Menino, depois de brincar com as palavras em “versinhos da polca de relação” ou “vanera de dama”, aos 16 anos Oliveira Silveira ingressou no Ginásio. Enquanto aluno do Grêmio Estudantil, passou a participar de programas na Rádio Marajá e a publicar seus escritos no Correio de Rosário.

Nesse período, ele também descobriu o quanto as mobilidades sociais das “branquitudes” superavam as das “negritudes”, já no interior do RS. Na atualidade, estudos críticos sobre a educação antirracista relacionados ao conceito de branquitude, aderiram a várias provocações como: as do estadunidense W.B. Du Bois (1868 – 1963) autor de *As Almas da Gente Negra* e as do martinicano Frantz Fanon (1925 – 1961) autor do livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*.

Eles anteciparam discussões revisitadas pela professora da UFRJ, Liv Sovik, no seu livro *Aqui ninguém é branco*, de 2009. Suas reflexões partem de análises de deslocamentos propostos pelo grande pensador dos Estudos Culturais Britânicos, Stuart Hall, que foi conferencista do VII Congresso da ABRALIC em 2000 e examinou “a história da colonização das Américas e o escravismo dos colonizadores” para entender o quanto “a branquitude é relacional” (SOVIK, 2017, p. 141). Nessa esfera, “o potencial de utilização do conceito de branquitude para a compreensão das relações raciais no Brasil” tem sido explorado em estudos acadêmicos (MÜLLER e CARDOSO, 2017, p. 13).

Pautado pelas relações étnico-raciais desde o interior do Rio Grande do Sul, Oliveira Silveira chega a Porto Alegre em 1959. Com o amigo de infância Alsom Pereira da Silva, instala-se em torno dos “Campos da Redenção” - atual Parque Farroupilha/Parque da

Redenção - reconhecido como remanescente da Colônia Africana de Porto Alegre, povoada principalmente no pós-abolição.

Oliveira e o amigo, primeiro moram perto de uma das esquinas da Rua Lima e Silva, na Pensão Pelotense. Depois, foram acolhidos na casa da Juventude Universitária Católica (JUC), localizada na Rua Venâncio Aires, reduto cultural de jornalistas, escritores/as e intelectuais da capital gaúcha.

É no entorno do “Parque da Redenção” que, depois de estudar no Colégio Estadual Júlio de Castilhos (1959 -1961) e de estar na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1962 – 1965), Oliveira Silveira conhece uma tradicional família negra residente na Rua Thomas Flores do bairro Bom Fim de Porto Alegre. José Maria Vianna Rodrigues e Maria Aracy dos Santos eram frequentadores dos clubes sociais negros “Floresta Aurora”, “Satélite Prontidão” e “Marcílio Dias”, que são historicamente centros da intelectualidade negra da capital.

Então, em 1967, Oliveira Silveira casa-se com a filha deles, Julieta Maria Rodrigues, logo após ela também tornar-se professora de Língua e Literatura Portuguesa e Francesa/PUC/RS. A filha única Naiara nasceu em 1969. Logo após, a separação do casal ocorreu. Oliveira Silveira passou no concurso para professor estadual e, por mais de 30 anos, ensinou Língua e Literatura, principalmente no Colégio Cândido José de Godoi, no bairro Navegantes em Porto Alegre. Amigos, Oliveira e Julieta dedicaram-se aos cuidados dos dois netos - Thales e Elias - até o fim de suas vidas⁵.

3 Consciência Negra

Na capital gaúcha, as redes sociais do poeta passam a ser ampliadas ao trabalhar na *Editora Globo*, de dia, e estudar no *Colégio Estadual Júlio de Castilhos*, à noite. Na *Rua da Praia*, interagiu com colaboradores e colaboradoras da *Revista do Globo*, entre eles Mário Quintana e outros importantes escritores/as e jornalistas. No Ensino Secundário, enquanto estudava filosofia, latim, grego e outras línguas no Clássico, Oliveira Silveira publicava seus poemas no jornal *O Julinho*, pois era secretário de imprensa e divulgação do Grêmio Estudantil do Colégio.

5. Conheça os netos de Oliveira Silveira neste vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=oQIR5kgAkmI>.

Nesse contexto, a amiga e poetisa gaúcha Lara de Lemos (1923-2010) sugeriu a leitura do livro “Reflexões sobre o Racismo”, onde Paul Sartre reflete sobre o racismo contra judeus, na primeira parte e, na segunda, sobre o racismo contra negros fazendo conexões com Movimento Negritude. De pronto, Oliveira Silveira procura o consulado francês para adquirir livros daquele país.

Oliveira Silveira descobriu que, na década de 1930 - inspirados no movimento *Renascimento Negro* dos EUA de décadas anteriores - muitos dos escritos franceses relacionados a temática negra tiveram origem em manifestos publicados na revista *Légitime Défense* (1932)⁶ e no jornal *L'étudiant Noir*⁷ (1934). As ideias popularizadas nesses periódicos foram produzidas por estudantes negros/as em mobilidade acadêmica das américas e do continente africano para a França, entre eles Aimé Césaire, da Martinica, Léopold Sédar Senghor, do Senegal, e Léon-Gontran Damas, da Guiana Francesa. Eles articulavam política e estética literária para valorizar o termo “négritude”, num contraponto às ideias de “branquitude” relacionadas a ideologia da inferioridade étnico-racial atribuída às populações negras pelo mundo. Nasce o Movimento Negritude, literário francófono, a partir da década de 1930 (DOMINGUES, 2005).

Assim, consolidando seus interesses, Oliveira Silveira escolhe cursar Licenciatura em Português/Francês e suas respectivas literaturas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, formando-se em 1965. De posse da *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache de langue Française*⁸ – organizada por Léopold Senghor e com prefácio de Paul Sartre intitulado *Orphée Noir*⁹ – Oliveira Silveira encanta-se com o arquétipo de poeta e de músico grandioso – Orfeu – que teve um amor impossível por Eurídice. Identificado, passa a investir na recriação de uma negritude gaúcha, por meio de sua produção artístico-poética.

Vale lembrar que, depois de conhecer o jazz enquanto vice-cônsul em Los Angeles/EUA (1946) e de ter tido acesso ao “Orfeu Negro” de Sartre (1948) enquanto segundo-secretário da embaixada brasileira em Paris (1953), o carioca Vinícius de Moraes (1913-1980) teve sua peça teatral “Orfeu da Conceição” (1954) premiada no concurso se

6. Legítima Defesa.

7. O estudante Negro.

8. Antologia da Nova Poesia Negra e Malgaxe de Língua Francesa.

9. Orfeu Negro.

teatro do IV Centenário do Estado de São Paulo e publicada na revista Anhembi. Sua peça trazia o Orfeu da mitologia grega para o contexto dos morros cariocas habitados, majoritariamente, por comunidades negras no Brasil.

Em 1956, o Orfeu de Vinícius foi encenado somente por artistas do Teatro Experimental do Negro, sob comando de Abdias do Nascimento, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Teve cenário de Oscar Niemeyer e músicas de Tom Jobim, introduzindo a Bossa Nova no Brasil. Depois disso, com o produtor francês Sacha Gordine, Vinícius passou a articular a adaptação da peça para um filme ítalo-franco-brasileiro. O filme “Orfeu Negro”, conhecido também como “Orfeu do Carnaval” foi protagonizado pelo gaúcho Breno Mello, que era jogador do time de futebol carioca “Fluminense”. Sob direção do francês Marcel Camus, o filme ganhou *Palma de Ouro* no Festival de Cannes da França, 1959. Ganhou o *Oscar de Melhor Filme Estrangeiro* nos Estados Unidos, representando a França.

Nessa década de 1960, as manifestações político-culturais de afro-americanos/as seguidores de Martin Luther King, Malcom X eram divulgadas nas mídias enquanto o ativista Mandela era preso por ser contra o regime de *apartheid*, na África do Sul. Então, em 1969, “Orfeu da Conceição” de Vinícius de Moraes foi remontada pelo Grupo de Teatro Novo do Clube Social Negro Floresta Aurora de Porto Alegre. O palco do tradicional Teatro São Pedro da capital gaúcha recebeu o Orfeu, contracenado por Airton Marques, e Eurídice, interpretada por Marilene Paré sob direção de seu irmão Mauro Paré¹⁰.

Encantado com tantas informações motivadas por suas pesquisas sobre o Movimento Negritude, Oliveira Silveira dedica-se ainda mais a compreender o pensamento negro da diáspora. Publica, em 06 de março de 1971, o artigo “Césaire: uma apresentação”, no

10. Em 1999, nova adaptação da peça Orfeu da Conceição de Vinícius de Moraes foi apresentada no cinema. “Orfeu” teve direção de Cacá Diegues, Toni Garrido como Orfeu, Patrícia França como Eurídice e música de Caetano Veloso.

Ver também: Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/teatro/orfeu-da-conceicao> - Acesso em dez/2020. E no livro “Negro em Preto e Branco: História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre”, de Irene Santos.

Disponível em: https://www.academia.edu/31110738/Negro_em_Preto_e_Branco_Hist%C3%B3ria_Fotogr%C3%A1fica_da_Popula%C3%A7%C3%A3o_Negra_em_Porto_Alegre.

Caderno de Sábado do Correio do Povo de Porto Alegre, na página 14. Contempla o extenso poema-manifesto “*Cahier d’un Retour au Pays Natal*” (Diário de um retorno ao país natal), publicado em 1939, por Aimé Césaire. Nessa caminhada, Oliveira Silveira soma-se aos poetas e às poetisas negros/as brasileiros/as buscando na literatura negra o seu lugar.

4 Narrativas afro-gaúchas

No decorrer de seus 50 anos de escrita, desde os primeiros versos até o último livro publicado em vida, a construção de identidades - negra e gaúcha - contribuíram com o amadurecimento de sua produção literária de Oliveira Silveira.

Numa primeira fase, Oliveira Silveira versa sobre “recordações”, “viagens” e “mocidade”. O ex-colega do Colégio Estadual Júlio de Castilhos, Paulo Luiz da Silva, foi convidado a apresentar o primeiro livro, *Germinou*, de 1962. Ele destaca que “nas aulas de português fomos todos surpreendidos pelo jovem mulato que possuía o dom do bem escrever.” (SILVEIRA, 1962, p. 03).

Oliveira Silveira publicou o livro *Poemas Regionais*, em 1968. Nessa nova obra, ainda da primeira fase poética, o autor passa a trazer marcas das culturas gaúchas em poemas como, por exemplo: “A peona”; “Aquele Mate” e “Vento do Pago”. Esses estão datados de 1958 e foram escritos ainda em Rosário do Sul. O livro traz uma xilogravura na capa referendando a imagem de um homem com vestimenta gaúcha, tomando seu chimarrão sentado à sombra de uma árvore, ao lado de seu cachorro e olhando o horizonte.

Inaugurando uma segunda fase, a consciência negra emerge com força em poemas que ganharam a Menção Honrosa da União Brasileira de Escritores (UBE) em 1969, reunidos no livro *Banzo, saudade negra: poemas*, publicado em 1970. Segundo a poetisa carioca Stella Leonardos, a obra “... traz a contribuição de um Langston Hughes nacional.” (SILVEIRA, 1970, p. 56). Ela refere-se ao poeta afro-americano integrante do movimento *Renascimento Negro* do Harlem, que também tinha como membro o instrumentista do jazz Louis Armstrong. Esse movimento estadunidense antecedeu o Movimento Negritude da França. Na década de 70, o poeta gaúcho Mário Quintana compareceu ao lançamento do livro *Banzo* em Porto Alegre.

Depois de perpassar territórios latino-caribenhos, estadunidenses, africanos, entre outros, numa terceira fase de sua produção poética, Oliveira Silveira volta ao contexto sul rio-grandense. Agora, mais enegrecido. Publica, então: *Décima do negro peão* (1974); *Praça da palavra: poemas* (1976); *Pêlo escuro – poemas afro-gaúchos* (1977). Segundo Zila Bernd, “a cultura afro vai fazendo um trançado com a cultura gaúcha”. Reforça que os poemas afro-gaúchos de Oliveira Silveira revelam “*aspectos pouco conhecidos da história do negro no Rio Grande do Sul*”, fazendo dele um escritor “*de primeira grandeza no panorama da poesia afro-brasileira*”. Descobre, também, a “emergência de uma consciência negra no Brasil que se expressava sobretudo através da poesia” de Oliveira Silveira. (BERND, 1987, p. 125).

Novas nuances aparecem em sua obra após a publicação de *Roteiro dos tantãs* (1981), que traz poemas como *África; Antilhas; Haiti*; bem como, *Cavalo-de-santo*; e *Vinte de Novembro*. O grande *Poema sobre Palmares* (1987), retoma uma vasta narrativa sobre o quilombo liderado por Zumbi. Depois vem *Anotações à margem* (1994); *Orixás – pintura e poesia*, com o artista plástico Pedro Homero (1995); e *Bandone do Caverá* (2008), entre outras obras.

Os principais poemas de Oliveira Silveira foram compilados nas obras: *Poemas: antologia* (2009), publicado por iniciativa dos escritores Luiz Silva (Cutí) e Oswaldó de Camargo; *Antologia poética de Oliveira Silveira: obra completa de poesia* (2009), patrocinada por amigos da cidade de Rosário do Sul/RS; e *Oliveira Silveira: obra reunida* (2012), organizada por Ronald Augusto para o Instituto Estadual do Livro (IEL/RS).

Para não concluir

As experiências da infância, no interior do estado do Rio Grande do Sul – na fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai – nunca saíram das memórias do poeta Oliveira Silveira. Na primeira fase de sua produção literária elas aparecem no livro *Germinou* (1962) e são retomadas às vésperas de sua morte, na obra *Bandone do Caverá* (2008). Na década de 1970, progressivamente, as marcas estéticas vão se tornando cada vez mais políticas, por meio de diálogos estreitados com movimentos das literaturas negras.

Em âmbito nacional, Oliveira Silveira passa a dialogar com lideranças do centro do país aderentes ao deslocamento da referência do 13 de maio para o 20 de novembro, que se tornou o Dia da Consciência Negra no Manifesto do MNUCDR de 1978, cujo conteúdo foi introdutório aos projetos de criação do *Parque Histórico Nacional – Memorial Zumbi/Quilombo dos Palmares* na Serra da Barriga, inaugurado em União de Palmares/Maceió/Alagoas, em 2007.

Dez anos depois, às vésperas do centenário da Lei Áurea, Oliveira Silveira - ao publicar a obra *Poema sobre Palmares* em 1987 - coaduna com as celebrações dos 100 anos da Lei Áurea, que deu fim ao sistema econômico fundamentado na mão-de-obra escravizada substituindo-o pela mão-de-obra assalariada. Em 1988, o dia 13 de maio tornou-se o *Dia Nacional de Denúncia contra o Racismo*.

Na sequência, foi criada a Fundação Cultural Palmares (FCP) na estrutura do Governo Federal. Após várias manifestações populares pacíficas pelo Brasil no formato de marchas, “Zumbi, líder negro de todas as Raças” - conforme registrado em seu busto de Brasília/DF - foi incluído no Livro de Aço dos Heróis e das Heroínas Nacionais, por meio da Lei Federal Nº 9.315 de 20 de novembro de 1996.

Em 1997, o Governo Federal criou o Grupo de Trabalho Interministerial de Valorização da População Negra. Representações negras brasileiras participaram da III Conferência Mundial Contra o Racismo em Durban/África do Sul em 2001. A Lei Federal Nº 10.639/2003 institucionalizou “o dia 20 de novembro como ‘Dia Nacional da Consciência Negra’”, alterando a Lei de Diretrizes de Bases da Educação - LDB/1996 “para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’”.

Em 2006, Oliveira Silveira era conselheiro de *notório saber* do Conselho Nacional de Promoção da Igualdade Racial (CNPPIR/Seppir/PR). Fez parte da produção da Revista “Dia da Consciência Negra - 35 anos” da Seppir de 2006 - a qual traz seu artigo “*Origens do Vinte de Novembro*”. Esse artigo é um resumo do seu capítulo intitulado *Vinte de Novembro: história e conteúdo* (SILVEIRA, 2003, p. 21-42). No ano da morte de Oliveira Silveira (2009), com o poema “*Encontrei minhas origens*” declamado por Ruth de Souza, a Caixa Econômica Federal homenageou funcionários/as afrodescendentes no Dia Nacional da Consciência Negra.

Oliveira Silveira não viveu para ver o Estatuto da Igualdade Racial ser instituído pela Lei Federal Nº 12.288 de 20 de julho de 2010. Não

pode assistir ao videodocumentário *SOU*, de Andreia Vigo, que faz menção a trajetória de construção da consciência negra brasileira a partir de suas poesias. Esse filme faz parte do Projeto RS Negro do Governo do Estado do Rio Grande do Sul realizado pela Fundação Cultural do Internacional (FECI), com financiamento do Grupo CEEE por meio da Rede Parceria Social/SJDS.

O Projeto RS Negro valoriza a história gaúcha de criação do VINTE DE NOVEMBRO, transformado no Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra por força da Lei Federal N° 12.519 em 10 de novembro de 2011. No mesmo ano, a Fundação Cultural Palmares inaugurou a Biblioteca Oliveira Silveira, seguida do lançamento do Prêmio Oliveira Silveira de literatura em português do Brasil que teve sua primeira edição em 2015.

Em 2019, foi lançado o curso massivo, abertos e on-line (MOOC) introdutório a vida, a obra e a consciência negra de Oliveira Silveira, na Plataforma Lúmina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em conjunto com a Universidade Federal do Pampa (Unipampa), numa parceria do Grupo de Pesquisa “Cria Negra” com várias entidades. Trata-se de um curso auto-formativo que, atualmente, mais de 3 mil cursistas ou já concluíram ou estão em processo de formação (MACHADO, 2020).¹¹

Esses resgates da participação ativa de Oliveira Silveira na construção das identidades negras brasileiras, do ponto de vista de sua obra literária, e da consciência negra brasileira, do ponto de vista da agenda política do país, revelam sua importância inquestionável do poeta. Revisitar a vida, a obra e a consciência negra de Oliveira Silveira pode servir para que se mude os rumos de novos registros das produções literárias sul-rio-grandenses que vêm impactando na historiografia da literatura brasileira.

11. Acesse o curso em: <https://lumina.ufrgs.br/course/view.php?id=86>.

Referências

- AUGUSTO, Ronald (org.). *Oliveira Silveira: obra reunida*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro (IEL), CORAG, 2012.
- BERND, Zilá. *A questão da negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BERND, Zilá (org.). *Antologia de Poesia Afro-Brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal* (Diário de um retorno ao país natal). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- DUARTE, Eduardo de Assis (coord.). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- DOMINGUES, Petrônio. *Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica*. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan./jun. 2005.
- Du BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- GARCIA, Alexandre. *Negro no Sul não quer mais abolição como data da raça*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/05/1973.
- GARCIA, Alexandre. *Manifesto reafirma a busca da integração*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/11/1974.
- MOORE, Carlos W. *Racismo e sociedade*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- SARTRE, Jean Paul. *Précédée de Orphée noir par Jean-Paul Sartre - Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* [1948]. In: SARTRE, Jean Paul. *Reflexões sobre o Racismo*. Difusão europeia do livro, 1960.
- SENGHOR, L. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue Française*. Éditions des PUF, collection “Quadrigue”, 1992.
- SILVEIRA, Oliveira. *Germinou: poemas*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1962.
- SILVEIRA, Oliveira. *Poemas Regionais*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1968.
- SILVEIRA, Oliveira. *Banzo, saudade negra: poemas*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1970.

- SILVEIRA, Oliveira. *Luiz Gama e as Trovas Burlescas*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22/08/1971.
- SILVEIRA, Oliveira. *A epopeia dos Palmares*. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21/11/1971.
- SILVEIRA, Oliveira. *Décima do negro peão*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1974.
- SILVEIRA, Oliveira. *Praça da palavra: poemas*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1976.
- SILVEIRA, Oliveira. *Pelo escuro – poemas afro-gaúchos*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1977.
- SILVEIRA, Oliveira. *Roteiro dos tantãs*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1981.
- SILVEIRA, Oliveira. *Poema sobre Palmares*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1987.
- SILVEIRA, Oliveira. *Anotações à margem*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre/Secretaria Municipal da Cultura, 1994. (Petit POA).
- SILVEIRA, Oliveira. *Orixás – pintura e poesia*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre/Secretaria Municipal da Cultura, [1995]. Pinturas de Pedro Homero.
- SILVEIRA, Oliveira. *Vinte de Novembro: história e conteúdo*. In.: SILVA, Petronilha B. G; SILVÉRIO, Valter R. *Educação e ações afirmativas: entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica*. Brasília: Inep, 2003.
- SILVEIRA, Oliveira. *Bandone do Caverá*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2008.
- SILVEIRA, Oliveira. *Poemas antologia*. Porto Alegre: Edição dos vinte, 2009.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- SOVIK, Liv. *Preto no Branco: Stuart Hall e a branquitude*. In.: MÜLLER, Tânia M. P. e CARDOSO, Lourenço. (org.) *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.
- LIVRES, *mas não muito, diz o poeta*. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 13/05/197.
- ZUMBI, *a homenagem dos negros do teatro*. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 17/11/1971.
- OS QUILOMBOS *de Palmares*. *Zero Hora*. Porto Alegre, 19/11/1972.
- REVISTA ZH.

**Entre o caramujo e o capoeira,
Machado de Assis afrodescendente¹**

Eduardo de Assis Duarte²

*Era um leilão de escravos.
Na fileira dos infelizes
que estavam ali de mistura com os móveis,
havia uma pobre criancinha
abrindo os olhos espantados e ignorantes para todos. [...]*
O preço definitivo da desgraçadinha era fabuloso. [...]
*O comprador não me desiludiu, porque, apenas começava a espreitá-lo,
ouvi-lhe dizer alto e bom som:
– É para a liberdade!*

MACHADO DE ASSIS. *Diário do Rio de Janeiro*, 1864

*Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888,
em que o Senado votou a lei, que a regente sancionou,
e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua,
eu o mais encolhido dos caramujos,
também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor,
hóspede de um gordo amigo ausente;
todos respiravam felicidade, tudo era delírio.
Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembra ter visto.*

MACHADO DE ASSIS. *Gazeta de Notícias*, 1893

Pelo que se evidencia em boa parcela da produção crítica das últimas décadas, impõe-se reconhecer a emergência de abordagens que não abrem mão de uma leitura marcadamente política do texto literário, que leva em conta os lugares de *fala* ou de *pertencimento* presentes na representação e nos procedimentos adotados na construção dos sentidos produzidos textualmente. Nessa linha abordagem, aqui adotada, uma recepção contemporânea de Machado de

1. Este texto reproduz reflexões e afirmativas presentes em *Machado de Assis afrodescendente: antologia e crítica* (3.ed., 2020). Uma versão condensada foi apresentada no XVII Congresso Internacional ABRALIC.
2. Doutor em Letras (USP), professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, da UFMG, pesquisador do CNPq.

Assis não deve passar ao largo de sua condição de “homem de cor” na sociedade escravocrata herdeira da colonização, uma vez que as falas e vozes presentes em seus escritos dialogam com a inserção do autor no seu *tempo* e no seu *país*, como ele mesmo proclama no “Instinto de nacionalidade”.

Tal condição fica explícita já na postura do jornalista, então com vinte e cinco anos, diante do deprimente espetáculo do leilão da “desgraçadinha” disputada a peso de ouro entre outras mercadorias ofertadas na ocasião. O excerto em epígrafe, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 1864, antecede em quase uma década o precário *status* oriundo da lei de 1871, que propiciou libertar as crianças nascidas dos ventres escravizados, desde que ficassem sob a tutela (e o chicote) dos senhores de seus pais até completarem vinte e um anos. O episódio, narrado em meio a um artigo sobre a importância da imprensa, deixa visível a empatia e a identificação com a criança tornada vítima de um sistema jamais apoiado pelo autor, apesar da permanente vigilância exercida contra profissionais voltados para a formação da opinião pública. E é justamente nesse ambiente de censura, nem sempre velada, à imprensa que o homem de letras terá que se valer dos disfarces do caramujo e das artimanhas do capoeirista da palavra.

Com efeito, para se afirmar como o mais destacado homem de letras brasileiro, e não só de sua época – segundo Harold Bloom (2003, p. 687), Machado figura nada menos como “o maior literato negro surgido até o presente” –, teve o autor que conviver com o ambiente e o pensamento escravocratas e superar os obstáculos inerentes à sua condição étnica e social. Daí emergirem as posturas de caramujo e de capoeira, a cumprir as aparências e os rituais impostos aos subalternos, dentro daquela “compostura” a que se refere Alfredo Bosi (2003) quando trata da presença dos “homens de cor” nos meios letrados do Império. A metáfora do caramujo, sempre protegido pela concha que lhe serve de abrigo, remete tanto aos mais de vinte pseudônimos utilizados pelo cronista para expor nos jornais sua crítica ao *status quo*, quanto à ironia e demais artifícios dissimuladores magistralmente empregados em sua ficção.

E que tempos eram estes e que país era este que submetia os afrodescendentes a um modo de produção oriundo do passado colonial? Por mais que se encantasse com as luzes da modernidade nascente no hemisfério norte, a elite pensante reproduzia em grande medida

as práticas seculares impostas pelo estamento senhorial detentor do poder, e naturalizadas à mercê de sua contínua reprodução. Apesar do telégrafo e da eletricidade; do daguerreótipo e do *Can-Can*, o Brasil dos tempos de Machado seguia preso ao passado, em especial no tocante à manutenção dos privilégios inerentes à branquitude. Privilégios estes amparados em preconceitos travestidos de verdade científica a partir dos escritos racistas de Gobineau e similares.

No campo político, prevalecia o “clima opressivo” a que se refere Magalhães Júnior (1957), de que são alvo jornalistas espancados ou vítimas de atentados, a exemplo do incêndio sofrido pelas instalações da livraria e editora de Paula Brito; dos políticos perseguidos por se manifestarem publicamente contra a escravidão, aí inclusas até mesmo figuras próximas do imperador; ou, ainda, da censura a peças teatrais de cunho abolicionista, como no caso dos escritos de Artur Azevedo. Apesar disso, Machado não foge ao debate maior de seu tempo, mas o faz simulando aquele “tédio à controvérsia” que é marca registrada de um de seus personagens, o diplomata Aires. E simula tão bem a ponto de existirem interpretações afirmando serem autor e personagem a mesma pessoa.

Nesse contexto, emergem as estratégias de caramujo adotadas desde os primeiros escritos. Conhecedor da velha máxima pela qual a astúcia é a arma dos subalternos, o autor descarta o tom panfleatório e a “retórica tribunícia” – para ficarmos nos termos de Oswald de Andrade –, a fim de atacar pelas bordas e atingir seus objetivos ao inscrever sua aversão à instituição do cativo. A estratégia mais evidente é a do *disfarce de autoria*, que lhe permite expor as feridas abertas do sistema sem posar de arauto da libertação ou advogado dos escravos, como faz abertamente o também “homem de cor” Luiz Gama em sua pregação pelos jornais e tribunas paulistas. O disfarce de autoria é, então, duplamente eficaz: ao lado de inscrições anônimas ou grafadas apenas em nebulosas iniciais, M.A., por exemplo, permite que os muitos pseudônimos assinem as crônicas e sirvam de escudo ao discurso autoral em favor dos escravizados; e, em paralelo, permite a este discurso ganhar a circulação e a publicidade permitidas pelo jornal, infinitamente mais amplas do que as proporcionadas pelo formato livro.

Com efeito, as páginas dos diversos órgãos de imprensa pelos quais passou testemunham a persistência com que abordou as questões de seu tempo e o drama dos escravizados, valendo-se muitas vezes

do anonimato propiciado pelo disfarce de autoria: Lélío, na seção “Balas de Estalo”; João das Regras, em A+B; Malvólio, na “Gazeta de Holanda”; Boas Noites, na seção “Bons Dias”; Policarpo, em “Crônicas do Relojoeiro”; Dr. Semana, na “Semana Ilustrada”, entre outros. A propósito, Magalhães Júnior considera que, frente ao “ambiente opressivo do Império”, o uso de pseudônimos era uma “atitude prudente”, de que se valiam quase todos os grandes jornalistas da época, pois permitia o “desembaraço de comentário que sob seu próprio nome, não poderia gozar.” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1956, p. 5-18).

Em seu estudo sobre as crônicas da série “BONS DIAS!”, John Gledson segue na mesma direção:

quando começamos a compreender as crônicas, as razões para tal sigilo se tornam claras. São textos de contundente sarcasmo, que assumem uma visão pessimista – pode-se imaginar que seriam chamadas de cínicas e negativas – sobre a Abolição (entre outras coisas). Se não chegam a ser subversivas, também não são crônicas amáveis; mas a verve cômica que as caracteriza também sugere que se tratou de algo além da simples obrigação jornalística. Machado tinha algo a dizer, e iniciou uma nova série com esse objetivo, aproveitando-se da liberdade extra proporcionada pelo anonimato”. (GLEDSON, 1986, p. 117).

Por outro lado, é certo que alguns desses disfarces de autoria tiveram suas “chaves” publicadas em notas à parte, como o Lélío da seção “Balas de Estalo”, ou o Malvólio, da “Gazeta de Holanda”, conforme aponta Galante de Sousa (1955).

Ao comentar, ainda em 1860, a estreia da peça *Mãe*, de José de Alencar, o jovem cronista, então mal chegado à casa dos vinte anos, destaca a intensidade presente no tratamento do problema e afirma que a peça merecia ter a mesma repercussão obtida pela *Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe. O autor retoma o assunto em outro momento de sua crítica teatral a fim de destacar o “horror da instituição do cativo”, traduzido por Alencar no drama da escrava que, além de ser mãe de seu senhor, acaba vendida pelo próprio filho.

O escritor traz para o folhetim, que por natureza exigia a trivialidade do *fait divers*, o duelo entre a verdadeira e a falsa filantropia. E se coloca como sujeito político a se valer da imprensa para sensibilizar as elites letradas a partir de fatos aparentemente isolados. Assim, a denúncia dos que se aproveitam das alforrias e, mais tarde, do abolicionismo para se promoverem politicamente surge em diversos

momentos da crônica machadiana. E isto bem antes do tema da “sede de nomeada” despontar de forma brilhante em clássicos de sua narrativa ficcional como “A Teoria do Medalhão”, entre outros.

As artimanhas do capoeira se fazem presentes na crônica do homem que, depois de ter um lucro sete ou oito vezes maior que o “investimento”, liberta uma mulher de 65 anos e quer mandar a notícia a todos os jornais. A sexagenária torna-se um estorvo para seu dono e é descartada de acordo com a postura típica das elites do Segundo Reinado, que ornamentavam atitudes oportunistas com aquele “liberalismo teórico” a que mais tarde se referirá o defunto-autor Brás Cubas. Por outro lado, o cronista elogia iniciativas como o “Fundo de Emancipação” e atitudes semelhantes de filantropia desinteressada. E chega a sugerir que, por ocasião da outorga de títulos de nobreza, se estabelecessem contribuições compulsórias ao “Livro de Ouro” destinado às alforrias.

É, pois, na imprensa de seu tempo e de seu país – por ele batizada “República do Pensamento” – que mais e mais irão se aperfeiçoando as estratégias dissimuladoras também presentes na ficção, conforme veremos. Outra faceta dessa postura se revela em sua presença em periódicos destinados ao público feminino, cujo maior exemplo é a longa militância na editoria cultural da revista *A Estação*. Não custa lembrar a enorme incidência de jornais e revistas voltadas para este segmento do público leitor, com nada menos que cento e quarenta e sete periódicos presentes em todas as regiões do país no século XIX, segundo o levantamento inicial de Constância Lima Duarte, em seu *Dicionário da imprensa feminina e feminista no Brasil* (2016). E isto num momento em que o recenseamento realizado em 1872 revela a absurda taxa de 84% de analfabetismo no país. Assim, é para a elite branca dos 16% restantes que o escritor-caramujo irá voltar seu discurso crítico da escravatura e do poder absoluto concentrado nas mãos da classe senhorial, com seus métodos nada democráticos. Nesse contexto, em março de 1884, *A Estação* publica nota sem assinatura saudando “A libertação dos escravos no Ceará”:

Muito breve nos seja dado inscrever nessas páginas destinadas à família brasileira esta simples frase, que contém a primeira aspiração da pátria:

NÃO HÁ MAIS ESCRAVOS NO BRASIL

(Apud MEYER, 1993, p. 90)

Como se vê, Machado não deixa escapar as oportunidades de inserções – anônimas ou não – que expressam posicionamentos políticos sobre questões polêmicas à época. A nota abolicionista, escrita aos quarenta e cinco anos, conserva o frescor do discurso liberal que o autor ostentava na juventude e é mais uma prova de que, sempre que possível, o capoeirista da palavra revelava sua oculta mandinga.

Essa atitude dissimuladora, também visível nos demais órgãos de imprensa em que trabalha, leva o autor a trocar o repto e o libelo pela crônica, em que mescla o sério com o jocoso, o “útil” com o “fútil”, inserindo a nota crítica em meio ao *fait divers* com o qual muitas e muitos se deleitavam. Mas Machado vai além, e munido das precauções de praxe, denuncia a desumanidade do sistema, inclusive com a omissão interesseira da Igreja Católica e de senhoras e senhores bem postos na escala social. Num outro plano, a estratégia de capoeira chega ao ápice quando o autor injeta parte de sua poupança na *Gazeta de Notícias*, órgão crítico da escravatura dirigido por Ferreira de Araújo, do qual era acionista, segundo afirma seu biógrafo Magalhães Júnior (1957, p. 143).

A primeira caracterização do estilo machadiano como “capoeira verbal” pertence a Luiz Costa Lima. Em “Machado: mestre de capoeira” (1997), o crítico aborda o livro de crônicas da sessão *A Semana*, editado no ano anterior, e faz da luta afro-brasileira operador teórico para sua análise das publicações machadianas na imprensa. Toma os movimentos de negaceio corporal como referência para discorrer sobre o “encadeamento em forma de constelação”, em que os assuntos se revezam na superfície da crônica, exigindo atenção redobrada do leitor. Tudo isto para escapar à censura imposta aos jornais nos tempos cinzentos de Deodoro e Floriano. Costa Lima eleva a capoeira a “princípio de individuação” da linguagem do autor e utiliza termos como “negaça”, “ginga” e, mesmo, “drible” para concluir que Machado “faz da capoeira um estilema”, que termina por dismantelar a “lógica proposicional” calcada no racionalismo cientificista então vigente.

Inicialmente uma mistura de *dança* e *jogo*, a capoeira se desenvolveu no Brasil a partir da herança africana, sobretudo através dos fundamentos introduzidos pelo povo banto. Sua principal característica é a *ginga*, movimento de corpo destinado a enganar o oponente, e que traduz toda a malícia inerente à prática de dissimular os golpes em esquivos passos de dança. Estudos recentes conferem à dança/luta afro-brasileira uma dimensão mais ampla, que a caracteriza

sobretudo como *performance*. E *performance* que vai além da corporeidade para adquirir um sentido maior, de performatização identitária. Para Muniz Sodré, ela traduz em seus movimentos de negaceio e “mandinga” a síntese do que o autor define como “estratégia cultural dos negros no Brasil, num jogo de resistência e acomodação”:

Luta com aparência de dança, dança que aparenta combate, fantasia de luta, vadição, mandinga, a capoeira sobreviveu por ser *jogo cultural*. Um jogo de destreza e malícia, em que se finge lutar, e se finge tão bem que o conceito de verdade da luta se dissolve aos olhos do espectador e – ai dele – do adversário desavisado. (1988, p. 205, grifos do autor)

Ainda quanto ao artigo de Luiz Costa Lima, o mesmo não toca em dois outros aspectos relevantes. Em primeiro lugar, a vinculação da capoeira à afro-brasilidade e às condições de existência de africanos e afrodescendentes, numa sociedade marcada pela escravidão e por um racismo disfarçado e até hoje não assumido, o que faz da ginga, tomada aqui em sentido amplo, em verdade um gesto de legítima defesa. E, em segundo lugar, a existência da capoeira literária, entendida como toda uma *poética da dissimulação*, não apenas nos escritos especificamente jornalísticos, mas também em contos, romances e poemas.

As condições de produção da obra machadiana, especialmente no tocante à prosa, revelam uma estreita proximidade entre literatura e imprensa. Não se pode deixar de lado o fato de ser o jornal o veículo primeiro de muitos de seus escritos e isto contém em si implicações as mais diversas, inclusive no que se refere ao nível de liberdade de expressão existente no Segundo Reinado. Ao longo praticamente de toda a sua vida, Machado foi, senão um “homem de imprensa”, no sentido que a expressão ganhou ao longo do século XX, alguém muito próximo disso. E, se observarmos os diversos órgãos pelos quais passou, especialmente na juventude, veremos que, dos dezesseis aos trinta e quatro anos, o escritor foi, antes de tudo, um trabalhador da palavra impressa: tipógrafo, revisor, redator, tradutor, crítico, censor teatral, atividades que compartilhavam o tempo do escritor com a poesia, a ficção e o drama.

A trajetória machadiana aponta para um universo em que imprensa e literatura são não apenas mundos limítrofes. Mais do que isto, formam universos profundamente imbricados um no outro, e um

bom exemplo é dado pela radiografia das publicações de seus contos. De acordo com John Gledson (1998), dos vinte e cinco aos trinta e nove anos, ou seja, entre 1864 e 1878, o escritor publicou nada menos que setenta contos no *Jornal das Famílias*, número controverso, já que, de acordo com Raimundo Magalhães Júnior (1981), esse total pode chegar a oitenta e seis narrativas. Com o fim do *Jornal das Famílias*, o autor se vincula à revista feminina *A Estação* e, entre 1879 e 1898, nela publica outros trinta e sete contos, entre eles “O alienista”, além de poemas e dos romances *Casa velha* e *Quincas Borba*. Em paralelo, ingressa na *Gazeta de Notícias* em 1881 e lá publica mais cinquenta e seis narrativas curtas, num período que vai até 1897. São, portanto, no mínimo cento e sessenta e três contos (mais de dois terços do total) publicados em três órgãos de imprensa ao longo de trinta e quatro anos.³

Que conclusões podemos tirar desses números? A primeira, e talvez a mais importante, é de que permanência tão longa em periódicos voltados para o público feminino e na liberal e abolicionista *Gazeta de Notícias* vai exigir de nosso autor a habilidade do negaceio verbal, sobretudo quando sabemos que histórias voltadas para temas espinhosos apareceram em momentos de crise, em que tais assuntos eram objeto de discussão no governo e no parlamento, como no caso do conto “Mariana”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1871, quando se debatia a “questão servil” e se aprovou a Lei do Ventre Livre, conforme atesta Sidney Chalhoub (2003). Na narrativa, o autor se esconde atrás da fala de um membro da elite para, pela voz do branco, ressaltar a pureza de caráter de uma escrava apaixonada pelo sinhozinho.

Assim, a *capoeira verbal*, em sentido amplo, não se resume às crônicas do tempo de censura à imprensa, mas se faz presente nos escritos do autor desde a juventude. Isto em função do público alvo e da própria estrutura dos periódicos mencionados, que leva o autor a conviver a todo o tempo com cerceamentos mais ou menos explícitos de sua expressão. Se, na crônica, assuntos banais ou aparentemente inocentes se revezam para encobrir reflexões mais agudas

3. Dos trinta e sete contos publicados em *A Estação*, apenas seis serão incluídos em volumes lançados em vida pelo escritor. Já dentre os cinquenta e seis vindos a lume na liberal e abolicionista *Gazeta de Notícias*, só dez ficaram de fora de edições em livro organizadas por Machado.

sobre a realidade brasileira da época; e se, nas narrativas de ficção, muitas vezes a voz em primeira pessoa dissimula o verdadeiro lugar de onde fala o discurso do autor; no conto “A mulher pálida”, que passaremos a examinar, Machado constrói um enredo de amor não correspondido como forma de tecer uma crítica sutil ao padrão feminino de beleza disseminado a partir da Europa e difundido mundo afora como conceituação da beleza e critério de julgamento. E o faz com plena consciência do público que tinha para seus escritos: senhoras e donzelas da Corte, leitoras d’A *Estação*, com seus “assuntos de mulher”.

Em *Caminhos do imaginário no Brasil*, Marlyse Meyer (1993) traça o perfil da revista. *A Estação*: jornal ilustrado para a família foi editado no Rio de Janeiro, em periodicidade quinzenal, entre janeiro de 1879 e fevereiro de 1904. E era “continuação brasileira da publicação francesa *La Saison* (da qual conservou igual a diagramação do cabeçalho), que circulou no Brasil entre 1872 e 1878” (MEYER, 1993, p. 76). Mais adiante, a autora afirma tratar-se, em verdade, do braço brasileiro do *Die Modenwelt*, empreendimento multinacional sediado na Alemanha, traduzido em 14 idiomas e, segundo editorial de 31 de dezembro de 1885, com um vasto corpo de 740.000 assinantes, distribuídos por nada menos que vinte países. Além dos figurinos e moldes para corte e costura, entre outros, a edição brasileira trazia uma “Parte Literária”, da qual Machado de Assis, segundo afirma o *Catálogo da Exposição do Centenário* de seu nascimento, citado por Meyer, “era uma espécie de diretor espiritual.” (MEYER, 1993, p. 76). A pesquisadora acrescenta preciosas informações dando conta do papel de Machado na mudança de *La Saison* para *A Estação*, bem como de sua presença na redação, com provável autoria de notas, comentários e até correspondências. Como se vê, Machado trabalha por mais de três décadas em periódicos destinados à família e ao público feminino, sendo que em *A Estação*, são dezenove anos num órgão que é parte de uma cadeia internacional destinada a divulgar o padrão europeu de moda, beleza e elegância.

Passemos agora à leitura de “A mulher pálida”. Publicado em quatro capítulos n’A *Estação*, entre agosto e setembro de 1881, o conto se estrutura a partir de bem-humorados contrastes, que conferem à conhecida ironia machadiana um tom próximo do cáustico, a começar pelos personagens. A mulher pálida que dá título à história, em verdade existe apenas *in absentia*, como figuração das fantasias do

protagonista. Desprovida de materialidade corpórea, encarna-se enquanto poderoso avatar em figuras femininas que desfilam pelo conto praticamente sem nada dizer, apenas para exibir uma palidez insuficiente para o gosto do protagonista.

Já este, apesar de ser uma espécie de zero à esquerda, ostenta o sugestivo nome de “Máximo” e assim é descrito: “20 anos, magro, um pouco amarelo, não alto, nem elegante” (ASSIS, 1962, p. 181). Como se vê, o corpo entra em contraste com o nome, fundando um paradoxo cômico que será a marca registrada do personagem. De início, não podemos esquecer a cadeia de sentidos pejorativos inerente à cor amarela, sobretudo quando relacionada à aparência física. Tais sentidos ganham força no Brasil, especialmente entre os afrodescendentes, e remetem à fraqueza, à doença, à morte. Amarela é também a febre que por tanto tempo ceifou vidas de brasileiros desde o período colonial. Acrescente-se a isto a magreza, a falta de elegância e o mínimo de altura e já teremos configurado um primeiro golpe da capoeira literária machadiana.

Páginas adiante, o narrador acrescenta que a família do rapaz era “pobre, sem influência, nem esperança” (Idem, p. 183). E aqui identificamos a mesma concisão demolidora que, em *Brás Cubas*, põe de pé a personagem Marcela: “amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.” No conto, vemos que o narrador, não satisfeito, acrescenta que Máximo residia na “rua da Misericórdia”, num quarto de fundos, descrito como “triste lugar, triste aposento”, onde vivia um “tristíssimo habitante”. Estabelece-se, portanto, o tratamento destronante em que a descrição do personagem e de seu *habitat* entra em choque com a semântica do nome, a ponto de configurar um sentido outro e distinto para o adjetivo elevado a nome próprio. A ironia machadiana faz-se presente e atinge outras figuras e situações, mas seu alvo principal é, *aparentemente*, o homem mínimo chamado Máximo.

E qual a razão da tristeza maiúscula que se abate sobre o personagem? É que ele nutre uma paixão não correspondida por uma bela morena de dezoito anos – Eulália. Esta o despreza, não apenas devido à pobreza material, mas, também, pela fraqueza de espírito. E novamente o texto surpreende o leitor: um belo dia, o tio de Máximo, major Bento, que, aliás, de major nada tem, surpreende-o com a notícia de que o padrinho do rapaz, um velho avaro e misantropo, morrera e, para espanto geral, deixara-lhe toda a fortuna.

Todavia, o dinheiro não o conduz à felicidade, uma vez que, ferido em seus bríos pelo pouco caso da morena, o jovem, talvez como vingança, passa a procurar em pleno Rio de Janeiro “a mulher mais pálida do universo” (Ibid., p. 194).

Como se vê, a narrativa se articula a partir de uma lógica paradoxal, que aproxima os contrários: o major não é major; o padrinho avarento torna-se generoso; Máximo não é o máximo e passa a preferir as peles claras; e até a morena começa a empalidecer depois da notícia da fortuna – por “doença, melancolia ou pó-de-arroz” (Ibid., p. 192), afirma o narrador –, mas então já é tarde. A partir da herança, muitas mulheres se insinuam, buscando o amor do rapaz, mas nenhuma preenche o requisito de máxima palidez requerida por seu novo e requintado olhar.

Assim, de surpresa em surpresa, cresce a gíngua verbal machadiana, para disparar, em seguida, mais um rabo de arraia narrativo: a certa altura, Máximo é descrito como “romântico acabado, do grupo clorótico”, que passa a amar as mulheres “pela falta de sangue e carnes” (Ibid., p. 192). E aqui o texto abre mão da sutileza em favor do escárnio. Tudo se passa como se o jogo estivesse caminhando para o fim e o adversário, no caso o jovem herdeiro, já meio tonto de tantos golpes recebidos, visse a luta substituir a dança. A vinculação da moda do “mal do século” à anemia (ou clorose), que empresta, sobretudo às mulheres, uma coloração amarelo-esverdeada, faz de Máximo pretexto para a crítica à imitação tropical de modelos europeus.

O alvo das rasteiras desse capoeirista da palavra é tanto o jovem ensimesmado e infeliz quanto o paradigma ultrarromântico mal adaptado ao espaço periférico ao qual Machado se dirige. Trata-se não só de destacar que, também nesse caso, as ideias estão “fora do lugar” (SCHWARZ). Mais que inadequação, na qual a história se repete como farsa, emerge a sátira mordaz dos padrões importados de beleza, poesia e comportamento. A certa altura, surge o Máximo versejador, a declamar poematos de sua lavra, bastante ruins, para desgosto da morena e prazer do leitor. E novamente, o texto chama a atenção para um detalhe aparentemente secundário:

Máximo não se fez de rogado; era poeta; supunha-se grande poeta; em todo caso recitava bem, com certas inflexões langorosas, umas quedas da voz e uns olhos cheios de morte e vida. Abotoou o paletó com uma intenção chateaubriânica mas o paletó recusou-

-se a intenções estrangeiras e literárias. Era um prosaico paletó nacional, da rua do Hospício n... a mão ao peito corrigiu um pouco a rebeldia do vestuário. (Ibid., p. 198).

A mão ao peito, gesto solene destinado a emoldurar a palavra circunspecta, corrige apenas “um pouco” a “não elegância” do anti-herói. Empenhado em reproduzir o modelo europeu, Máximo vê a realidade brasileira, da qual o paletó é metonímia, rebelar-se e não atender a seu desejo. A cena materializa um construto paródico/satírico que revela a distância entre o original e a cópia e, desse contraste, retira a graça e o humor.

As “inflexões langorosas” e os “olhos cheios de morte e vida” remetem ao persistente olhar cético que, já no “Instinto de nacionalidade”, criticava a última geração romântica pela “intrepidez da expressão” e “impropriedade das imagens”, fruto de uma “imaginação que não raro desvaira e se perde”. Além do abuso de hipérboles e antíteses, decorrente da imitação de Victor Hugo e outros, o autor aponta o artificialismo expresso no rebuscamento afetado do estilo como exemplo dos principais defeitos dos jovens poetas de então: “um amaneirado no dizer e no sentir, o que tudo mostra na poesia contemporânea grave doença que é força combater”. (ASSIS, 1992, p. 807).

Se a roupa do personagem não se adapta bem a um corpo tão inadaptado e, com isto, cresce em significação, o mesmo acontece com outro detalhe da gíngua machadiana aparentemente irrelevante: a nomenclatura escolhida pelo autor para inscrever o espaço do conto. De início, vimos que o Máximo pobre reside na “rua da Misericórdia”, o que aponta para a precariedade de sua condição social e para o desprezo com que é tratado pela mulher amada. Já o Máximo poeta se veste com um paletó da “rua do Hospício”, e nisto se materializa o alienado desequilíbrio de quem quer ser o Chateaubriand brasileiro, a procurar nos trópicos a brancura do hemisfério norte.

Ao lado dessa topografia irônica, novamente a capoeira literária se mostra em toda a sua maliciosa dissimulação. O texto não fala de raça, assunto em voga na ciência da época, nem menciona a questão racial, presente no Brasil nas discussões em torno da abolição da escravatura. Mas não nos esqueçamos de que Machado é homem de seu tempo e de seu país. Os signos “branco” e “negro” só aparentemente estão fora da narrativa. A brancura é substituída pela onipresente palidez, que o protagonista persegue até o fim. E nisso se revela a

perspectiva que norteia o olhar machadiano, pela qual branco é sinônimo de pálido, “meio amarelo” e até anêmico ou “clorótico”. E “negro” é também o humor autoral, ao fazer adoecer e, por fim, matar o personagem, momento em que este finalmente encara seu objeto de desejo. As últimas palavras de Máximo – “pálida... pálida...” – revelam ter ele encontrado “a noiva mais pálida, que ia, enfim, desposar.” Nada menos que a “*palida mors*”, (ASSIS, 1962, p. 195) sutilmente grafada em latim.

Apesar de admirador de Goethe, a quem equipara, no citado artigo de 1873, a Shakespeare, Dante e Camões, por romper e renovar as regras da arte literária, Machado faz de seu personagem um duplo destronante de Werther e de tantas outras vítimas fatais da paixão não correspondida na literatura de então. A partir de um humor corrosivo e nem sempre sutil, o texto satiriza o *topos* romântico que vincula amor e morte. Com isso, coloca o “mal do século” no âmbito daquelas “graves doenças” que a literatura brasileira devia evitar. Não satisfeito, volta-se também contra a figuração feminina da morte, que perpassa o período romântico e se instala na cultura europeia do fim do século. Sua *femme fatale* é outra, sem sangue, sem corpo. Logo, também esta *persona* tão viva na cultura ocidental, que, em tempos de sífilis como verdadeira epidemia, encarna a morte no feminino, é também ela recusada. O personagem morre não por alguém de carne e osso, mas por uma miragem, obsessivo fantasma.

Segundo o poeta e crítico Ronald Augusto, para quem Máximo representa também a “poesia romântico-parnasiana”, o conto traz uma “nota sibilina contra a ideologia do branqueamento”, ao lado de uma “crítica [...] à recorrente reverência narcísica do branco no branco como emblematização da pureza” (AUGUSTO, 2007, p. 94). Nessa linha, pode-se concluir que a paródia do byronismo não esgota o potencial crítico do conto. Ao opor a “intenção chateaubriânica” à “prosaica” realidade nacional, sugere às leitoras o local de cultura de onde partem certos padrões literários e outros. Não nos esqueçamos de que estamos falando de um texto de ficção publicado numa revista de divulgação da moda europeia, talvez a mais influente de seu tempo. Junto com a ridicularização da moda poética, Machado termina por alvejar todo o empreendimento etnocêntrico que faz do Brasil e dos brasileiros *tabula rasa* no campo da civilização, um mundo excluído do “espírito universal” de Hegel, conforme lemos em suas *Lições de filosofia da história universal* (1989). Assim, a sátira

ao romantismo é mais um gesto dissimulador da ginga machadiana, espécie de ponta de *iceberg* da crítica à importação de padrões culturais, justamente numa revista criada e orientada para divulgar e manter esses padrões.

Tal gesto desconstrutor revela o escritor que, sem sair do Brasil, estabelece uma relação dialógica com a tradição literária tida na época como universal. Dialogismo de capoeirista, que não deve ser confundido com imitação ou epigonismo. Machado não é “Sterne dos trópicos”, nem “proustiano antes de Proust”. Se incorpora a Bíblia, cita e, mesmo, reverencia alguns mestres europeus, fazendo-o com a convicção moderna de quem elege seus precursores e os acolhe em seu repertório, com eles dialogando em igualdade de condições. Antropólogo moderno *avant la lettre*, faz de conta que imita e, como na capoeira, repete o movimento do antagonista para colocá-lo em xeque, num jogo que é dança, mas é também luta. Quanto ao leitor, este vê o discurso irônico gingar e ganhar tons explícitos de sátira e carnavalização. E, sendo ingênuo, pode até achar triste e sem graça essa historinha de amor e morte... Coisas da capoeira, e desse bruxo, que engana para insinuar a crítica a um engano maior, o etnocentrismo colonizador tomado como referência e verdade absoluta.

Do jornal para o livro, põe-se escritor a tecer seus enredos. E, nestes, delineia-se não só uma sociedade injusta, mas também os contornos mais incisivos, porque permanentes, do ficcionista-capoeirista. E se pode constatar que o caramujo se faz mais intensamente capoeirista da palavra, a partir da década de 1880, quando a campanha abolicionista ganha corpo. Em vários momentos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, é possível perceber o quanto a ironia dá lugar ao sarcasmo. Devidamente protegido pelo disfarce de autoria, prática testada com sucesso na imprensa, Machado se utiliza habilmente da primeira pessoa para fazer a crítica ganhar formato de autocrítica, a fim emoldurar as “confissões” do personagem, como já observou Roberto Schwarz (2000).

E é sempre o próprio Brás quem desde cedo cava a própria sepultura: recordando os tempos de universitário em Coimbra, afirma ter sido “um acadêmico estroina, superficial, tumultuário e petulante, dado a aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico” (ASSIS, 1992, v. II, p. 542). O tom venenoso se manifesta também em outros textos. Da ironia corrosiva do conto “Teoria do medalhão”, à sátira ao cientificismo presente no “humanitismo” de Quincas Borba

e de sua completa realização em “O alienista”, vê-se o caramujo injetar seu dito venenoso na fala da própria vítima. Ao final, Simão Bacamarte repete a autocrítica de Brás Cubas e decide se internar na Casa Verde, por se considerar o único maluco de Itaguaí.

Assim, põe-se o caramujo capoeirista a tecer suas narrativas e, nelas, delinea-se aos poucos uma sociedade desigual e injusta. E que parece estar com os dias contados. Vejamos então quem são os “heróis” do romance machadiano, destinado como já vimos à elite branca e letrada. E aí nos deparamos serem todos herdeiros de uma condição que os desincumbe de trabalhar. Quem são mesmo os heróis machadianos? O herdeiro Félix, médico sem vocação e sem clientes, de seu romance de estreia *Ressurreição*? O herdeiro Estácio, frágil e indeciso, coadjuvante de um enredo que tem na capa do livro o nome *Helena*? Ou, quem sabe, o herdeiro Brás Cubas, morto-vivo sem sepultura? Ou o herdeiro Bento, futuro Casmurro? Ou ainda a dupla Pedro e Paulo, herdeiros de uma briga no ventre materno... Onde está mesmo o heroísmo desses janotas ou, como quer Brás Cubas, desses estroinas? Antiépico por excelência, o romance machadiano expõe a debilidade moral e psicológica das elites de seu tempo, justo a partir da incapacidade destas em gerar sujeitos fortes o suficiente para levar adiante a engrenagem responsável pela riqueza que ostentam.

À debilidade física e moral dos herdeiros, o romancista opõe o crescente protagonismo feminino. Ele está presente não apenas nas jovens impetuosas como Helena ou Capitu. Encarna-se também em viúvas e mulheres decididas como Lívia, de *Ressurreição* (1872); Guioimar, de *A mão e a luva* (1874); Dona Glória, de *Dom Casmurro* (1899); Fidélia, de *Memorial de Aires* (1908), entre outras. Ao trazer a mulher para o centro da cena, apela à sensibilidade de suas leitoras, muitas delas com ideias mais avançadas do que suas mães e tias, haja vista o grande número de jornais femininos e feministas no Brasil do século XIX. Em *Dom Casmurro*, o narrador-personagem chega a admitir ter sido Capitu “mais mulher” do que ele foi homem. E bem antes do feminismo negro do século XX, o caramujo-capoeirista opera com as interseções entre gênero e etnicidade para representar o lado mais cruel do abismo social promovido pelo sistema. E, da mesma forma que Maria Firmina dos Reis em *Úrsula* (1859), destaca o patriarcado escravocrata também como opressor da mulher.

Nesta linha, não custa lembrar que ambos – o caramujo e o capoeirista – convergem sobretudo na preparação do funeral dos

escravocratas. Sim, Machado encena em seus romances nada menos que a *morte do senhor de escravos*. Que o digam o Conselheiro Vale, morto nas primeiras páginas de *Helena*. E também o Barão de Santa-Pia, do *Memorial de Aires*, morto logo após o 13 de maio.

No caso dos romances, pode-se constatar que, de *Ressurreição e A mão e a luva* a *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, a relação entre senhores e cativos deixa-se perceber, dissimulada muitas vezes sob formas as mais diversas de expressão. Aparentemente ausente, a escravidão permanece como sombra a demarcar espaços e compor perfis dramáticos, fazendo-se visível muito mais em suas implicações e consequências do que no detalhamento cru do modo de produção. Sob o aparente desinteresse, e tomando às vezes a forma de insinuação, emerge a condenação autoral da sociedade escravista. Escritor de narrativas urbanas, Machado tem como alvo a elite de seu tempo, leitora de jornais e folhetins. Sua ficção, aparentemente afastada do mundo do trabalho forçado, toca num ponto crucial: a incapacidade dos senhores em gerar condições políticas e, mesmo, lideranças que garantam a continuidade do regime.

Desde seus começos, o romance machadiano representa a decadência da classe senhorial, alvejando-a no que tem de mais expressivo: o *pater familias*. Ao contrário da edificação romântica presente nos textos de José de Alencar e tantos outros – a criar homens fortes e corajosos, senhores “de baraço e cutelo” como D. Antônio de Mariz, patriarca dos heróis fundadores da nacionalidade –, Machado constrói um mundo em que não há mais lugar para tais arroubos. *Ressurreição* organiza-se a partir das relações entre uma *viúva* e um *herdeiro*. Com efeito, Livia e Félix estão longe de cumprir qualquer papel de comando, por menor que seja, no sistema produtivo escravista. Beneficiários do regime, vivem do capital acumulado pelos que os antecederam e se revelam incapazes de superar o cômodo parasitismo que marca sua trajetória de detentores de herança. O preço a pagar não é pequeno: individualista e inseguro, o jovem médico sem pai nem clientes se frustra no amor e, por sua vez, não deixa filhos, antecipando a esterilidade que marca Estácio, Brás Cubas, Rubião e tantos outros anti-heróis machadianos. Já Livia mostra-se mais forte que o amado e o recusa em nome do orgulho ferido, preferindo a solidão a um casamento desprovido de confiança e mútuo respeito. Também ela inaugura uma galeria de mulheres decididas no plano pessoal e amoroso, mas distantes das matriarcas do mundo rural, que

comandavam com pulso de ferro o empreendimento deixado pelos esposos, ao mesmo tempo em que preparavam os filhos para o exercício da autoridade coercitiva necessária à manutenção do sistema.

As memórias póstumas da escravidão atingem um maior grau de explicitude no *Memorial de Aires*, cuja ação se passa em 1888 e 1889. A derrocada do barão de Santa Pia – escravocrata que tenta manter sob controle a transição para o trabalho assalariado ao alforriar seus cativos poucos dias antes do fim do regime –, dá-se em homologia com o fato histórico. É como se personagem e instituição formassem um só corpo narrativo, um signo único. A última cartada do fazendeiro é típica do plástico *modus operandi* das elites brasileiras, ao se adaptarem a mudanças de superfície para manter intacto o cerne do processo de exploração, o que, inclusive, explica a longevidade do escravismo no Brasil. O romance não apenas denuncia a manobra, mas contesta de frente esse discurso. O escritor mata o barão e faz com que a herdeira doe as terras aos antigos escravos. A morte de Santa-Pia tem consequências e funciona como alegoria da decadência da ordem senhorial vigente desde a chegada dos portugueses: a propriedade passa às mãos da filha e, logo após, às dos homens e mulheres que nela trabalhavam em troca de comida e um chão para dormir. Com esse desfecho, o escritor envia um recado direto à recém-instalada República sobre a urgência de se fazer a reforma agrária no Brasil. E, mais uma vez, a narrativa machadiana elimina o senhor para substituí-lo por uma vontade feminina identificada ao subalterno.

Todavia, o sentido mais fortemente político da postura adotada por Machado ao longo dos romances desvela-se em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em folhetins pela *Revista Brasileira* ao longo de 1880. Como é sabido, nele o autor não apenas mata o senhor de escravos como faz dele o “defunto-autor” das desabusadas memórias com que, sob o disfarce da autocrítica do narrador, põe a nu a decadência da classe senhorial. O livro vem coroar o deslocamento do *pater familias* experimentado em outros romances, igualmente centrados em conflitos envolvendo herdeiros pouco afeitos ao trabalho. *Bon vivant* inútil e infértil, Brás Cubas não deixa filhos ou, nas palavras do texto, “o legado” da “miséria” senhorial. Alegoria de uma classe em vias de extinção, o personagem figura como fantasma insepulto a construir a memória da decadência e do desaparecimento da sociedade construída pela colônia e por seus herdeiros.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, 3 vol.
- ASSIS, Machado de. A mulher pálida. In: *Contos selecionados*. Rio de Janeiro: Sedegra, 1962.
- AUGUSTO, Ronald. Transgressão. In: AFOLABI, N., BARBOSA, M., RIBEIRO, E. (Orgs.). *A mente afro-brasileira*. Trenton; Asmara: África World Press, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis, o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.
- BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. In: *Espelho: revista machadiana*. v. 3. Virginia (EUA): 1997. p. 37-43, 1997.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Machado de Assis Afrodescendente: antologia e crítica*. 3.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Malê, 2020.
- DUARTE, Constância Lima. *Dicionário da imprensa feminina e feminista no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis, ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. V. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofia de la historia universal (1837)*. Tradução de José Gaos. Madrid: Alianza, 1989.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. 4 vol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Diálogo e reflexões de um relojoeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

Sob o prisma do genocídio: de Euclides a Kopenawa

Atilio Bergamini¹

1.

Li o texto abaixo, que agora introduzo, no dia 19/11/2020, às 10h. Na noite deste mesmo dia, dois seguranças terceirizados da rede de supermercados Carrefour torturaram e assassinaram João Alberto Silveira Freitas, um homem negro. Nos dias seguintes, vereadoras e prefeitas eleitas, invariavelmente negras, receberam ameaças de morte em Bauru, Curitiba e Rio de Janeiro. Ainda no Rio, no dia 04/12/2020, duas crianças foram assassinadas durante uma operação da polícia militar. Emily Victória Silva dos Santos e Rebeca Beatriz Rodrigues dos Santos tinham quatro e sete anos respectivamente. Eram negras. Diante disso, Thiago Amparo, colunista da *Folha de São Paulo*, escreveu um artigo perguntando “quem responderá pelo genocídio em curso”?

A pergunta de Amparo se utiliza de um vocabulário há décadas sustentado pelos movimentos sociais e coletivos. Genocídio. Em 1978, Abdias Nascimento publicou *O genocídio do negro brasileiro*, e o fez porque os movimentos negros expressavam que estavam diante deste crime. A publicação do livro de Abdias nos anos finais do regime ditatorial indicava que era preciso pensar um Brasil democrático que interrompesse a lógica social que assassinava sempre a mesma parte específica da população. De lá para cá o processo de construção de uma democracia não conseguiu deter o genocídio documentado por Abdias. Que tipo de crime é esse que pode ser continuamente executado como se não acontecesse? Tento pensar, a seguir, algumas formas de narrar e não narrar o genocídio cotidiano perpetrado no Brasil contra povos negros, indígenas e camponeses pobres. Meu foco estará principalmente nas resistências e denúncias a esse crime, ou seja, no vocabulário crítico que nos ajudaria a

1. Professor de Teoria da Literatura e membro do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Ceará. Pesquisa a literatura de Machado de Assis e testemunhos de crimes contra a humanidade principalmente no Brasil e na América Latina.

entender e transformar os elementos materiais e simbólicos constitutivos da repetição deste crime. A exposição será um tanto panorâmica, mas espero que formemos um horizonte naquilo que perdemos em profundidade.

2.

Vou me conduzir pela seguinte hipótese: foi sendo formada no Brasil uma tradição crítica contra o poder desmedido do grande proprietário de terras, mídias e capitais, o agente que, com ajuda do Estado, engendra o genocídio cotidiano brasileiro. Essa tradição crítica montou, do século XIX para cá, um vocabulário e uma sintaxe que, trabalhados pela nossa memória, no sentido da justiça social, podem desarmar o esquecimento e a violência que estruturam diversas de nossas instituições e ações, não raro também a literatura.

Principalmente desde anos 1930 em diante ocorreu um delineamento do que chamo, jocosamente, tripé macrocrítico: monocultura-latifúndio-escravidão (Gilberto Freyre enfatiza a crítica à monocultura; Sérgio Buarque de Holanda retoma criticamente este sistema institucional-familiar; e Caio Prado Jr. mostra o sentido colonial do tripé). Durante os mais de três séculos de escravidão, a monocultura e o latifúndio tenderam a ficar relativamente incólumes a críticas, ganhando ares de necessidade natural da colonização e do país, ao passo que a escravidão, de meados do século XIX em diante, passou a ser bastante criticada (era criticada, por assim dizer, até por quem a defendia). Do final do século XIX em diante, explicações racistas ganharam o lugar-tenente – para usar uma expressão de Lélia Gonzalez – de explicação para os impasses de nossa civilização (Euclides da Cunha, Monteiro Lobato Nina Rodrigues, Oliveira Viana), o que exigiu que, da crítica ao tripé, fosse sendo desentranhada uma crítica ao racismo (já no século XIX, com Luiz Gama, depois, século XX adentro, com Lima Barreto, Solano Trindade, Florestan Fernandes, Abdias Nascimento, para referir apenas um de cada geração). Além da crítica ao racismo, pesquisadoras evidenciaram, principalmente a partir dos anos 1960, mas também muitas vezes antes, que um patriarcado transnacional se privilegia da formação sócio-econômica que estrutura propriedades concentradas e monopolistas, inclusive no sentido de concentrar e monopolizar bens simbólicos (Heleieth

Saffioti, que foi orientada por Florestan, e Lélia Gonzalez podem ser lidas nessa chave). Com mais intensidade a partir do período das lutas anticoloniais no terceiro mundo, dos anos 1950 em diante, em meio à crítica ao colonialismo e ao imperialismo, tomou figura uma crítica à reificação ou coisificação da vida humana e não-humana (de Luiz Gama a Machado e deles a Davi Kopenawa). A crítica à propriedade (sobretudo da terra e dos corpos), à mercadoria e ao fetiche da mercadoria, tecida na sua forma mais complexa atualmente sobretudo pelos povos indígenas, enfeixa essa tradição de resistência ao genocídio cotidiano. Vou tentar discutir, sob o prisma desse genocídio cotidiano brasileiro, impasses e desdobramentos dessa tradição crítica a partir de seus conceitos-chave, repetindo: monocultura, latifúndio, escravidão, racismo, patriarcado e fetiche da mercadoria.

3.

Ao longo desta pandemia, movimentos sociais, coletivos, juristas e jornalistas colocaram a questão: haveria, por parte do governo federal, uso da covid-19 para exterminar grupos sociais específicos, principalmente indígenas e negros? Estaríamos diante de um genocídio?

Em 1944, Raphael Lemkin publicou *O domínio do eixo na Europa ocupada*, em que as práticas genocidas foram definidas com essa palavra, inventada por Lemkin. O genocídio, escreveu ele em definição que seria muitas vezes retomada e rediscutida,

[q]uer exprimir um plano coordenado de diferentes ações que convergem à destruição de alicerces essenciais da vida de grupos nacionais, com o objetivo de eliminar os próprios grupos. Os objetivos desse plano seriam desintegrar as instituições políticas e sociais, cultura, idioma, sentimentos nacionais, religião e a economia de grupos nacionais, bem como destruir a segurança pessoal, liberdade, saúde, dignidade, e até mesmo as vidas dos indivíduos que pertencem a tal agrupamento. (LEMKIN, 1944, p. 79)²

Todavia, as reflexões a respeito dos crimes contra povos antecedem a criação da palavra genocídio em 1944. Na verdade, elas se

2. Fiz pequenas modificações na tradução do inglês feita por Ricardo Ribeiro Campos, cf. referências.

disseminaram nos primeiros anos do século XX. Freud, para ficar apenas em um exemplo, as incorporou intensamente à sua obra, sobretudo no conceito de pulsão de morte, e deu a elas especial atenção no estudo de 1921 – profundamente tocado pela I Guerra Mundial – em que relaciona o eu (ego) com a psicologia das massas, estruturando sua argumentação nas massas artificiais, o exército e a igreja. No Brasil, as “loucuras e os crimes das nacionalidades” (CUNHA, 2019, p. 551) –, também receberam atenção. Durante o século XIX, o extermínio dos povos originários como fundamento de novos padrões de vida aparece inclusive na pena de quem o naturaliza. A Guerra do Paraguai, num período, 1864-1869, em que o jornalismo impresso se disseminara no dia-a-dia de todas as províncias brasileiras – recrutou quantidade enorme de narrativas, grande parte encobrendo com clichês e patriotadas o que vinha ocorrendo. E pensemos na escravidão e no tráfico de vivos. Sidney Chalhoub em *A força da escravidão* pesquisou os violentos modos de não ver e de apagar as ilegalidades dos contrabandistas de pessoas, modos estes que foram produzidos como estruturas da manutenção do escravismo na primeira metade do século XIX. Chalhoub mostra um mecanismo em que as abundantes provas dos crimes dos contrabandistas de pessoas eram ignoradas, não vistas e apagadas a partir de técnicas jurídicas, jornalísticas e periciais. Ou seja, havia uma perícia do apagamento e peritos em apagar. Porém, se nos atermos ao século XX, não há como não pensar em *Os sertões*, publicado em 1902, páginas em que Euclides da Cunha – assim como Freud no livro sobre a psicologia das massas – montou uma argumentação em que igreja, exército e identificação com líderes tinham papel central. O escritor, primeiramente colado aos discursos militarizados da imprensa e de parte da ciência, pouco a pouco alterou sua perspectiva, para ressaltar o massacre, o crime, contra os sertanejos. Ao final da redação, em 1901, não obstante todo o trabalho de deslocamento dos próprios preconceitos e preceitos, Euclides escreveu que a atualidade de *Os sertões não recaía no crime* da nacionalidade brasileira contra os sertanejos de Canudos, *mas no estabelecimento de traços da sub-raça sertaneja* (2019, p. 10 e 11). É como se o autor tivesse escrito sobre o crime, mas enfatizado, ao ler o que escreveu, os traços da suposta sub-raça. Uma narrativa (raça) desliza sobre outra (crime), que, no entanto, exige ser de algum modo expressa.

4.

Algo correlato a essa inflexão ocorreu recentemente. O ministro do STF, Gilmar Mendes, entre junho de julho deste ano, indicou diversas vezes a possibilidade de o governo federal ser o responsável por um genocídio contra os povos indígenas. As falas de Mendes se dialogavam com a presença da palavra “genocídio” nas redes sociais, #bolsonarogenocida, e com denúncias enviadas para o Tribunal Penal Internacional. Associações e coletivos como a Central Única das Favelas vinham utilizando a hashtag para denunciar a desigualdade social e racial na distribuição da morte antes mesmo da pandemia (TEIXEIRA, 2020).

Dialogando com Mendes, o professor de Direito da USP, Conrado Hübner Mendes (2020), em artigo do início de julho na *Folha de São Paulo*, pensava o genocídio, de uma perspectiva jurídica e até penal como “o crime que se pune quando provada a intenção de destruir” um grupo étnico, racial ou religioso. Hübner recordou que o presidente da república, Jair Bolsonaro, afirmara, durante a campanha eleitoral, que a demarcação de terras para povos indígenas e quilombolas não deveria ocorrer: “As minorias tem que se curvar às majorias. Se adaptam ou simplesmente desaparecem”. Hübner notou ainda que, no ano seguinte, já durante o primeiro ano de mandato, Bolsonaro veio “aniquilando” Ibama, Funai, ICMBio e Ministério da Saúde, e estimulando a invasão de terras indígenas por garimpeiros, madeireiros e grileiros. A conclusão de Hübner foi: “o genocídio assombra Bolsonaro”.

Naqueles mesmos meses, Sylvia Steiner, ex-juíza do Tribunal Penal Internacional – órgão responsável por julgar genocídios –, deu entrevistas a veículos de imprensa. Ela argumentava inicialmente que havia elementos a indicar uma “política deliberada e proposital para limpar uma área e remover os indígenas”, retomando assim um dos principais elementos jurídicos para a responsabilização do governo (ver PONTE, 2013, p. 117). Semanas depois, seu discurso mudou e ela passou a ver considerar improvável que o TPI aceitasse as denúncias contra o governo brasileiro³.

3. Para os dois diferentes momentos da avaliação de Sylvia Steiner ver nas referências GOMES, 2020 e REVERBEL, 2020.

Demétrio Magnoli (2020), também na *Folha de São Paulo*, criticou as formulações de Mendes, Hübner e, indiretamente, Steiner. De acordo com Magnoli só haveria três genocídios no século XX, além da Shoah: o ocorrido na Armênia (1915-17), o de Camboja (1975-79), e o de Ruanda (1994). Preocupado com uma suposta banalização do termo, o articulista propunha que, em relação aos povos indígenas, ocorria, por parte do governo federal, não um genocídio, mas uma violação do direito constitucional à saúde, que deveria, portanto, ser controlada pelo STF.

Em meio a isso tudo, a jornalista Eliane Cantanhêde (2020) escreveu em coluna n’*O Globo* que tinha ido ao *Houaiss* para verificar o significado da palavra genocídio. De acordo com a jornalista, o dicionário deixava nítido que não estávamos diante desse crime – curioso momento em que o significado de um processo social é buscado no dicionário.

Em Mendes, Magnoli e Cantanhêde ocorre uma espécie de inflexão em que o processo histórico desaparece e, no seu lugar, o que importa é um suposto “fato” que só passa a existir caso esteja a altura do conceito. Assim, o conceito de genocídio acaba dificultando a percepção dos processos que levam a crimes contra a humanidade, inclusive a assassinatos em massa. Torna-se uma espécie de enunciado antiperformativo, que, ao ser dito, desfaz ou encobre o que está sendo feito.

5.

Nas polêmicas dos últimos meses e em Euclides, o crime contra os povos ainda não é atual (ainda não é genocídio) mas poderá ser (e, nesse caso, a atualidade do conceito chegará tarde demais aos acontecimentos). O crime de assassinato contra povos parece ser extemporâneo, ou um passado sem atualidade ou um futuro sem atualidade, nunca atualidade. Um crime sem presença.

Em “Pai contra mãe”, o conto que Machado de Assis publicaria em 1906, portanto logo depois de *Os sertões*, a narração aborda justamente um crime – “a escravidão”, em cenas ocorridas por volta de 1855 – do qual o leitor ficcionalizado por um narrador em terceira pessoa em 1906 já não lembra. Cândido Neves, o protagonista do conto, sequestra e tortura Arminda, uma mulher que fora escravizada e fugira. Neves se casara com Clara, o que evidencia um esforço

de Machado (ou do narrador) em racializar o nome das personagens (Neves, Clara). Os parágrafos em que Neves compara a mulher em fuga, Arminda, com a “mulata fujona” descrita nos anúncios de jornal, evoca nele estereótipos: ela talvez esteja sendo acobertada por um amante – estereótipo da mulata lúbrica. E, ao pensar que, por assim dizer, desracializou-se, Neves participa da racialização da personagem que foge da escravidão. Uma racialização desigual e combinada: mulata e escrava, de um lado; Clara e livre, de outro. A racialização funciona também como forma de identificar Arminda. A mulata. Imprensa, lei, dinheiro e força bruta se articulam contra a mulher grávida que foge da escravidão, assim como se articulariam contra Canudos. Ao final do processo de sequestro e tortura, Arminda aborta. A criança natimorta está no chão e Arminda está tomada por medo e dor, enquanto seu “dono” (a palavra é utilizada pelo narrador) se desespera. Diante disso, surgem duas palavras que imitam com certo distanciamento os movimentos mentais de Cândido Neves: primeiramente “espetáculo”; e, logo depois, “desastre”. Mas Cândido Neves se pergunta que horas seriam e dá as costas ao espetáculo-desastre, para ir cuidar de seus próprios interesses.

Há, portanto, uma quebra violenta de expectativa. O protagonista vê o que vê, a morte de uma criança, mas precisa desviar o olhar e justificar a morte. “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração”.

6.

Em *Casa-grande e senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal, de 1933, Gilberto Freyre narra o que chama de processo de despovoamento que, paradoxalmente, teria levado à formação de um povo. O narrador de Freyre, em primeira pessoa do plural, “nós”, vai mostrando como “nós”, brasileiros, teríamos nos constituído ao internalizarmos as melhores características dos povos indígenas e negros, sobretudo das mulheres indígenas e negras, que se tornam “o mais valioso elemento da cultura brasileira”. Com isso, indígenas e negros não são brasileiros, mas se tornam, depois de fragmentados, parte do ser brasileiro. Esse processo de “harmonização” ocorreria *após* o que é narrado da seguinte maneira (vou seguir o fio da meada de um só capítulo): desorganização de povos (p. 89), degradação (p. 89) e destruição de culturas (p. 109), dissolução

de vidas (p. 89), despedaçamento de corpos (p. 90), guerra (p. 95), desaparecimento dos pajés (p. 104), imposição de uma língua e do desaparecimento de centenas de línguas (p. 109), castração (p. 109), imperialismo econômico (p. 109), alteração pela violência do ritmo de vida (p. 110), desintegração dos valores nativos (p. 110), exploração (p. 110), trabalho forçado, despovoamento (p. 110), degeneração (p. 110), emigração forçada (p. 110), escravidão (p. 110), tortura (p. 112), disseminação de epidemias (p. 112), estupro (p. 116), perda de diversos saberes práticos (p. 122), castigos corporais (p. 137), disseminação da ideia de propriedade (p. 143), atrocidades sem nome (p. 148), massacres (p. 148), uniformização (p. 149), estandardização (p. 149), “muito despovoamento” (p. 155), guerras como especializações macabras (p. 155), obra de devastação (p. 156), entendimento de que pessoas são dinheiro (p. 156), gastar gente (p. 156), trabalho agrícola devastador e fatal (p. 157), desenraizamento (p. 157), extermínio da raça indígena (p. 157), criação de impossibilidades para que os indígenas vivessem suas vidas com autonomia (p. 157).

Para Freyre, religiosos, sobretudo jesuítas, e o braço e a espada “do particular”, eram os instrumentos do Estado português para “a formidável tarefa de colonizar” o Brasil. Nota-se que a *consciência* de descrever um processo de violento extermínio de povos está em primeiro plano, percorrendo *Casa-grande e senzala* como um *leit-motiv*. Mas – e utilizo aqui a adversativa porque leio o estilo argumentativo de Freyre como um estilo adversativo –, mas “nossas instituições sociais tanto quanto nossa cultura material deixaram-se alagar de influência ameríndia, como mais tarde da africana”. Portanto, “podemos nos felicitar de um ajustamento de tradições e de tendências raro entre povos formados nas mesmas circunstâncias imperialistas de colonização moderna dos trópicos” (FREYRE, 1981, p. 158-159). Entre estas influências, apesar dos antagonismos que irrompem em “conflitos dramáticos” como o de Canudos, estaria a benignidade jurídica, “certa suavidade na punição”... (idem, p. 161).

Depois de um inventário de massacres, atrocidades, despovoamentos e extermínios, “podemos”, afirma Freyre, “nos felicitar”. Nota-se a brusca queda de tensão na forma de narrar. Se se tratasse de um romance, o conflito seria resolvido sem ter sido suficientemente desenvolvido.

Em 1943, Caio Prado Jr., publicando *Formação do Brasil contemporâneo*, daria continuidade à formulação de que o tripé macrocrítico

monocultura-latifúndio-escravidão era um dos entraves para que o Brasil viesse a ser uma democracia ou pelo menos uma nação não colonizada. Prado Jr. trouxe para o centro de seu argumento uma crítica ao sentido colonial dessa estrutura, crítica esta pouco presente no livro de Freyre. Não obstante, também essa crítica – como demonstraram estudos recentes (MELO, 2020) – aparece desde uma perspectiva que não superava o racismo. Assim, tanto Freyre, quanto Prado Jr., ao criticarem a perspectiva que via nas raças a determinação essencial e negativa da nação, o faziam reinscrevendo o racismo nos seus próprios argumentos.

Caio Prado Jr. concluiu seu livro no mesmo ano em que Lemkin forjaria o termo “genocídio”, que apareceria no livro publicado logo em seguida. De acordo com as pesquisas de Marcos Chor Maio (1999), a Unesco se valeu das discussões em torno do destino jurídico do conceito de genocídio, para, já antes do fim da segunda guerra, promover discussões sobre raça. De acordo com Maio, a instituição pretendia adotar o Brasil como caso exemplar de resolução de conflitos raciais. Nesse horizonte, Roger Bastide, Florestan Fernandes e Oracy Nogueira iniciaram as pesquisas que desmentiriam a hipótese da Unesco, abrindo na tradição dos intérpretes do Brasil, e muito em razão de se terem alimentado da epistemologia dos movimentos negros, um caminho de crítica da suposta democracia racial.

7.

À crítica às ideias de clima e raça como determinantes negativos dos destinos da nação, já feita por Freyre; à crítica da monocultura, do latifúndio e da escravidão, especificada e desenvolvida também ao longo dos anos 1950, 60 e 70 – ver por exemplo os escritos de Celso Furtado nesse período (cf. SCHIMITZ e BITTENCOURT, 2014) –, somava-se a crítica ao racismo como fundamento estrutural do Brasil. Lélia Gonzalez (2020), por exemplo, tratará, no início dos anos 1980, o racismo brasileiro como infraestrutura e não como superestrutura.

Suscitados pela falsa hipótese da Unesco, e já a contrapondo, surgiram trabalhos como os de Virginia Bicudo e Ruth Guimarães. Bicudo, em 1945, concluía, em seu estudo *Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo*, que havia nítida “discriminação de cor” no Brasil. Enquanto isso, Guimarães narrava, em 1946, no romance

Água funda, as consequências psíquicas do processo de dissolução do mundo caipira pelo latifúndio ligado ao capital internacional. Ambas colaboravam no grupo de pesquisa coordenado por Roger Bastide, na USP.

Nesse contexto, Florestan Fernandes, ao pesquisar a violência escravista e a exclusão das pessoas negras do capitalismo competitivo à brasileira, verificou que os privilégios estamentais eram atualizados e potencializados neste capitalismo que logo veio a ser monopolista e financeirizado, portanto teríamos um capitalismo cujas estruturas, inclusive aquelas supostamente democráticas, eram aprisionadas por privilégios estamentais-raciais, numa permanência do passado nas novas instituições e agentes (cf. FERNANDES, 2005 e 2007). Estes estudos que Florestan foi publicando ao longo dos anos 1940, 50, 60, 70 e 80 se tornaram um dos fundamentos científicos da reflexão de Abdias Nascimento, que usou a palavra genocídio para pensar a situação social, econômica e cultural das pessoas negras no Brasil. O livro de Abdias, *O genocídio do negro brasileiro*, de 1978, em diversos momentos pensa como um só processo o genocídio contra os povos indígenas e contra os povos negros, enfatizando, e preciso aqui repetir a palavra, não propriamente “eventos”, mas o “processo”. É um movimento tal que mascara aquilo mesmo que promove, isto é, a morte e o racismo contra povos negros e indígenas. Um processo tal que engendra seu próprio mascaramento. Era essa a questão que Abdias, com lastro nos movimentos negros, colocava para a abertura democrática que começava a se desenhar.

8.

Encontro na obra de Lélia Gonzalez uma complexa elaboração das tensões que vim expondo – ao mesmo tempo um ponto de chegada e um ponto de partida. Gonzalez incorporou criticamente a tradição de intérpretes de Brasil que a antecedeu: Gilberto Freyre aparece como o sistematizador do que viria a ser a ideia da democracia racial. Caio Prado Jr. é criticado por atualizar hierarquias e classificações estereotipadas e preconceituosas a respeito dos povos indígenas e negros, que permaneceriam, então, como objetos da história. Florestan faz figura como base para a denúncia, em pleno capitalismo monopolista supostamente ultracivilizado, da violência

racista, herdeira da escravidão. De Heleieth Saffioti, que teve sua importante tese sobre a mulher na sociedade de classes orientada por Florestan, e June Hahner, Gonzalez colheu a perspectiva feminista de crítica ao patriarcado, que deve muito também aos coletivos e movimentos de mulheres negras dos quais fazia parte. Abdias Nascimento, Carlos Hasenbalg, Clóvis Moura, que vinham publicando algumas de suas principais obras, são articulados para pensar o enodamento das estruturas escravistas com as estruturas do capitalismo monopolista. Por meio de uma trajetória que aliou estudos sobre psicanálise lacaniana e formação intelectual marxista, uma formação, repito, que se deu na universidade e em grupos, coletivos e movimentos de mulheres negras, Gonzalez buscou palavras para dar nome aos seus incômodos. Por assim dizer, botou o Brasil no divã dos movimentos sociais, negros e indígenas.

Em “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, escrito em 1980 e publicado em 1984, a autora trouxe para o primeiro plano algo que a incomodava. Trata-se da maneira como a sociologia e a cultura de massas utilizavam as palavras “bunda”, “mulata”, “doméstica” e “mãe-preta”. Escutar essas palavras causava afetos incômodos e Gonzalez então partiu desses incômodos para formular suas ideias. Ela “escandiu” – num procedimento bem lacaniano – as palavras incômodas, variando sua posição em diferentes narrativas (trabalho, carnaval e luta social). Essa comutação dos significantes criou perspectivas críticas ao vocabulário e à sintaxe racistas e sexistas, desnaturalizou a mulata. Ao dar voz ao próprio incômodo, Gonzalez trabalhou com a lógica da memória, que – ao contrário da lógica da consciência, regida pela harmonização e pela justificação – possibilitava que a inflexão a respeito da qual já falamos bastante fosse ao menos percebida e problematizada.

Em *Revolução burguesa no Brasil*, Florestan tinha mapeado a estrutura que reproduzia a expulsão sistemática do “povo” das esferas de representação política e econômica. Essa expulsão criava uma democracia entre iguais, baseada na violência, e, dizia Florestan em 1975, a abertura que estava sendo planejada tendia a reproduzir os privilégios dos privilegiados.

Gonzalez argumentava anos depois que a democracia sonhada pelos movimentos sociais, partidos e coletivos populares precisava transformar em um de seus fundamentos a consideração de casos como os de Aézio e Marli, ocorridos em 1979 no Rio. Marli saiu em

busca dos policiais torturadores e assassinos de seu irmão, Paulo Pereira Soares, um jovem negro; Aézio, pedreiro, jovem, também negro, foi preso, torturado e assassinado pela polícia na Barra da Tijuca. A estrutura de opressão ditatorial continuava operando – desde Arminda até Marli –, durante a anistia. De fato, o Carandiru em 1992, o genocídio de Haximu e as chacinas da Candelária e de Vigário Geral em 1993, o massacre de Corumbiara em 1995, Eldorado dos Carajás em 1996, e assim sucessivamente evidenciam, de acordo com B. Kucinski, no romance *K. relato de uma busca*, de 2011 (!), um sistema repressivo que manteve em ação um “terrorismo institucional”. A continuidade ininterrupta destes crimes levou as Mães do Curió, que procuram se reunir para produzir justiça a respeito dos assassinatos de seus filhos por policiais, ocorridos em Fortaleza em novembro de 2015, a chamá-la de “genocídio cotidiano”.

Como interromper essa reencenação cotidiana do crime fundador da nacionalidade, ou seja, o assassinato do outro do latifúndio (o negro, o indígena, o camponês)?

Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* – título que, já por si, evoca de Freyre (formação) e Prado Jr. (sentido) –, deu, contudo, seguimento ao modo como Abdias e Lélia tinham procurado pensar a formação social brasileira. Nesse livro, o termo “branquitude” já aparecia em viés crítico, ligado à hecatombe dos povos originários e africanos. Para o argumento de Darcy, os conceitos de genocídio e de etnocídio são centrais, porque assinalam que reconhecer que o Brasil é uma empresa de gastar gente seria ponto de partida para contruí-lo como uma “verdadeira democracia racial”, expressão utilizada, antes, também por Abdias e Lélia.

Enquanto Darcy Ribeiro concluía seu livro, Davi Kopenawa, o grande líder Yanomami, sentia-se tomado por raivas ocasionadas por sucessivos lutos pela perda de si mesmo (“tornar-se branco”), de pessoas próximas, de seu povo e da floresta. Desde que, em meados dos anos 1950, os *napẽ* ou brancos invadiram o território Yanomami, no extremo norte do Brasil, Kopenawa se tornara um sobrevivente de epidemias, assassinatos, perseguições, migrações forçadas e de uma não menos dolorosa disseminação de más palavras contra os Yanomami. Assim como Gonzalez, Kopenawa acolhe o incômodo que sente, a raiva causada por sucessivos lutos. A partir disso, engendra um processo de escuta fabulosamente narrado em *A queda do céu*, de 2010. Começando pela última sílaba das palavras

ditas por líderes como Álvaro Tukano, Aílton Krenak e Chico Mendes, bem como por seu sogro, “O grande homem” de Watoriki, Kopenawa vai construindo palavras e depois caminhos entre palavras. Os caminhos vão se tornando mais e mais numerosos e mais e mais amplos, a ponto de se parecerem com os caminhos abertos pelas palavras de Omama, o criador do mundo. Kopenawa denuncia que os *napëpë*, nós, brancos, apaixonaram-se perdidamente pelas mercadorias. Isso devasta neles os caminhos entre as palavras e sequestra os afetos, que se fixam no ódio ao outro do latifúndio, do garimpo, da riqueza, suposto antagonista da disseminação ilimitada das apaixonantes mercadorias. O que vim mostrando, de Euclides a Kopenawa, são as vicissitudes de uma tradição crítica ao latifúndio, à monocultura e à escravidão, ao patriarcado, ao racismo e à propriedade desmedida.

9.

Dos saraus às pequenas editoras independentes, o genocídio cotidiano contra populações indígenas e negras tem sido narrado na literatura brasileira contemporânea em viés crítico, com ênfase nas resistências, nas buscas por justiça e reparação. Livros como os da poeta cearense radicada em São Paulo, Dinha (2015), *Zero a zero: quinze poemas sobre o genocídio*, e *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006), retomam criticamente as imagens de país propostas pelas interpretações do Brasil para criar as difíceis formas – aqui emulo a proposição de Rodrigo Naves – de narrar, cantar ou dramatizar as resistências à presença inatural da escravidão, da monocultura e do latifúndio na sociedade estruturada pelo racismo, pelo patriarcado e pelo fetiche da mercadoria. A tradição de intérpretes do Brasil foi de alguma maneira trabalhando seus equívocos e nos lega um instrumental crítico de considerável poder heurístico.

Um genocídio cotidiano vem sendo perpetrado no Brasil e ainda não pudemos estancá-lo. Ele acontece como se não acontecesse; mas é o acontecimento mais central da história de nossa nação, sendo, ao mesmo tempo, o apagamento, silenciamento e a desatualidade que a definem. Porém, de Machado a Gonzalez e Kopenawa, em que pese a situação hoje propensa para mais uma escalada de crimes não narrados, penso testemunhar a construção de modos de narrar

e viver que sustentam o olhar, a escuta e a memória diante do assassinato cheio de esquecimento do “inimigo” do latifúndio. Cabe-nos, como nos ensina Davi Kopenawa – e me penso aqui entre professores e professoras de literatura – cuidar para que os caminhos entres as palavras não sejam devastados pelo poder demasiado nas mãos de poucos, que ganha sua existência no ódio aos seres e na paixão pelas coisas. Trata-se talvez de trabalhar as curas e vinganças para tantas más palavras, para tantos silêncios forçados.

Referências

- AMPARO, Thiago. “Quem mandou matar Emilly e Rebeca?”. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://folha.com/hvtmri49>. Acessado em 07/12/2020.
- BICUDO, Virgínia Leone. *Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo*. São Paulo: Editora Sociologia e Política, 2010.
- CAMPOS, Ricardo Ribeiro. “O genocídio e a sua punição pelos tribunais internacionais”. *Revista de Informação Legislativa*. Brasília. Ano 45, v. 178, abril-junho, 2008. Disponível em https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/45/178/ril_v45_n178_p91.pdf. Acessado em 07/12/2020.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Edição crítica e organização: Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ubu/Sesc, 2019.
- DINHA. *Zero a zero: quinze poemas contra o genocídio*. São Paulo: Me Parió Revoluções, 2015.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2007.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Global, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- GOMES, Karina. “Extermínio indígena pode levar TPI a julgar Bolsonaro”. *Deutsche Welle Brasil*. 18/06/2020. Disponível em <https://p.dw.com/p/3dzZ1>. Acessado em 07/12/2020.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções, diálogos*. Organização: Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
- KUCINSKI, B. K. *relato de uma busca*. São Paulo: Cosac&Naify, 2014.
- LEMKIN, Raphael. *The Axis Rule in Occupied Europe*. Washington: Carnegie Endowment for International Peace, 1944.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Pai contra mãe”. *Obra completa v. 2*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 631-638.
- MAGNOLI, Demétrio. “Banalizar o genocídio é uma forma de vestir a omissão com os andrajos do radicalismo retórico”. *Folha de São Paulo*. 17/07/2020. Disponível em <https://folha.com/nyd8vo12>. Acessado em 07/12/2020.
- MAIO, Marcos Chor. “O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.14, n.41, p.141-158, outubro de 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69091999000300009>. Acessado em: 07/12/2020.
- MELO, Alfredo Cesar B. de. “Raça e modernidade em Formação do Brasil contemporâneo de Caio Prado Jr.”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v.35, n.102, janeiro de 2020. Disponível em <https://doi.org/10.1590/3510215/2020>. Acessada em 07/12/2020.
- MENDES, Conrado Hübner. “O genocídio assombra Bolsonaro”. *Folha de São Paulo*. 07/07/2020. Disponível em <https://folha.com/v04gjq7k>. Acessado em 07/12/2020.
- PONTE, Leila Hassem. *Genocídio*. São Paulo: Saraiva, 2013.
- PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- REVERBEL, Paula. “Não acredito que o TPI vá julgar Bolsonaro, diz ex-juíza da corte”. *O Estado de São Paulo*. Disponível em <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,nao-acredito-que-o-tribunal-penal-internacional-va-investigar-bolsonaro-diz-ex-juiza-da-corte,70003376950>. Acessado em 07/12/2020.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: formação e sentido do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- SCHMITZ, Arno Paulo; BITTENCOURT, Mauricio Vaz Lobo. “O Estatuto

- da Terra no confronto do pensamento econômico: Roberto Campos *versus* Celso Furtado”. *Economia e sociedade*. Campinas, v.23, n.3, p.577-609, dezembro de 2014. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-06182014000300002>. Acessado em 07/12/2020.
- TEIXEIRA, Matheus. “Gilmar cita genocídio de índios e volta a criticar excesso de militares no Ministério da Saúde”. *Folha de São Paulo*. 14/07/2020. Disponível em <https://folha.com/la98rchq>. Acessado em 07/12/2020.

Paisagem entre Literatura e Filosofia

Maria Luiza Berwanger da Silva¹

Poeta dos trópicos,
dá-me no teu copo de vidro colorido, um gole d'água.
(Como é linda a paisagem no cristal de um copo d'água!)
(CARVALHO, s.d., p. 230),

dizem esses versos de Ronald de Carvalho, representando exemplarmente a Paisagem Poética Brasileira, aquém e além de subjetividades, geografias, culturas e campos disciplinares.

Transparência do vidro que concede a perspectiva da visualidade infinita e fluidez da água que desloca a territórios novos fazem-se mediadores de inusitadas cartografias, enquanto efeito poético que traduz, a seu modo, a eficácia dessa Paisagem mesclada e transgressiva para a Literatura Comparada, vista pelo ângulo de Diálogos Transdisciplinares.

Sob essa perspectiva, um diálogo pode ser estabelecido entre o crítico literário Michel Collot e o filósofo François Jullien que reordena os estudos sobre a Paisagem, nela demarcando seu espírito nômade, transdisciplinar e mundializado.

Se nomear esse diálogo, emergente da intersecção Literatura e Filosofia, possibilita verificar zonas de prováveis aproximações e distanciamentos, redesenhados pelo entrelaçamento de campos díspares, percebe-se que nele (nesse diálogo) um lugar de passagem conforma-se, respaldando a consciência do provisório como busca incessante da plenitude paisagística, mediada por diferentes modos e formas de percepção já antecipados pelo olhar estrangeiro de Claude Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos*, quando diz:

1. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Doutora pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris-III; Pesquisadora convidada do CREPAL (Centre d'Études Brésiliennes et Portugaises – Sorbonne Nouvelle – Paris-III e da Maison des Sciences de l'Homme (Chaire d'Altérité, coordenada pelo filósofo François Jullien, sendo uma das tradutoras de sua obra no Brasil.

Toda paisagem apresenta-se de início como uma imensa desordem que nos deixa livres para escolhermos o sentido que preferimos lhe atribuir. Porém, mais além das especulações agrícolas, dos acidentes geográficos, das transformações da história e da pré-história, o sentido, augusto entre todos, não é o que precede, comanda e, em grande escala, explica os outros? Essa linha tênue e confusa, essa diferença quase sempre imperceptível na forma, e a consistência dos detritos rochosos testemunham que, ali onde hoje vejo um terreno árido, dois oceanos outrora se sucederam. Seguindo passo a passo as provas de sua estagnação milenar e vencendo todos os obstáculos – paredes abruptas, desabamentos, matagais, plantações –, indiferentes às trilhas como às barreiras, parecemos agir em sentido contrário. Ora, essa insubordinação tem como único objetivo recuperar um sentido primeiro, obscuro sem dúvida, mas do qual cada um dos outros é a transposição parcial ou deformada. (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 60)

A esta voz, que diz em *Tristes Trópicos*, a sedução do espaço visto, aproxima-se a do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade mediada pela palavra poética que expressa a insubmissão do Sujeito ao curso da experiência paisagística a efetuar, nomeada no poema *Paisagem como se faz*: “Esta paisagem? Não existe. Existe espaço vacante, a semear de paisagem retrospectiva”. “[...] o ver não vê; o ver recolhe fibrilhas de caminhos, de horizonte, e nem percebe que as recolhe para um dia tecer tapeçarias ... de impercebida terra visitada. A paisagem vai ser [...]” (2007, p. 731). Se, de um lado, percebe-se a convergência do antropólogo com o poeta quanto à figura da Paisagem como construção que retraza a cartografia do visto, do sentido e do vivenciado, de outro lado, nota-se a divergência dos modos e formas articulados pelo Sujeito no exercício perceptivo. Projetar sobre o espaço exterior a subjetividade, a mais profunda, conduzindo-lhe o traçado do desenho, como no fragmento de *Tristes Trópicos*, ou se deixar por ele (pelo espaço) conduzir o Sujeito sendo surpreendido por certa visualização interior, impensada e inimaginável, como no poema de Carlos Drummond de Andrade?

Desse modo duplo de perceber a Paisagem depreende-se certo paralelismo que reproduz a própria singularidade do diálogo a ser tecido entre o crítico literário Michel Collot e o filósofo François Jullien, como se, justamente, a plenitude paisagística aflorasse com maior produtividade de campos díspares dispostos em posição de entrelaçamento. Nela, frestas, cantos, ângulos obtusos despontam

deixando entrever certa paisagem intervalar em constante desdobramento e assim configurando a percepção do enigmático e do não figurável como eixo que constitui a dinâmica da reflexão do crítico e do filósofo sobre a teoria da Paisagem; distanciam-se, contudo, os dois estudiosos pela percepção da vivência paisagística experienciada, quando para Michel Collot e François Jullien, dialogar significa produzir ressonâncias entrecruzadas. Dito de outro modo: tecem um jogo singular de pensamentos nos quais a voz de um e de outro encontram-se em um ponto neutro, quando dizer “neutro”, corresponde a acomodar pertencas de natureza artística e não artística, sob forma de suave convívio. Desdobra-se assim e se completa textualmente o sentimento paisagístico de Claude Lévi-Strauss, em outro fragmento pela estampa do Novo Mundo:

para o navegador que se aproxima, o Novo Mundo impõe-se, primeiramente, como um perfume, bem diferente daquele sugerido desde Paris por uma assonância verbal, e difícil de descrever para quem não o aspirou. [...] Só compreenderão os que meteram o nariz no miolo de uma pimenta exótica recém debulhada, depois de terem cheirado, em algum ‘botequim’ do ‘sertão brasileiro’ a trança melosa e preta do ‘fumo de rolo’, folhas de tabaco fermentadas [...]; e que na união desses odores primos irmãos reencontram uma América que foi, por milênios, a única a possuir-lhes o segredo (LÉVI-STRAUSS, 2017, p. 83),

como se decifrar esse “segredo” significasse igualmente decifrar a postura do Sujeito diante da experiência realizada e que incide na autoelucidação da própria subjetividade.

Desdobra-se assim igualmente o sentimento paisagístico de Carlos Drummond de Andrade no poema intitulado “A voz”, em que o silêncio se faz eficaz mediador de “transformações” (silenciosas) insinuadas pela voz poética,

Uma canção cantava-se a si mesma
na rua sem foliões. Vinha do rádio?
Seu carnaval abstrato, flor de vento,
era provocação e nostalgia.
Tudo que já brincou brincava trêmulo,
no vazio da tarde. E outros brinquedos,
futuros, se brincavam, lecionando
uma lição de festa sem motivo,

à terra imotivada. E o longo esforço,
 pesquisa de sinal, busca entre sombras,
 marinhagem na rota do divino,
 cede lugar ao que, na voz errante,
 procura introduzir em nossa vida
 certa canção cantada por si mesma.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2006, p. 681)

um e outro textos aflorando de saberes distintos, e traduzindo faces do Sujeito em que ora é ator, como em Claude Lévi-Strauss, na esteira de Michel Collot, ora é receptor, como nos poemas citados de Carlos Drummond de Andrade, representando, a seu modo, o percurso trilhado por François Jullien.

Legitimam essa perspectiva do diálogo tecido entre o crítico e o filósofo a figura do “arquiteto” em Collot, em perfeito paralelismo com a do “perscrutador” em François Jullien, figuras que respaldam a caracterização da Paisagem como confluência eficaz de vivências pertencentes a múltiplos territórios subjetivos, geográficos, simbólicos, não simbólicos e disciplinares. Aproxima-os a certeza da intersecção que lhes confere sustentabilidade em suas diferenças; como se mantê-las viabilizasse, paradoxalmente, o contínuo desdobrar dos campos aproximados, fixando nesse desdobrar o prazer do inusitado: espacialidades e temporalidades, uma vez demarcadas em suas mobilidades, retraçam a cartografia paisagística, expandindo-a. Expandida e difratada, surpreende todo sujeito próximo, distante, nacional e transnacional. Portanto, configurar o sentimento paisagístico pela dupla mediação do “pensamento-paisagem” (“*pensée-paysage*”) em Michel Collot e do “viver de paisagem” (“*vivre de paysage*”) em François Jullien consiste em evidenciar certo jogo entre sujeito e objeto do qual as ressonâncias estampam a fertilidade da Paisagem como possibilidade da vida múltipla, tecida e retecida entre Mesmo e Outro.

Lê-se na obra *Pensée-Paysage*, de Michel Collot:

Se a paisagem é uma arte, ela não se limita à esfera das representações: ela começa *in situ*, ao nível da terra, com a cultura do solo dos vegetais. O paisagista é, ao mesmo tempo, artista, engenheiro e camponês: um artesão inspirado, um criador terra a terra. Homem de atelier e de terreno, assume, pouco a pouco, a concepção do projeto, sua realização e seu segmento. Ele reinventa à sua ma-

neira um dos sentidos da palavra *arte*, que não dissocia a técnica de uma visada estética. Mobiliza, assim, um pensamento que nunca esquece o concreto para produzir uma obra ao mesmo tempo sensível e inteligível, lisível e visível para o olho do corpo e para o do espírito – um pensamento-paisagem. (COLLOT, 2011, p. 192)²

Dois conjuntos de imagens constituem os eixos articuladores dessa síntese: o das referências à Paisagem considerada como pensamento e o da experiência paisagística vivenciada pelo Sujeito. Sujeito como “nem pura representação nem uma simples presença, mas um entrecruzamento dos dois” (“ni pure représentation ni une simple présence mais un entrecroisement entre les deux”) (COLLOT, 2011, p. 18), “que transgride a oposição do sujeito e do objeto, do individual e do universal” (“qui transgresse l’opposition du sujet et de l’objet, de l’individuel et de l’universel”) (COLLOT, 2011, p. 29), uma “migração indefinida em direção a um além que lhe é interior” (“migration indéfinie vers un ailleurs qui lui est intérieur”), soprado pela percepção de um limiar (um horizonte) em busca da decifração. A estas imagens definidoras da Paisagem como Pensamento-Paisagem, Michel Collot demarca um outro conjunto com que caracteriza a atividade do Sujeito: “a paisagem implica um sujeito que não reside mais nele próprio mas que se abre para o fora” (“le paysage implique un sujet qui ne reside plus en lui mais qui s’ouvre au dehors”) (COLLOT, 2011, p. 33), que impõe o espaçamento do sujeito e o diálogo com a Alteridade, facilitando a decifração do “fundo insondável da paisagem” (“fond insondable du paysage”) (COLLOT, 2011, p. 135). Articulada sob a égide da reflexão fenomenológica, a palavra teórico-crítica de Michel Collot diz, no mais das vezes, acidentes, fatos previsíveis e controláveis, dos quais o efeito produzido faz-se certeza da percepção lúcida e controlada pelo Sujeito.

2. Si le paysage est un art, il ne se limite pas à la sphère des représentations: il commence in situ, et à ras de terre, avec la culture du sol des végétaux. Le paysagiste est à la fois artiste, ingénieur et paysan: un artisan inspiré, un créateur terre à terre. Homme d’atelier et de terrain, il assume tour à tour la conception du projet, sa réalisation et son suivi. Il réinvente à sa manière l’un des sens du mot *art*, qui ne dissocie pas la technique d’une visée esthétique. Il mobilise ainsi une pensée qui n’oublie jamais le concret, pour produire une œuvre à la fois sensible et intelligible, lisible et visible pour l’œil du corps et celui de l’esprit – une pensée-paysage (COLLOT, 2011, p. 192).

“Nós nos cansamos de um lugar, de uma vista, talvez, ou de um espe tá culo, mas não de uma paisagem” (“On se lasse d’un lieu, d’une ‘vue’, peut-être ou d’un spectacle mais non d’un paysage”), diz François Jullien em *Vivre de Paysage ou L’Impensé de la Raison*, demarcando seu percurso teórico-crítico, essencialmente, pela correlação entre “perceptif” e “affectif”; o filósofo entende por “affectif” aquilo que afeta, que gera ressonâncias insuspeitáveis e inimagináveis na intimidade do Sujeito, ao longo de sua atividade perceptiva, enquanto lugar primordial de certo tecer que amplia a experiência paisagística efetivada. Desdobrar e ativar a energia vital do Sujeito, eis, em síntese, a configuração de Paisagem por François Jullien, traduzida pela imagem do “vivre”. Para tanto, parte da definição do “perceptif”, considerando-o como aquele elemento que permite configurar uma interioridade esperada, e como aquele que dá a descobrir uma interioridade inesperada e desconhecida, designada pelo filósofo como “fundo permanecido mudo” (“fond resté muet”) (JULLIEN, 2014, p. 95). Revela o íntimo, nomeando fatos ocasionais, incidentes e imprevisíveis, provocando no Sujeito certo estado de vibrações sem causa evidente, perspectiva que aproxima o “perceptif” do “affectif” vista como capacidade multiplicadora do prazer que não emerge de um canto ou de um lugar eleitos aprioristicamente, mas que surge de modo inesperado, brindando o sujeito com certa intimidade redescoberta, em processo de contínuo refazer; como se o “vivre de paysage” encontrasse sua tradução mais exemplar na imagem de certo caleidoscópio que, em seu girar incessante, agrega mundos, sujeitos, alteridades e sentimentos insuspeitáveis ao arquivo da memória. De onde o caráter da experiência desdobrada e inesgotável em que o “perceptif-affectif” não se origina do passional, mas do contato com o Outro e a Diferença. Desse modo, forma-se um “campo de atração” entre o Sujeito e o Mundo, como o especifica François Jullien: “menos um som indistinto do que um tocar em diapasão” (“moins un son indistinct qu’une mise en diapason”) (JULLIEN, 2014, p. 94). (Leia-se, sob o simbolismo do “diapasão”, a multiplicidade de vivências mescladas, quando dizer mesclada remete ao efeito do inusitado e à surpresa de combinações insuspeitáveis traduzidas, no caso, pela variabilidade de sons e dissonâncias.)

Considerado desse modo, o “vivre” constitui um “moi-monde” que encontra no trabalho de “dessubjetivação” (“désubjectivation”) sua articulação mais exemplar; compreende-se esse processo de

“désubjection” como impossibilidade do Sujeito de controlar a percepção paisagística, uma vez substituída a soberania do Eu, que domina o processo perceptivo em Michel Collot pelo deixar-se dominar pela Paisagem, incidindo na correlação de elementos aparentemente inconciliáveis, mas que, justamente por suas diferenças, retrabalham a subjetividade do Sujeito. Postos em intersecção, compõem uma paisagem nova entre dois polos: os do “eu” e os do “mundo”. A imagem do “vivre” desponta, pois, da dinâmica reflexiva de François Jullien como eixo que, ao articular, aproximando, Sujeito e mundo, brinda-nos com o prazer revitalizado de experiências inusitadas.

Estudioso da cultura chinesa como polo de comparação entre Oriente e Ocidente, François Jullien embasa seu pensamento teórico-crítico nessa busca de evidências do inusitado, sobretudo em *As Transformações Silenciosas*³, obra na qual configura o “vivre” pelo desfazer da autossuficiência do sujeito, tendo em vista o acontecimento de fatos e reordenações existenciais totalmente insuspeitáveis, dessa perspectiva derivando a figura do paisagista como a de um “perscrutador”.

Desse modo, uma zona de convergência e de divergência gera-se, do diálogo estabelecido entre Michel Collot e François Jullien, com base nos modos e formas perceptivos efetuados pelo Sujeito, a eficácia desses dois saberes distintos aproximados, garantindo o lugar da Paisagem no pensamento comparatista contemporâneo. Literatura e Filosofia, ao brindarem o sujeito, hoje, com a variabilidade do eterno retrair da condição existencial, pela fertilidade da alternância entre o esperado e o inesperado, incidindo na composição de temporalidades, espacialidades e saberes transdisciplinares, reencantam pela paisagem do inusitado, efeito que encontra eco em fragmentos de *Cartografia Mínima* do poeta Marcos Siscar:

Este é o mapa. Onde quer que você se encontre onde quer que você se perca. Este é o mapa. O que você diz e pensa é o mapa. O mapa é maleável sujeito a invasões bloqueios ou decisões políticas a graves extravios. O mapa está contido em suas incontinências. Aqui e em toda a parte.

[...]

3. JULLIEN, François. *As Transformações Silenciosas*. Trad. de Maria Luiza Berwanger da Silva. Londrina: Edel, 2018.

A vida é esta datada e situada com palavras. Mas o sentido da cartografia precisa mais do que o anúncio a biografia a estética a política do mapa. Nada consegue impedir a profusão dos mapas as rasuras do mapa.

[...]

O céu é a dobra natural do meu jardim. Uma geografia de altos relevos de vaporização e desfiguração de descontextualizações ferozes. O ar me impõe deslocamentos de lugares e de datas a volatilidade dos mapas. Dali de cima a terra está solta pronta para sair de sua órbita e cair ao abismo cósmico. A vertigem é meu parapeito. (SISCAR, 2015, p. 97)

Percepção de natureza fenomenológica, emergente da perspectiva literária e percepção de natureza não fenomenológica, emergente da percepção filosófica, concedem ao Sujeito contemporâneo a esperança do reencantamento. A esta voz do reencantar já nomeada por Michel Maffesoli em *Le réenchantement du monde* e por Edgar Morin em *A via* vem agregar-se a de François Jullien que condensa no triângulo: Paisagem, Vivência e Inusitado certo caminho a percorrer que se vai traçando aquém e além de toda cartografia demarcada, grão de voz, em uma palavra, que Literatura e Filosofia recolhem dos Diálogos Transdisciplinares, ou “linda paisagem” apenas entrevista pelo “cristal de um copo d’água”, mas que antecipa a eficácia das Paisagens em Movimento.

O presente estudo constitui um desdobramento de meu livro, recentemente publicado, e se intitula identicamente ao presente estudo: *Paisagem, entre literatura e filosofia*. Caracteriza o livro a constante passagem da teoria à prática e dessa à primeira, prática que incide nas seguintes elucidaciones.

O livro intitulado *Paisagem, entre Literatura e Filosofia* reúne um conjunto de textos apresentados em congressos, colóquios e seminários nacionais e internacionais, configurando representações de paisagens emergentes do entrelaçamento da literatura com a filosofia e dessa com a primeira. Articulam esse entrelaçamento tanto a reflexão de Michel Collot, como mediação à perspectiva literária, quanto a de François Jullien à perspectiva filosófica. Distintas, mas complementares, essas duas reflexões possibilitam evidenciar ângulos novos da textualidade brasileira, considerando-a como fato literário artístico e cultural. Desse modo, se a imagem do “pensamento-paisagem” (“*pensée-paysage*”), proposta por Michel Collot, permite o jogo

entre “representação” e “presença”, incidindo na prática empreendida pelo sujeito que decifra espacialidades e temporalidades desconhecidas, essa experiência encontra no pensamento de François Jullien sintetizado pelo “viver de paisagem”, como “perceptivo que se revela, ao mesmo tempo, afetivo”, a matriz nuclear do presente livro.

Contudo, apraz-me confessar que, aquém e além dessa dupla articulação teórico-crítica, enquanto fio que busca conferir legitimidade ao conjunto de ensaios aqui reunidos, a tradução do livro original em francês, *Les transformations silencieuses*, por mim realizada⁴, do referido filósofo, reciclou-me o olhar no que se refere ao estudo da percepção de natureza fenomenológica; agrega a essa forma de captação do literário modos outros e insuspeitáveis de alta recorrência, de natureza não fenomenológica, como, a título de ilustração, nas obras de João Guimarães Rosa (Refiro-me, sobretudo, aos contos de *Primeiras Estórias*). Neles, certa cartografia é traçada e retraçada que, ao se constituir como amostragem exemplar do percurso roseano, insinua certo diálogo inconfesso e à meia-voz empreendido por literatura e filosofia aproximadas.

Uma vez dispostas em intersecção, conferem visibilidade à composição de certo território intervalar em constante passagem do campo literário ao filosófico e desse ao primeiro. Assim procedendo, literatura e filosofia concedem a todo leitor percepções paisagísticas inusitadas. Traduzir, pela leitura simbólica, a produção desse efeito significa valorizar um traçado outro, que, aquém e além de fronteiras geográficas, disciplinares e subjetivas, torna-nos receptivos a certo espetáculo singular: o conjunto de operações efetuadas pelo sujeito, enquanto presença que controla e que diz a evidência de distâncias percorridas no espaço e no tempo, desdobra-se em um conjunto de natureza outra, o qual surpreende por escapar ao controle do sujeito e às experiências por ele vivenciadas. É quando, então, voluntário e involuntário, na esteira do pensamento interdisciplinar de Marcel Proust, confirmam o que François Jullien intitula de “transformações silenciosas”, definidas com base no pensamento chinês, considerado pela esfera do inesperado e do incontrolável.

Sob o ângulo dessa imagem, a valorização de incidentes em vez de acidentes, de inevidências em vez de evidências, de fatos que

4. JULLIEN, François. *As transformações silenciosas*. Trad. de Maria Luiza Berwanger da Silva. Londrina: EDUEL, 2018.

ocorrem de modo inusitado e sem a interferência do sujeito, constituem alguns dos traços mediadores dessas “transformações silenciosas”, evocados ao longo da obra de François Jullien. Trata-se, no livro *Paisagem, entre Literatura e Filosofia*, de configurá-las como singulares cartografias da memória que surpreendem pelas constantes operações de ressimbolização, demarcando insuspeitáveis caminhos legados ao leitor pela leitura simbólica realizada. No pensamento de François Jullien, a configuração do sujeito como aquele que perscruta (“*scrutateur*”), o qual, uma vez tendo dado o “empurrão” (“*coup de pou-ssé*”) inicial, faz-se disponível à percepção de transformações, constitui o fio mediador das transferências artísticas e culturais produzidas pelo diálogo da filosofia com a literatura e dessa com a primeira.

No que se refere à composição do presente livro, com base nos tópicos “Em busca das Transformações Silenciosas”, “Transformações Silenciosas e Experiência Interior” e “Transformações Silenciosas e Memórias Reencantadas”, estes expressam, cada um a seu modo, o aflorar de efeitos que reconfiguram o fluxo temporal e espacial das vivências efetuadas pelos diferentes autores e obras aqui apresentados.

Se, pois, estudos sobre Marcel Proust e Roland Barthes, estampados no primeiro tópico, demarcam a matriz inaugural de certa reflexão que privilegia a percepção pela via do não fenomenológico, sem, contudo, deixar de considerar o fenomenológico, evidenciando o traçado do mapa a perseguir, e, se, no segundo tópico, a valorização da “experiência interior” incide sobre o jogo efetuado com a alteridade, o reencantamento vivenciado e transmitido pelas imagens de errância, memória e amizade como “dádivas” do inusitado produzidas pela eficácia das relações literárias e filosóficas percebidas na textualidade examinada. De um lado, a tentativa de realocação de ecos de “transformações silenciosas” impressos na literatura brasileira, estudados no “prefácio” e, de outro lado, a sublimação de tais “ecos”, enquanto palavra compartilhada que permite o ingresso na literatura-mundo, sustentam o território intervalar cartografado pelos três tópicos citados.

Nota-se que essa transgressão espaço-temporal, ao entrelaçar literatura e filosofia, dá a perceber “paisagens da memória” como espaço de dom e de troca articulado pelas “transformações silenciosas”, no qual saberes díspares empreendem uma relação de suave convívio. Paisagens da memória, portanto, como estampa singular desse convívio.

Projetar o olhar, hoje, sobre a eficácia dessa cartografia corresponde a perceber a potencialidade de insuspeitáveis fatos novos, transformadores, eles próprios, da subjetividade do homem contemporâneo. Poesia do pensamento interdisciplinar, o “entre” brinda o leitor com o espetáculo de sua intimidade em incessante redescoberta.

Referências

- CARVALHO, Ronald de. Apud ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Livraria Martins, s. d.
- COLLOT, Michel. *Pensée-Paysage*. Paris: Actes Sud/ENSP, 2011.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2007.
- JULLIEN, François. *As Transformações Silenciosas*. Trad. de Maria Luiza Berwanger da Silva. Londrina: Eduel, 2018
- JULLIEN, François. *La grande image n'a pas de forme, ou Du mon-objet par la peinture*. Paris: Seuil, 2003.
- JULLIEN, François. *Vivre de Paysage ou L'Impensé de la Raison*. Paris: Gallimard, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. de Rosa Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SISCAR, Marcos. Cartografia mínima. In: *Manual de flutuação para amadores*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

Complexidade e Residualidade Literária no Amazonas: as cidades e a floresta

Cássia Maria Bezerra do Nascimento¹

Introdução

O texto que aqui apresento nasceu, primeiro, para o capítulo *A Amazônia nos Estatutos do Homem*, da tese *A Complexidade nos Estatutos do Homem* Thiago de Mello, de 2014. De lá para cá, acrescento mais das leituras de *Amazônia: a menina dos olhos do mundo* (1991), além do que já estava analisado *Amazonas pátria da água* (2002), e a complexidade da vida do poeta, da poesia, da memória de infância, do percurso histórico que explode, com o golpe de 64, que o leva para tão longe de Barreirinha, de Manaus e da floresta, mas que também o motiva a retornar.

Mantenho aqui a fundamentação no paradigma da complexidade de Edgar Morin que usei na tese, e a perspectiva da residualidade literária e cultural que, na tese, estudei para tratar da poesia insubmissa, desse poeta Thiago de Mello que não se curva diante do sistema como poetas do passado, e para tratar de questões como memória e hibridação cultural. Assim desenvolvo as considerações sobre a floresta, sobre as cidades amazônicas (que estão sim cravadas na floresta nas margens dos rios), sua exploração e sua salvação nas palavras de Thiago de Mello em *Amazônia: a menina dos olhos do mundo* e *Amazônia pátria da água*, os quais também coloco em diálogo com o livro *O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*, de Djalma Batista. Retomar estas leituras agora, com a perspectiva de compor os debates sobre “Paisagem e Literatura: Movimento” me levou a revisitar a Amazônia sobre a qual eu já tinha escrito, agora usando também a luneta de paisagem e literatura. Somo a tudo isso a vivência na Amazônia. Isto porque, embora eu tenha nascido aqui, deixei Manaus com minha família quando era bem pequena. Levei memórias das casas onde moramos, da casa

1. Graduada em Letras (UECE), Mestre em Letras (UFC), Doutora em Sociedade e Cultura na Amazônia (UFAM) e docente na graduação e na pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

da minha avó, das reuniões de família, dos banhos nos igarapés, de alguns momentos, sabores e cheiros. Ao retornar, já adulta, busco em Manaus, nos passeios e nas viagens reencontrar as paisagens que restaram na memória. É possível trazer para este texto a paisagem a Amazônia além dos livros analisados, que me fazem compreender, ainda mais, o afeto do poeta com a Amazônia.

Olhar de Thiago de Mello sobre a Amazônia

Em palavras de abertura de *Amazônia: menina dos olhos do mundo* (1991), o poeta organiza parágrafos de seus sobrevoos de chagada a Manaus. O olhar do poeta sobre a paisagem amazônica revela seu encantamento com a floresta:

Olho pela janela do avião a floresta alagada. A manhã feita de luz, parece um cristal. Fico olhando sem pensar, sem gosto nem precisão de entender. Como quem olha sem desejo uma mulher bonita. Como quem contempla sem quadro: o prodígio harmonioso das formas, a linguagem encanta das cores. (MELLO, 2002, p. 11)

Escolher parágrafos do sobrevoos é até difícil. Coloco mais este no qual o poeta reconhece o seu lugar como “o mais lindo pedaço do planeta Terra”:

Acho, sim, acho a minha querida floresta um dos lugares mais lindos do mundo por onde tanto tenho andado. Mas quero, desde já, deixar bem claro que não é por cauda da sua beleza que eu trato de defendê-la. Não é pela beleza, nem pela exuberância e muito menos pela riqueza, seja vegetal, ou mineral ou animal. É simplesmente porque a floresta amazônica, onde nasci e onde moro, é um bem de vida. Por isso sofro quando ela é esquecida e sofro mais ainda quando ela é maltratada. (MELLO, 2002, p. 13)

O trabalho de Thiago de Mello neste livro é um trabalho investigativo e necessário para aquele momento. Por isso, em alguns momentos, o livro tem discurso científico, mas a palavra poética costura o texto e, em maior parte do tempo, domina-o. Assim explica o poeta:

Considero importante que reunir aqui um breve mas necessário acervo de informações sobre a realidade amazônica e a opinião

de cientistas a respeito da ocupação humana da floresta. Contar o que vem acontecendo com a floresta parece até trabalho de imaginação criadora. (A história inventada é aquela que tem a cara igualzinha a da realidade da vida a qual como se sabe é essencialmente mágica). (MELLO, 2002, p. 19-20)

O livro se organiza em 3 partes: “A floresta amazônica, a bela desconhecida”, “O Ouro que vem do verde” e “Cobra de esperança”, e seus subcapítulos exploram títulos como: “A questão amazônica”, “A camada de ozônio está furada”, “Chico Mendes”, “A Vale do Rio doce”, “o Pantanal”, “O projeto Jari”, “Rondônia”, “O ouro no Brasil”, “Serra Pelada”, “Mulher de garimpo”, “Mineração industrial”... Todos são temas caros para o povo amazônico.

O livro é resultado de pesquisa mesmo, de muito cuidado do poeta de registrar e denunciar a estupidez humana sobre a exploração da floresta em todos os sentidos. Por isso as palavras são, muitas vezes ácidas:

Ninguém pode esconder a inquietação e até a indignação contra as omissões e os erros que o governo brasileiro vem cometendo, sobretudo a partir da metade deste século, contra a vida e até contra a alma da nossa floresta. A incompetência, o descaso, a má-fé estão nas raízes dos grandes danos que ela vem sofrendo. A cobiça humana, nacional e internacional, já devorou parte preciosa de sua incalculável e em grande parte desconhecida riqueza. Pois apesar de tanta coisa ruim, é possível dizer que nem tudo está perdido. (MELLO, 1991, p. 17)

Mesmo com indignação, o poeta que se assume pacificador, veste-se de branco, conclui o parágrafo acima com palavras de esperança.

Ao fim do livro, na “Coda de esperança”, na qual o poeta diz fazer uma “canção de esperança, que pede repetição”, assim diz:

Milhares de garimpeiros voltaram a invadir a terra do Yanomani lá em Roraima. Os empregados do IBAMA, os guardas da floresta, entram em greve. Os peixes dos rios amazônicos se afogam em toneladas de mercúrio. O azul do Tapajós está ficando cinzento. O apóstolo Lutzenberg, secretário do Meio Ambiente, não consegue ajuda para defender a nossa linda natureza. O Governo, que só cuida do que é bom para ele, solta dinheiro para os que botam fogo na floresta sagrada. Pior de tudo: apesar de toda e tonta falação, o

Brasil ainda não sabe, na ponta da língua, o que terá a dizer na Conferência Mundial do Meio Ambiente, aqui na época 92. (MELLO, 1991, p. 210-211)

O livro é, portanto, um olhar singular e necessário sobre a Amazônia naquele momento. Olhar que Thiago de Mello retoma ao produzir *Amazonas pátria da água*, Thiago de Mello (2002), no qual adverte que “devagarinho” a floresta amazônica está tomando o rumo do fim. A floresta precisa de cuidados: “cada ano que passa, milhares de quilômetros verdes desaparecem, para nunca mais voltar”. E denuncia que: “Se for esperar pelo governo, a floresta estará com os seus dias contados, devastada, não pelo furor das motosserras, dos tratores e dos incêndios criminosos, mas pela fúria da má-fé, da incompetência e do descaso” (MELLO, 2002, p. 14).

São dois livros em prosa que se somam para se olhar a Amazônia. Ambos são livros de denúncia, assim como tantos poemas, crônicas e outros livros do poeta na militância que ele vem desempenhando pela Amazônia, cá entre nós e além fronteiras. Sempre com palavras de esperança. A utopia que nunca abandona o poeta.

Em *Amazonas pátria da água*, Thiago diz “nem tudo está perdido. Há muita gente vigilante, aqui e pelo mundo afora, enfrentando os inimigos da floresta, que jamais dormem e que são cheios de olhos, torpes figuras do Apocalipse” (MELLO, 2002, p.14).

Em *Amazonas pátria da água* e *Amazônia: a menina dos olhos do mundo* Thiago de Mello convoca a humanidade para salvar a Amazônia.

É essa consciência de preservação, latente no diálogo entre estes dois livros de Thiago e *O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento* de Djalma Batista, que entrevemos nos *Estatutos do Homem*, em defesa da floresta.

Essa complexidade do tema natureza, que estudamos em Thiago de Mello em consonância com o ponto de vista da ciência, na perspectiva de Djalma Batista, torna-se uma renovação da pesquisa literária no intuito de considerar o pesquisador como parte do ambiente, consciente do seu papel no meio. A complexidade passa a ser entendida como um movimento capaz de dotar a literatura de um pensamento não truncado ou dividido, mas articulado entre os vários espaços para compreender o desempenho poético.

Está nos *Estatutos do Homem* uma Amazônia significada por meio de imagens da natureza que revelam a urgência do homem de se

reintegrar ao cosmo, de se reconhecer como parte da *physis*, de se reconhecer homem junto a seus semelhantes. A Amazônia como território da América Latina onde se ampliam os conflitos sociais e a necessidade de uso racional de seus recursos, desponta no poema depois da volta de Thiago ao Brasil. Portanto, falar da Amazônia nos *Estatutos do Homem* responde a um desenho cíclico desta pesquisa na intenção de apresentar as relações poeta, poesia e poema dentro da complexidade das relações entre o homem e o mundo. A Amazônia é parte do poeta, é sua origem, imagem e ninho. A Amazônia está na poesia, está na vida do poeta, que assume a responsabilidade de esclarecer o que representa a floresta, de lutar pela sua preservação e pela consciência cósmica do homem para com a natureza.

Quando Thiago de Mello esteve no exílio foi insistentemente cobrado para falar e defender a Amazônia. Na Alemanha o poeta foi interpelado a respeito por “alunos e mestres universitários”. O poeta se assumia como porta-voz dos que lhe “pediam notícias da vida da floresta” e ouvia a denúncia daqueles que, de longe, preocupavam-se com a Amazônia. O espanto do poeta é ao mesmo tempo regozijante por perceber a reintegração homem/mundo: seus interlocutores eram homens de países distantes do Brasil, mas conscientes de que a natureza e os homens são uma coisa só, em que pese a distância. Mantinham-se atentos ao destino da Amazônia como quem se preocupa consigo próprio: “Sucede que eles sabiam mais do que eu sobre a fúria devastadora da mata. Davam-me números, cifras, hectares. Nomes de empresas mineradoras estrangeiras. Palavras sofridas sobre o genocídio dos índios”. O poeta revela que aqueles que perguntavam e se preocupavam com a floresta e que o “sabiam ser amazônico” o fizeram assumir a responsabilidade para si: “Pois revelo que devo à devoção deles a decisão que tomei, numa noite gelada, quando atravessava a ponte que liga Wiesbaden e Mainz: consagrar-me à causa da preservação da floresta”. E é como poeta da floresta que Thiago sobe aos palcos de onze auditórios de universidade alemãs quando da execução da cantata para orquestra e coral, que o compositor Peter Jansens fez dos *Estatutos do Homem*: “ao final ele chamava o poeta ao palco. Eu agradecia o asilo e pedia à juventude alegre que fizesse a sua parte para salvar a nossa floresta” (MELLO, 2008, p. 15). Thiago assumiu sua voz de poeta insubmisso ao não se calar diante dos desmandos sobre a floresta, ergueu-se para falar contra ideias cristalizadas de uma Amazônia rica e livre

para exploração mundial. A memória da Amazônia de infância nunca deixaram sua memória, sempre se registrou em sua poesia, sempre foi resíduo individual e coletivo vívido, como estudamos em *Residualidade Literária* (PONTES, 2020). Thiago conhecia mais que Barreirinha, conhecia a florestas, os barrancos os rios, Manaus, as fronteiras. Sabia dos povos da floresta, das fronteiras, da hibridação cultural da constante construção da Amazônia. Tudo isso esteve em sua voz antes de retornar ao Brasil, tudo isso está em sua poesia, tudo isto está em seus livros de prosa e denúncia que aqui analisamos.

Em *Amazônia, pátria da água*, no capítulo “A floresta se dá para quem a usa. Quem a devasta, abusa dela” (MELLO, 2002, p. 40), o poeta fala da desproposital e desproporcional extração de madeira na Amazônia e das ácidas palavras dos alemães sobre o que aqui acontecia: “‘Venha ver a sua floresta!’, me convidou, ao me saber do Amazonas, um funcionário do porto de Hamburgo, um dia triste do meu exílio na Alemanha. Eram toras e toras cobrindo grande extensão do porto, tudo madeira de lei. Algumas de diâmetro maior que a minha altura” (MELLO, 2002, p. 41)

Também neste capítulo, o poeta denunciava o Projeto Jari² e a exploração e destruição da Amazônia realizada pela ação e ambição de estrangeiros: “Hoje é sinistro o nome de um país, cujos limites ninguém sabe não, porque tem o tamanho da traição. Um país particular dentro do nosso país, dentro da nossa floresta uma floresta estrangeira, e uma nação arrogante dentro da nossa nação, cada dia menos nossa, cada vez menos nação” (MELLO, 2002, p. 42-43). Para a terceira edição de *Amazônia, pátria da água*, o poeta esclarece que este parágrafo fora escrito “em 1981, à mesma mesa da minha casa na floresta em que agora escrevo, março de 1987”, mas que, seis anos depois:

o tempo de mordaca se acabou, e a ditadura militar foi abatida pela força do vendaval popular... Uma esperança nova, que o sofrimento do povo não deixa que seja tanta, [...] Muita coisa mudou,

2. O Projeto Jari foi implantado em 1967 pelo empresário norte-americano Daniel Keith Ludwig, atendendo a um convite do governo brasileiro que, na época, representado pelo presidente Castello Branco, lançava-se no grande esforço de redenção e ocupação da mítica Amazônia. O governo brasileiro, em troca da Iniciativa Privada, entraria com os serviços de infraestrutura indispensáveis para a execução de qualquer projeto de desenvolvimento. (MELLO, 1991, p. 82).

inclusive o Jari. A colossal empresa estrangeira está (não completamente, mas quase toda) nacionalizada. (MELLO, 2002, p. 42-43)

Esse episódio é um exemplo de que a Amazônia vive uma história de destruição e vitórias, de venturas e desventuras. Embora seja possível comemorar a nacionalização do Jari, os empresários nacionais continuam comprometidos com o interesse do capital internacional.

Nos capítulos: “A Convivência Solidária” (MELLO, 2002, p. 78); “A espessura do silêncio” (MELLO, 2002, p. 47) e “A fundação da Pátria Água” (MELLO, 2002, p. 15), Thiago faz uma abordagem humanista da geografia do Amazonas, sem classificações e enaltecendo, em toda a extensão da obra em análise, a sabedoria, as lendas e costumes populares dos habitantes do coração da floresta amazônica. As pessoas de que trata o poeta no capítulo “A Convivência Solidária” são descritas como:

[...] criaturas simples e humildes que constroem há centenas de anos a civilização da água, cujas leis e valores são tão diferentes das que marcam a vida atormentada dos grandes centros urbanos [...] seres que conhecem e amam a convivência solidária. Vivem numa sábia integração com a natureza, cujos rigores e virtudes condicionam sua maneira de viver. Tão harmonioso é o seu convívio com a natureza, que parecem confundir-se com ela. (MELLO, 2002, p. 78).

E ressalta: “é certo que vivem em condições precárias, conhecem duros períodos de miséria”, contudo “são capazes de amor” vivendo em permanente estado de solidariedade. O autor conclui que estes seres humanos “têm vocação de convivência fraterna. Embora não saibam soletrar a palavra Utopia” (MELLO, 2002, p. 78).

É a vida dos habitantes do interior amazônico que interessa à poesia de Thiago de Mello: a do índio, do caboclo, do pesquisador, do explorador, pois todos fazem parte do ecossistema amazônico. Todos estão entregues à floresta que precisa ser preservada e vivida. Os homens e mulheres encontram na natureza o equilíbrio e o desequilíbrio que a ela são inerentes.

Assim se dá a exaltação dos saberes ancestrais das populações ribeirinhas quando Thiago de Mello narra poeticamente no capítulo “As Lindas Índias Guerreiras”, sua visita à lenda das guerreiras *Amazonas*, estando no rio Nhamundá, lugar onde “frei Gaspar Carvajal, cronista

da viagem do espanhol Francisco Orellana, registrou a presença das lendárias índias que deram o nome ao rio”. E explica o poeta:

As crianças, os homens e as mulheres que hoje habitam este mágico pedaço do grande rio nunca leram os cronistas. Mas, todos aqueles com quem conversamos nos transmitem, inabalável, límpida, a certeza de que aqui viveram, aqui lutaram, aqui amaram as índias Amazonas. (MELLO, 2002, p. 21)

De uma conversa entre o poeta e nativos de Nhamundá, ocorrida à beira de um lago, o escritor transcreve:

- Desde quando tu ouviste falar nas Amazonas?
- Desde que sou gente. Eu digo que a gente já nasceu sabendo delas, das Icamíabas, que é o nome delas mesmo.
- O que é que o povo daqui fala?
- Fala tudo o que elas foram, toda a verdade. Só eram índias fêmeas [...] no 25 de dezembro traziam os índios para fazer o desejo delas, que era só uma vez por ano. (MELLO, 2002, p. 22).

Manter a crença da existência das guerreiras Amazonas é uma das maneiras do povo reafirmar sua identidade cultural e preservar suas tradições. Segundo Edgar Morin: “A desintegração de uma cultura sob o efeito destruidor da dominação técnico-civilizacional é uma perda para toda a humanidade, cuja diversidade cultural constitui um dos mais preciosos tesouros” (MORIN, 2003, p. 75).

Por outro lado, Thiago reconhece que “nem tudo são virtudes”. Em *Amazônia, meninas dos olhos*, no capítulo “A Floresta Amazônica, a bela desconhecida”, o poeta reconhece que:

na floresta, nem tudo são flores. Ela também tem as suas fraquezas, as suas ruindades. São muitas as pragas que devastam plantações e destroem sonhos de grandeza. Tem as suas formigas de fogo, os seus bichos peçonhentos, as serpentes venenosas. É verdade uma dessas serpentes, cujo veneno mata em poucos instantes a criatura mordida, vem prestado muitos bons serviços ao homem. Os cientistas, faz pouco tempo descobriram que o veneno da jararaca tem um grande poder hipotensivo e a utilização do agente químico dessa peçonha, por um laboratório farmacêutico estrangeiro, resulta num santo remédio para a hipertensão arterial (MELLO, 1991, p. 38-39).

No livro de observação e denúncia sobre a Amazônia o poeta registra a integração da natureza em ecossistema que se retroalimenta e que ao mesmo tempo sofre e permite a interferência externa. Vemos aí as relações o entendimento dos ecossistemas como redes autopoiéticas conforme Maturana e Varela (2001).

A floresta reage à ocupação. Como diz Thiago “a pior coisa que a floresta tem é a sua terra” (MELLO, 1991, p. 39). Atrai grandes investidores, desperta interesse norte-americano, alimenta a ciência e espanta o homem ali nascido: “A terra tão cobiçada pelo homem. Pelo pobre que precisa de chão para plantar a sua mandioca, o seu feijãozinho, o seu arroz. Pelos ricos que chegam queimando tudo para criar o seu boi. Pois sucede que a terra da Amazônia não presta” (MELLO, 1991, p. 39). Não se assuste com este “não presta”. O poeta explica: “Tirando as terras roxas do chão firme e as inundáveis da várzea, o chão da floresta é tóxico, ácido, infértil. O que presta, o que é bom, é o que está em cima dele, o que, por milagre da natureza, sobra dele: a própria floresta. Além dos minerais do seu subsolo” (MELLO, 1991, p. 39). Mas Thiago sabe que o milagre pode ser investigado pela ciência, porque “a verdadeira riqueza da selva é a sua diversidade genética” (MELLO, 1991, p. 41).

Enquanto permanece despertando interesse e atraindo homens, segundo a perspectiva do cientista Djalma Batista, a integração/ presença humana na Amazônia revela essa convivência fraterna e contraditória dos que cruzam os caminhos da “civilização”:

O povo em geral não tem condições econômicas para custear o fornecimento de água encanada, luz e telefone, nem para viajar de avião. [...] As perspectivas são portanto muito limitadas: assistência médica sempre restrita, educação ainda muito a desejar, mercado funcionando quando Deus dá bom tempo. Os moços ficam olhando os navios, sempre de olhos compridos. (BATISTA, 2007, p. 114).

A discussão sob o ponto de vista da complexidade do ecossistema da Amazônia e da relação do homem com ela feita por Morin, Thiago de Mello e Djalma Batista aborda a natureza e a tradição em discursos diferenciados, mas ambos ressaltam a importância de preservar os traços culturais amazônicos. A análise do cientista Djalma Batista, como já tem sido exemplificada, representa em maior medida a linguagem científica que em geral remete à observação e registro

dos dados coletados, mas como ele mesmo expõe na introdução de seu livro, recorre a diversas fontes “fiéis à geografia e à história do espaço” (BATISTA, 2007).

Segundo o autor de *A Poética do Espaço*, as questões cotidianas devem ser redimidadas pela atenção, pela nova significação que a elas se deve dar. Deverão, portanto, ser vistas em sua profundidade, desde as mais usuais, as mais íntimas, aquelas que fazem parte de cotidiano e se relacionam profundamente com a vida social. Segundo a filosofia de Bachelard, tem-se a evidência de que o poeta, quando estava potencialmente solitário, foi levado a acolher-se em espaços familiares e encontra sentido nos elementos do cotidiano.

Assim, se o poeta é capaz de perceber de forma tão especial o ambiente, é possível falar do assunto aqui, conforme os pressupostos epistemológicos de Boaventura Souza Santos, pois sabe-se que, para falar do homem, seu impacto e conflito com o ambiente torna-se imperativa a necessidade da investigação transdisciplinar, que aqui se faz a partir do poético, da tensão entre o poeta e seu meio.

Especificamente no espaço no texto literário, Bachelard (1884-1962), em *A Poética do Espaço*, faz uma análise de espaços e lugares, ou segundo sua terminologia, uma topoanálise. Dentro da sua proposta, o espaço, especificamente o poético, é elevado a objeto de análise, e os lugares e mais surpreendentes espaços ao nível poético do devaneio.

No estudo poético, o espaço aparece a serviço da imaginação. Acerca desta, Bachelard esclarece que o espaço enquanto categoria essencial à vida, por vezes esquecida, pode fazer nascer, renascer e criar novas formas de existência e de interioridade, dando às coisas o lastro humano que elas não ostentam quando ficam penando em sua solidão material. Por isso, é possível inferir, conforme as orientações de Bachelard, haver poesia nos principais espaços escolhidos pelo homem, ou seja, em todos os espaços humanos, em todos os espaços visitados pela memória humana e resgatados pela imaginação. E essa compreensão torna possível afirmar que o poeta busca a poesia dos menores aos maiores ambientes vividos ou vistos como os do ninho, da concha, do cantinho da casa, do grande e do pequeno, sobretudo na imensidão íntima que ressoa no interior do ser.

Thiago de Mello e o retorno à Barreirinha

Os dois livros que trazemos para análise são parte da necessidade do poeta enquanto porta-voz da floresta amazônica. Missão que descobrira ainda durante os anos de exílio, após sair do Chile, onde era adido cultural e permaneceu após o Golpe Militar no Brasil, quando estava na Europa, mais especificamente, na Alemanha, onde assim foi cobrado na Universidade de Gutenberg. E Thiago assumiu esse compromisso, que, aliás, nunca estivera ausente de sua poesia, mas que passou a incorporar seu discurso e o levou mais cuidadosamente à pesquisa e à escrita.

Em 1977, o poeta sabia que seu retorno ao Amazonas não seria para refúgio. Sua permanência ali e tudo que a acompanha – a Floresta, as pessoas, as destruições – tudo é parte de sua luta, de sua poesia.

A trajetória de Thiago de Mello durante os anos de ditadura militar retirou-o de sua terra. A instabilidade política do Brasil e demais países latinos compeliram, de vez, os poetas, políticos e demais intelectuais insubmissos a abandonar os lugares aos quais “pertenciam” nos anos que antecederam a tomada de poder militarista. Como se houvesse uma ordem aparente foram afastados de seus países e encontraram acolhida (e também sofreram perseguição) em outras terras. Thiago de Mello, como vimos, foi peça fundamental na acolhida e reunião de amigos em solo chileno. O caos que sacudiu o poeta para fora do país foi também o mesmo que favoreceu a reunião de poetas e firmou sua poesia como poesia insubmissa. Longe do Brasil, a saudade e as notícias faziam transbordar poesia em Thiago de Mello. Daí os tantos poemas e livros escritos durante a ditadura. Ficar longe de sua terra fortaleceu os laços do poeta com o Brasil: era para cá que ele queria voltar. Poderia retornar quando acabassem as perseguições, mas, peregrino no mundo, embora atuante na poesia e mesmo estando em contato com outros poetas e com importantes universidades, sentia crescente vontade de retornar ao Brasil, não para o Rio de Janeiro, reduto intelectual do país, mas para Barreirinha, contrariando a todos (amigos o aconselhavam a voltar ao Rio de Janeiro, lugar onde “tudo” acontecia) para provar que havia um ciclo a ser fechado:

Voltei para o Brasil um ano antes da anistia (por isso fui preso ao chegar, já sabia que ia ser preso) porque achava que estava ficando

doido. Atravessava a ponte sobre o rio Reno, entre Mainz e Wiesbaden (cidade onde Dostoievski escreveu *O jogador*) e sentia cheiro de pirarucu. Cheiro de pimenta-murupi. Sentia falta da fala, do canto, do jeito de viver de minha gente. Bem, quando anunciei a minha decisão (que tomei ainda na Europa), de que, ao regressar, ia morar na floresta, os amigos discordaram. Me lembro do meu irmão Enio, o editor Enio Silveira, me advertindo:

– Mas lá ninguém lê. A tua voz, tua presença, têm mais força, pesam mais é aqui no Sul.

Tratei de convencê-los:

– Não vou lá para ensinar. Quero e preciso ir é para aprender com a floresta e com o povo que vive nela. Que é parte essencial da floresta. Com as águas, os verdes, as estrelas, o chão onde nasci. Não quero aprender só com os livros, as notícias dos jornais e dos satélites.

Fiz muito bem. Acertei. Daqui não saio, daqui ninguém me tira, escrevo cantando. (Falta grave, não me lembro do autor da famosa marchinha.) Já são seis os livros que a floresta me pediu para escrever, falando da vida dela. Sem contar os de poemas, viajados pelos verdes. (MELLO, 2009).

Os amigos podiam não entender, mas os anos de distância fortaleceram no poeta o desejo de retornar ao ninho, retornar ao lugar de sua infância. Segundo Gaston Bachelard, a concha e o ninho são imagens que despertam na alma certa primitividade. Em *Poética do Espaço*, Bachelard afirma que retornar ao ninho é recolher-se “ao seu canto” (BACHELARD, 2000, p. 104).

A loucura à qual alude o poeta está no plano do devaneio, é indício de que a infância permanece viva e poeticamente útil. Através dessa infância permanente, a poesia do passado se mantém. Distante, independente do país, do lugar e da experiência que o lugar lhe proporcionava, o poeta habitava pela lembrança, até oniricamente, a casa natal:

A fenomenologia filosófica do ninho começaria se pudéssemos elucidar o interesse que sentimos ao folhear um álbum de ninhos ou, mais radicalmente ainda, se pudéssemos reviver a ingênua admiração com que outrora descobríamos um ninho. Essa admiração não se desgasta. Descobrir um ninho leva-nos de volta à nossa infância, a uma infância. A infância que deveríamos ter tido. Raros são aqueles dentre nós a quem a vida deu a plena medida de sua cosmicidade. (BACHELARD, 2000, p. 106)

Retornava ao lugar de seus sonhos, de sua infância, da utopia que reinava em sua poesia. E não há como não reconhecer que a infância é domínio privilegiado da evasão literária. É no retorno à infância, à inocência e aos sonhos daquela tenra época, que é possível refazer-se e reconstituir-se dos tormentos, das decepções e das derrocadas da idade adulta. “O escritor evoca sonhadoramente o tempo perdido da infância, paraíso distante onde vivem a pureza, a inocência, a promessa e os mitos fascinantes”. (SILVA, 2007, p. 106).

A casa na floresta de Barreirinha passou a simbolizar esse lugar da poesia. Thiago de Mello, porém, não volta à casa velha do passado.

O poeta sabia que retornava depois de longo período e que precisaria reconstruir seu ninho. Precisava de uma casa nova, mas com a essência da morada velha, capaz de marcar seu retorno à intimidade que lhe pertencia:

Mas, para comparar tão ternamente a casa e o ninho, não será necessário ter perdido a casa da felicidade? Há um lamento nesse canto de ternura. Se voltamos à velha casa como quem volta ao ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas. (BACHELARD, 2000, p. 112).

E após desembarcar no Rio de Janeiro, Thiago de Mello ganha de presente do arquiteto Lúcio Costa o projeto de sua casa, detalhado em quatro folhas de papel ofício:

Lucio Costa gostava de mim, vivo dizendo isso, sozinho. Quando voltei do exílio, em 78, ele foi ao Teatro Carlos Gomes assistir ao show “Faz Escuro Mas Eu Canto”, de poemas e canções, meus e do Sergio Ricardo. Entrou na fila dos abraços, me disse bienvenu, não escondi as lágrimas. Soube que eu ia voltar a viver na floresta, dias depois me chamou: - Venha buscar a sua casa, ela já está pronta³. (MELLO, 2013, p. 17).

3. Lucio Costa também relata sobre este episódio em “Registro de uma Vivência” (1995): “Finalmente, numa como que volta às origens, dei o risco da casa que, em Barreirinha, no coração da Amazônia, o poeta nativo constrói com zelo e amor”. O arquiteto era filho da amazonense, Dona Alina, e foi apresentado ao poeta em 1948 por Drummond.

Thiago de Mello não voltou literalmente para a morada velha, como proposto na *Poética do Espaço* quando ali Bachelard trata da representação poética do retorno ao ninho; retorna, sim, mas para um novo ninho: as casas projetadas por Lúcio Costa. Também ainda não conseguiu ver suas casas e seu patrimônio cultural preservados em Barreirinha. Irrompe em lágrimas por tudo o que viu perder-se e ao saber da destruição dos bens e das casas a que tanto estima. O poeta mantém seu ninho em Ponta da Gaiivota, no bairro da Freguesia, em Barreirinha. De lá acompanha a Amazônia e o mundo; de lá sai para atuar em todos os quadrantes do planeta e para lá sempre retorna. Thiago de Mello representa uma voz viva no coração do Brasil contra a prepotência política e os desmandos ecológicos na região, mesma alegoria da vida no mundo: a Amazônia.

Ao fazer esse recorte da vida do poeta, acredito ter conseguido dar conta de questões importantes para a construção da complexidade do homem Thiago de Mello.

A trajetória da vida de um homem que sai da tranquilidade e da agitação da floresta, cresce e amadurece no Rio de Janeiro, e conhece Pablo Neruda num núcleo que parece ser o eixo político da América Latina em meio à onda de ditaduras que eram engatilhadas a partir do novo Império Romano e explodiam em países que caminhavam em direção contrária a dele. Era a desordem reinante, na qual um núcleo se formou e uma ordem se permitiu. Intelectuais encontravam um porto seguro, a poesia transbordava, era a ordem em meio ao caos. Era a organização possível em meio a tantas perseguições. O ano de 1964 é símbolo de uma explosão de caos e ordem que já fazia parte da vida do poeta, que transborda uma poesia que lhe tem garantido tantas vitórias, lutas e derrotas no cotidiano.

Thiago viveu e vive sua trajetória análoga à de herói. O conjunto poético de Thiago de Mello pode ser, então, compreendido como uma produção complexa (MORIN, 2011) a qual representa a noção de que vivemos no mundo e fazemos parte dele como seres historicizados. O poeta e sua poesia correspondem à perspectiva de que somos parte do ecossistema da vida, vivemos com os outros seres vivos e compartilhamos com eles o processo vital. Construímos o mundo onde vivemos durante as nossas vidas. Por sua vez, o mundo também nos constrói ao longo dessa viagem comum (MATURANA; VARELLA, 2001).

Pela poesia, Thiago de Mello interage e vive com seu espaço eterno. E tal como expõem nos estudos da *Árvore do conhecimento* Maturana

e Varela (2001), o poeta, sua poesia e seus poemas expressam a vida enquanto processo de conhecimento no qual os seres vivos constroem esse conhecer, não a partir de uma atitude passiva, mas por meio da interação. São duas as teses essenciais de Maturana e Varela:

A primeira, como vimos, sustenta que o conhecimento não se limita ao processamento de informações oriundas de um mundo anterior à experiência do observador, o qual se apropria dele para fragmentá-lo e explorá-lo. A segunda grande linha afirma que os seres vivos são autônomos, isto é, autoprodutores – capazes de produzir seus próprios componentes ao interagir com o meio: vivem no conhecimento e conhecem no viver (MATURANA; VARELA, 2001, p. 14).

Em sua complexidade, a poesia de Thiago de Mello atravessa o tempo e o espaço, e já foi traduzida para mais de trinta idiomas do mundo inteiro.

A produção e a exposição pública de Thiago de Mello levam palavras e versos de inconformismo para com a ação humana capitalista, diante do espaço verde vital imprescindível à sobrevivência humana, que deveria ser conhecido, amado, venerado, e defendido por todo brasileiro e por todos os povos.

Cabe aqui registrar como a cupidez capitalista na Europa e nos Estados Unidos da América do Norte devastou as florestas nativas em suas sedes geográficas. Sabemos hoje do “grande feito” euro-yanque causador do desequilíbrio ecológico que afeta o planeta e ressaltamos a importância da imensa floresta latino-americana.

Sempre requisitado para participação em eventos, encontros, homenagens, feiras, viaja com frequência, passando amiúde por Manaus (são vinte horas de barco ou uma de voo, três vezes por semana. Não há estradas. A estrada é o rio). Na capital do Amazonas mantém um apartamento onde sempre passa algumas temporadas. Mas hoje Thiago de Mello vive em Manaus, está com saúde frágil e é cuidadosamente acompanhado por sua esposa Pollyana Furtado Lima. Não tem retornado à Barreirinha, mas o olhar vago deve estar cheio da paisagem que ama, das curvas do rio, da floresta, de seus povos, de suas canções, de seus sons, de seus sabores e aromas.

Considerações finais

A produção poética de Thiago de Mello registra sua relação com a Amazônia, uma relação que ultrapassa os limites de Barreirinha, de Manaus, do Amazonas. É um compromisso com a complexidade amazônica e por isso uma luta pela Amazônia. Se hoje Thiago de Mello não escreve mais, sua trajetória de vida, suas participações em palestras aqui no Brasil e no mundo, sua densa produção literária são prova da relação com a humanidade, que nasce, viaja e retorna constantemente para a floresta.

Ter lido sobre a produção poética de Thiago de Mello e ter pesquisado sobre a sua trajetória me fizeram pensar sobre a minha própria trajetória. Como eu disse no início, nasci em Manaus, saí ainda pequena e retornei adulta. Tive a oportunidade de viajar várias vezes de avião sobre a floresta. Entendo o poeta quando escrevo sobre o sobrevoo e *Amazônia: menina dos olhos do mundo*, a sensação é indescritível. Tive também a oportunidade de cruzar rios, navegando de barco, de a jato, em embarcações menores... o calor, o vento, o cheiro da floresta, os sons são inigualáveis.

Busquei e busco, nos anos em que vivo no Amazonas, resgatar a memória de infância, escutar os mais velhos, conhecer comunidades ribeirinhas, o povo ribeirinho, o povo indígena, provar a comida, o chibé, as farinhas, as frutas... Aliás, foi numa dessas viagens que encontrei um aroma e um sabor que tinha na memória desde a infância, e que até recentemente buscava em cada fruto. Nunca Bachelard fez tanto sentido. Provei mari, um fruto amarelo, de odor intenso, sabor único... era o sabor que estava em minha memória desde a infância. Foi um ciclo que fechou. Entendo, mais do que nunca, o retorno de Thiago de Mello ao Amazonas, à Barreirinha. Lugar nenhum no mundo é igual e tão arrebatador quanto o lugar onde hoje nasce o amazônida. O retorno foi necessário para o poeta e para mim. Não há como explicar. Há necessidade de estar aqui e de também de proteger e lutar pelas cidades e pela floresta.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BATISTA, Djalma. *O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. 2 ed. Manaus: Editora Valer, EDUA e INPA, 2007.
- MATURANA R., Humberto; VARELA G., Francisco. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athenas, 2001.
- MELLO, Thiago de. *Amazônia: a menina dos olhos do mundo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- MELLO, Thiago de. *Amazonas pátria da água*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MELLO, Thiago de. “O desafio do exílio”. In *Cadernos de Debates Refúgio, Migrações e Cidadania*. Brasília: Instituto Migrações e Direitos Humanos. v.3, n. 3, 2008.
- MELLO, Thiago de. Entrevista. *Revista Direitos Humanos*. Brasília, v, 3, set. 2009. Entrevista concedida a Movimento Humanos Direitos (MHuD). Disponível em: <<http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/revistadh3.pdf>> Acesso em: 10 out. 2013
- MELLO, Thiago de. Entrevista. [setembro, 2013]. Disponível em: <<http://www.feiradolivroribeirao.com.br/media/upload/livretos/thiago-mello.pdf>>. Acesso em: 22 jul 2013.
- MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. Tradução Catarina Eleonor F. da Silva e Jeanne Sawaya. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- NASCIMENTO, Cássia M. B. do. *A complexidade nos estatutos do homem Thiago de Mello*. Tese de doutorado. UFAM, 2020. Disponível em <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4213>.
- PONTES, Roberto. “Pródomos conceitais da Teoria da Residualidade”. LIMA, Francisco Wellington et al. (organizadores). *Matizes de Sempre-viva: residualidade, literatura e cultura*. Macapá, UNIFAP, 2020.

Páginas Paisagens – Por uma Geografia Literária Luso-Afro-Brasileira

Ida Alves¹

Contextualização necessária

Participar do XVII Congresso Internacional da ABRALIC, numa mesa intitulada Paisagem e Literatura: Movimentos, foi um convite irrecusável, ainda mais neste ano atípico, em que estamos, os que podem, isolados em nossos espaços domésticos. O formato à distância que os encontros acadêmicos tiveram que assumir, se, por um lado, acentuou esse isolamento obrigatório, por outro, possibilitou positivamente ampliar a partilha de nossas ideias por mais ouvintes. Por isso, é justo saudar toda a equipe da ABRALIC que transformou a impossibilidade da presença física em potência de encontro e de diálogo por meio de tantos vídeos, mesas e conferências on-line.

Minha contribuição reflexiva, na primeira parte deste artigo, intenta destacar algumas questões importantes nos estudos de paisagem, na sua já longa história, relacionando-os com geografia literária, geopoética e geocrítica, áreas de trabalho analítico que têm se ampliado, entre nós, nos últimos anos. Em seguida, busco apresentar um projeto de extensão sob minha coordenação, cuja proposta de execução trata exatamente de como podemos pensar a paisagem em obras diversas das literaturas de língua portuguesa.

Desde que iniciei meus estudos de pós-graduação, e muito tempo já passou, venho pensando como a paisagem pode ser um operador de sentido no conteúdo e na estrutura de textos poéticos modernos e contemporâneos. Ao trabalhar criticamente com a poética do autor português Carlos de Oliveira (1921-1981), cujo centenário de nascimento ocorrerá em 2021, a referência à paisagem era inevitável, por ser termo que se apresentava em sua escrita em diversos momentos e com força significativa incontornável. Mas não era

1. Professora Titular de Literatura Portuguesa, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. Docente do PPG Estudos de Literatura – UFF. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq. Cientista do Nosso Estado – FAPERJ (2018 -2021).

apenas o apontar de uma paisagem geográfica, a gândara de sua infância e juventude (vivida em Cantanhede, em região próxima de Coimbra), com suas “lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia” (OLIVEIRA, 1992, p. 586), mas o próprio cerne de composição de sua escrita, unindo a vivência de um espaço geográfico pobre, com “uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa” (idem, ibidem) a uma prática de linguagem depurada, rigorosa no encontro das palavras, povoada de imagens ligadas à terra, ao vento, à água e ao fogo, compondo a micropaisagem de sua obra, como estrutura de sentido e de interpretação. Com a lição paisagística desse escritor, o meu olhar analítico não cessou mais de observar como, em certas obras, a paisagem era uma questão fundamental para compreensão de sua estrutura e para sua hermenêutica, e, portanto, exigia-se abordagem mais problematizadora.

Por isso, em 2009, juntamente com uma colega da Universidade Federal do Maranhão, Professora Marcia Manir Feitosa, que estudava a noção de lugar, a representação do espaço em narrativas portuguesas e africanas de expressão portuguesa a partir do conceito de topofilia, como defende Yi-Fu-Tuan, resolvemos criar um grupo de pesquisa, certificado em nossas Instituições e no CNPq, que reunisse pesquisadores interessados na escrita de paisagens como estrutura de sentido a discutir as culturas de língua portuguesa. A partir daí, começamos a desenvolver atividades e publicações que unissem estudos referentes.

A partir de 2011, ao realizar um pós-doutorado apoiado pela CAPES na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, pude, então, sedimentar esse campo de estudo ao contar com a supervisão do Professor Michel Collot, hoje, professor emérito dessa Universidade, ensaísta, também poeta, cujo nome é internacionalmente referenciado quando se trata de pensar as relações entre literatura e paisagem, especialmente filosofia da paisagem e poesia. Além da leitura constante de suas obras autorais e coletivas publicadas desde os anos 80, acompanhamos os seminários especiais sob sua coordenação, *Vers une géographie littéraire*², em que se reúnem, ao longo de cada ano, pesquisadores de Letras (de diferentes literaturas) e de outras áreas,

2. Pertence ao Programa de Pesquisa de UMR 7172 THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité - Equipe Écritures de la modernité (CNRS / Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 / ENS).

com viés comparatista e com diversidade de obras, temporalidades e espacialidades literárias examinadas. Tais seminários discutem o conceito de paisagem sob diferentes perspectivas, considerando o diálogo teórico e metodológico que a literatura mantém com outras disciplinas, sobretudo geografia, filosofia, história da arte, história cultural, sociologia, antropologia e urbanismo.

Por ser a paisagem um termo muito saturado de sentidos e com usos figurados diversos, que acabam por banalizá-lo, é muito necessária a construção de uma base teórico-metodológica que permita examiná-lo com parâmetros críticos articulados e consequentes. Michel Collot defende, formado na crítica temática de Jean-Pierre Richard³, a constituição de um “pensamento-paisagem”, que se inscreve no sensível da linguagem, como explica, na obra organizada especialmente para o leitor brasileiro: *Poética e Filosofia da Paisagem* (2013), cuja tradução dos textos originais foi realizada por nosso Grupo de Pesquisa Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa⁴: “A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade” (COLLOT, 2013, p. 15). Nessa obra, o autor articula diferentes estudos seus que tratam de suas propostas mais fortes: o pensamento-paisagem, o espaçamento do sujeito, a crise da paisagem e seus processos de transfigurações, desfigurações e abstrações, além da concepção de que pensar a paisagem é uma abertura ao mundo, uma prática hermenêutica, pois como ele defende: “Não apenas um terreno de ação nem um objeto de estudo: promove o pensamento eu pensar de um outro modo. [...] permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p. 12).

3. A respeito da importância do pensamento paisagístico no texto literário como defende esse ensaísta, sugerimos a leitura do capítulo “Elogio a Jean-Pierre Richard”, da professora Maria Luiza Berwanger da Silva, o qual integra o livro que publicamos em novembro de 2020 sob o título: *Páginas em Movimento: Rio de Janeiro & Lisboa, Cidades Literárias*. Ver referências ao final.
4. Ver o site do Grupo em: <http://www.gtestudosdepaisagem.uff.br/>

Sem dúvida, esse estágio pós-doutoral e todos os seus desdobramentos determinaram o meu trabalho acadêmico, seja em relação aos estudos de poesia, minha área dominante de leitura crítica, seja na vontade de estabelecer trilhas analíticas no campo das literaturas de língua portuguesa que destacassem um tratamento conceitual da paisagem a ultrapassar a noção de cenário, cor local, mera referencialidade geo-espacial ou perspectiva regionalista. Desde então, temos organizado obras diversas sobre paisagem e suas figurações e desfigurações em obras literárias de língua portuguesa, além de colóquios e seminários. A recepção a essas obras e atividades, ao longo dos anos, demonstra também o aumento real de interesse em pensar o texto ficcional e o poético numa articulação geoliterária. Em novembro deste ano (ALVES; CRUZ, 2020), lançamos mais uma obra de um conjunto de três sobre as cidades Rio de Janeiro e Lisboa em narrativas e obras poéticas do século XX e XXI.⁵

Paisagem, palavra em movimento

Sabemos que falar de paisagem é defrontar-se com a longa história sobre o surgimento desse termo e sua compreensão ao longo dos séculos, em diferentes culturas e, desde o início do século XX, em diversos domínios disciplinares, sobretudo na história da arte. Daí a sua proliferação de sentidos, que precisamos questionar. A palavra paisagem, com tradução em diferentes línguas ocidentais, tornou-se um vocábulo fácil no discurso cotidiano aplicado às mais diversas situações, até irônicas, como a expressão popular, pelo menos entre os cariocas: “fez cara de paisagem”. Seria assim uma noção conceitualmente frágil num discurso estritamente científico. Além disso, nos estudos literários modernos, as categorias dominantes

5. Essa série formada de três volumes conta com o apoio da FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, no âmbito do Projeto Páginas Paisagens em Movimento: Rio de Janeiro e Lisboa, Cientista do Nosso Estado – CNE (2018 – 2021). O primeiro volume de *Paisagens em Movimento: Rio de Janeiro – Lisboa, Cidades Literárias* foi publicado pela Editora Contra Capa, em novembro de 2020. Seus elementos descritivos podem ser vistos em <https://loja.contracapaeditora.com.br/span-classbnpaisagens-em-movimento-brrio-de-janeiro-lisboa-brcidades-literariasspanspan-classasida-alves-breduardo-da-cruz-orgspan>.

no discurso analítico são tempo e espaço, sendo paisagem uma noção muito marcada pela leitura romântica dada ao termo. Mais recentemente, considerando a expansão dos estudos culturais no tratamento do literário e do linguístico, um outro termo advindo da geografia tornou-se também recorrente: lugar, relacionando-o ao discurso identitário, por exemplo. No entanto, paisagem, espaço e lugar sempre foram categorias fortes na geografia como disciplina universitária que se constituiu nas primeiras décadas do século XX. Em sua *Histoire du Paysage Français* (2012, p. 16), o geógrafo Jean Robert Pitte registra que no dicionário da geografia, a paisagem é explicada como: “porção de espaço analisada visualmente. A paisagem resulta da combinação dinâmica de elementos físico-químicos, biológicos e antrópicos os quais, relacionando-se entre si, formam um conjunto único e indissociável em perpétua evolução”⁶. Explica ainda que a geografia francesa quis abandonar o termo paisagem “sob pretexto de incertitude e desacordo.”⁷ (idem, p.16) e observa que muitos não-geógrafos manifestam interesse sobre a paisagem, destacando os arquitetos, os paisagistas, os etnólogos, os semiólogos (“como Roland Barthes”) e os filósofos. Em síntese, para discutirmos paisagem precisamos enfrentar uma vasta fortuna crítica e reconhecer a pluralidade de abordagens teóricas e críticas.

Especialmente pós-anos 70 do século XX, com a aceleração de muitos problemas de meio-ambiente, uma condição urbana cada vez mais complexa vivida em metrópoles e megalópoles, experimentando-se inúmeros desequilíbrios sociais, econômicos e existenciais, ocorreu, no campo das ciências humanas, com a filosofia fenomenológica, a reavaliação da questão paisagística e suas implicações culturais. Na área da geografia, exatamente nessa virada de abordagem, essa categoria importante de descrição funcional, geomórfica, ganhou novo tratamento, ao ser definida como resultado da percepção humana ou da formulação de um ponto de vista, portanto, uma construção cultural, e não um dado inerte natural apenas passível de descrição e medição. Com esse novo tratamento,

6. “Portion d’espace analysé visuellement. Le paysage est le résultat de la combinaison dynamique d’éléments physico-chimiques, biologiques et anthropiques qui, en réagissant les uns sur les autres, en font un ensemble unique et indissociable em perpétuelle évolution” (PITTE, 2012, p. 16).
7. “sous prétexte d’incertitude et de désaccord” (PITTE, 2021, p. 16).

fortaleceu-se também a geografia humanista, que se articulou inicialmente em ambiente anglo-saxónico e encontrou na França uma ambiência filosófica e cultural propícia à expansão de seus pressupostos. Três dos mais importantes autores pós-anos 70 para a origem e desenvolvimento da perspectiva humanista da geografia são Yi-Fu Tuan, Anne Buttimer e Armand Frémont. Trata-se da valorização dos gestos humanos que estabelecem espaços e os modificam, dando-lhes sentido. O geógrafo Eric Dardel (nos anos 50) criou a noção de geograficidade, experiências geográficas de mundo, para expor essa relação homem-meio, considerando paisagens, lugares, identidades e territorialidades manifestas e vividas nas diferentes artes ou na vida cotidiana.

No âmbito da Nova História, Ferdinand Braudel propôs uma *géohistoire* (1997). Antes dele Certeau, em 1990, discutiu a narrativa dos espaços. Diversos outros nomes poderiam ser aqui referenciados por suas contribuições aos estudos humanistas do espaço geográfico, lugar e paisagem, como Antoine Bailly, Bertrand Lévy, Jean-Louis Tissier e Jean-Marie Besse. No Brasil, não podemos deixar de referir o grande geógrafo Milton Santos, o qual inovou e renovou a geografia brasileira com seus estudos sobre espaço e paisagem humana. Toda essa reflexão que se desenvolveu fortemente na virada dos anos 70 do século passado, transbordou da geografia, para outros domínios, inclusive dos estudos literários, especialmente para a literatura comparada. Isso significou a troca de ideias, processos e metodologias. Hoje, temos uma profícua produção reflexiva assinada por geógrafos humanistas e culturais sobre obras literárias, e isso vem também se fortalecendo no Brasil, se examinarmos artigos em revistas, dissertações e teses defendidas nessa área. No domínio mesmo da literatura comparada, a produtividade teórica dessa visada foi enorme, com trabalhos muito referenciais como o de Bertrand Westphal, que organizou no ano 2000 uma primeira obra coletiva sobre geocrítica sob o sugestivo título *Géocritique mode d'emploi*⁸, com diversos trabalhos que discutiam, nos estudos literários, o pensamento geográfico.

Hoje, revendo essa vasta produção teórica e crítica sobretudo em francês e inglês, compreende-se como os textos literários provocaram a reavaliação de conceitos, práticas e metodologias geográficas,

8. Há uma tradução portuguesa dessa obra. Ver referências ao final

com aplicação crítica na análise de obras literárias que apresentam uma relação estrutural e de conteúdo plenamente paisagística. Dessa forma, se ao longo dos séculos firmou-se a tradição da historiografia literária nos estudos comparatistas, a partir do século XX a geografia literária, cuja noção mesmo foi estabelecida por André Ferré⁹, passou a ser um campo de trabalho muito rico em formulações teóricas e metodológica. Não há exclusão de uma disciplina pela outra, mas complementaridade, tornando o campo maior de estudos literários mais plural, mais enriquecido pelo pensamento que desdobra relações entre linguagem, sujeito e mundo. Depois de 1990, é de referir que se intensificou o trabalho de aproximação das duas disciplinas (literatura e geografia) com a emergência de duas teorizações relacionadas: a geocrítica e a geopoética.

A primeira, como método essencialmente comparatista, foi proposta por Berthand Westphal em seu livro *La geocritique réel, fiction, espace* (2007, que citamos aqui na tradução portuguesa, 2017). Com perspectiva geocentrada, o autor explica:

A especificidade da geocrítica reside na atenção que concedo ao lugar. O estudo do ponto de vista do autor ou de uma série de autores remetendo para uma isotopia identitária dará lugar à observação de uma multiplicidade de pontos de vista, eventualmente heterogêneos, convergindo todos para um dado lugar, *primum mobile* da análise. A dinâmica multifocal será o objecto incontornável desta análise. Sem hesitar, diremos que ela caracteriza a geocrítica. (WESTPHAL, 2017, p. 105)

Michel Collot em seu livro *Pour une géographie littéraire*, de 2014, questiona essa posição geocentrada, considerando que Westphal acaba por limitar o estudo do espaço na literatura à representação textual de um referente espacial e ou geográfico. Mesmo que considere que a própria literatura participe da construção de um lugar, esse método se opõe a uma perspectiva egocentrada. Ora, isso significa para Collot desprezar, em tradução minha, “uma dimensão

9. Em “La géographi d’André Ferri”, subcapítulo do livro *Pour une géographie littéraire* (2014. p. 50-57), Collot reforça a afirmação de que foi esse autor que buscou elaborar a geografia literária como verdadeiro método crítico. Primeiro, em sua tese, publicada em 1939, *Géographie de Marcel Proust*, e, anos depois, em 1946, publicando um pequena obra de síntese, *Géographie littéraire*.

essencial da espacialidade literária, que reside precisamente na construção de um espaço imaginário sustentado pelo ponto de vista de um sujeito e pela própria organização do texto”¹⁰ (COLLOT, 2014, p. 91). Não se trata de identificar referentes geográficos de um texto, mas estudar como o texto se estrutura com esses referentes, formulando redes de sentido. Por isso, não se reduz a estabelecer mapas, ainda que possam, metodologicamente, serem muito úteis para determinados objetivos críticos (e lembramos a obra referencial de Franco Moretti, *Atlas du roman européen*, propondo o estudo do espaço na literatura e a literatura no espaço, produção e recepção), mas de compreender configurações geo-literárias, isto é, compreender como se articulam, no texto literário, a escrita de lugares. Por isso, para Collot, uma abordagem geocrítica mais equilibrada deve dar conta das geografias ficcionais e dos lugares reais transformados pelo imaginário em paisagens.

A segunda teorização, geopoética, questiona como o imaginário geográfico constitui a própria matéria textual, refletindo na linguagem a relação de pertencimento do homem à terra. A ideia de uma geopoética foi inicialmente esboçada pelo poeta francês Michael Deguy, num artigo da década de 60, quando cria o neologismo “geo-poética” para expressar a relação recíproca entre linguagem e experiência terrestre, mas se estruturou com a abordagem específica do poeta escocês Kenneth White (em *Le Plateau de l’Albatros une Introduction à la Géopoétique*, 1994). White fundou também o Instituto Internacional de Geopoética, em 1989, e o dirigiu até 2013. No texto de fundação registrado no site do referido Instituto, é exposto o que se segue, na versão em português:

O que marca este fim do século XX, além de todas as conversas e discursos secundários, é o retorno do fundamental, isto é, do poético. Toda criação do espírito é, finalmente, poética.

10. A passagem integral é a seguinte: En opposant une approche géocentrée à une perspective égocentrée et en refusant de circonscrire son corpus à une oeuvre unique, une telle géocritique ne risque-t-elle pas de manquer une dimension essentielle de la spatialité littéraire, qui réside précisément dans la construction d’un espace imaginaire reposant sur le point de vue d’un sujet et sur l’organisation même d’un texte? Est-il possible d’«arracher l’espace» au «regard isolé» (g187)?

Trata-se de saber agora onde se encontra a poética mais necessária, a mais fértil, e de aplicá-la.

Se, em torno de 1978, eu comecei a falar de “geopoética”, é porque, por um lado, a Terra (a biosfera) encontrava-se, incontestavelmente, cada vez mais ameaçada, e tornava-se necessário preocupar-se dela de maneira profunda e igualmente eficaz; por outro lado, porque, a meu ver, a poética mais rica vinha de um contato com a terra, de um mergulho no espaço bioesférico, de uma tentativa para ler as linhas do mundo.

Desde então, o termo foi retomado, cá e lá, em contextos diversos. O momento chegou de concentrar essas correntes de energia em um campo unitário.

É por esta razão que fundamos O Instituto de Geopoética.

Com o projeto geopoético, não se trata nem de uma “variedade” cultural a mais, nem de uma escola literária, nem da poesia considerada como arte íntima. Trata-se de um movimento maior que concerne os fundamentos próprios da existência do Homem na Terra.

[...]¹¹

A geopoética relaciona noções geográficas com noções literárias, enfatizando a aliança entre o discurso geográfico com uma forma poética. Seu programa geopoético visa a experiência de “presença-no-mundo” acompanhada de um conhecimento de mundo e de uma poética do mundo, como explica Collot (2013, p. 119), ao tratar dessa abordagem.

Michel Collot defende uma geografia literária como disciplina capaz de assumir um trabalho realmente comparatista, alargando-se a perspectiva da análise literária em relação ao mundo. Para ele, a noção de paisagem responde mais precisamente a essa convergência entre arte, mundo e linguagem, sendo um operador de sentido bastante produtivo no âmbito dessa disciplina. Trata-se, assim, de questionar a percepção da paisagem como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, lugares de habitação e questionamento cultural, social e estético, a partir de vivências de sujeitos individuais ou coletivos. Opera-se com o conceito de paisagem o exame detido de como diferentes escritores dão conta de uma geograficidade que se estabelece na textualidade de suas obras. Isso não significa uso

11. Ver o site, em português, em <https://www.institut-geopoetique.org/pt/component/content/featured>.

pragmático de uma teoria para descrever textos literários, usando-se esquemas e estruturas explicativas emprestadas da geografia, mas sim trabalhar com a noção de paisagem como uma estrutura de sentido decorrente de modos de ver, fixar ou deslocar identidades. Isso significa também insistir no trânsito entre subjetividade e objetividade que o texto literário elabora continuamente.

Os teóricos convergem e divergem nesse vasto campo dos estudos geoliterários, ora preocupados com o referente espacial objetivo, ora com a subjetividade que determina esse referente. O mais significativo, porém, é que os estudos contemporâneos de paisagem possibilitam na sua interdisciplinaridade o estabelecimento de novas abordagens do espaço, contribuindo com categorias e questões críticas e autocríticas para melhor explicitação da relação entre subjetividade e alteridade, além de promover a discussão mais sedimentada teoricamente de experiências singulares e coletivas dos espaços que se apresentam e se ressignificam nos textos literários.

Um projeto em execução

Com esse horizonte teórico e metodológico tão amplo, nosso grupo de pesquisa tem pensado as literaturas de língua portuguesa a partir do modo como espaços geográficos são configurados em diferentes obras literárias a partir de determinadas percepções, demonstrando a presença de um eixo importante de sentido. Compreendemos aí o trabalho imaginante do escritor que, mesmo partindo de um referencial geográfico, elabora uma paisagem literária que pode ser analisada e interpretada criticamente. Essa preocupação significa também o interesse de enfatizar a importância estratégica dos estudos comparados entre as literaturas que se expressam em português, ainda mais que representam espaços geopolíticos bem diversificados mas necessariamente dialogantes. Quando examinamos o banco de dissertações e tese da Capes, é fácil constatar que predominam os estudos literários comparados entre obras de diferentes línguas. Por que isso ocorre? Talvez a afirmação de uma geografia literária em língua portuguesa possa contribuir para que os estudos comparados aumentem também entre obras que se expressam em língua portuguesa e se realizam em realidades geográficas diversas, com todos seus condicionamentos e projeções culturais.

Com esse quadro de interesse, portanto, articulamos um projeto de pesquisa e de extensão que visa criar uma base de dados que, de um lado, incentive novas pesquisas no campo dos estudos de paisagem e de geografia literária e, de outro, leve ao leitor não especializado uma experiência textual que ative sua percepção real ou imaginante de diferentes espaços geográficos. Objetiva sobretudo aproximar as literaturas de língua portuguesa entre si e dos seus leitores no mundo. O projeto intitula-se *Páginas Paisagens Luso-Brasileiras em Movimento*¹² e relaciona o movimento das páginas de um livro por um leitor que busca saber de forma inicial o conteúdo da obra que manuseia ao movimento das imagens e dos dados culturais, graças às novas ferramentas tecnológicas de que dispomos e ao acesso a redes mundiais de informação. Para isso, selecionam-se obras diversas narrativas ou poéticas (constituindo uma unidade de leitura – um livro) nas quais a paisagem é abordada de forma frontal, seja por indicar determinadas olhares sobre o mundo circundante e sobre a escrita, seja por constituir espaços de memória cultural ou permitir abordagens críticas dos modos de habitar, percorrer e vivenciar as cidades ou se relacionar com a natureza.

O projeto começou a ser efetivamente realizado a partir de 2018, em meio eletrônico, com suporte do Real Gabinete Português de Leitura e, mais adiante, apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. A equipe responsável é formada por um corpo fixo constituído pelas coordenadoras e os docentes adjuntos com seus orientandos de iniciação científica, mestrado e doutorado. Junta-se a esse corpo permanente, colaboradores *ad hoc*, professores de diferentes Instituições brasileiras e estrangeiras, além de alunos de pós (mestrandos e doutorandos), convidados ou voluntários. Na primeira fase em que estamos, trabalhamos com as literaturas brasileira e portuguesa, para, na fase seguinte, agregar todas as literaturas africanas de expressão portuguesa. O projeto tem sua base institucional na Universidade Federal Fluminense mas é compartilhado pelo Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras – PPLB sediado no Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, Instituição centenária, de perfil marcadamente luso-brasileiro, que oferece espaço virtual já consolidado na internet (<http://www.realgabinete.com.br/>) e com rico acervo

12. Ver o projeto em <http://www.paginasmovimento.com.br/>

bibliográfico a servir de fonte de pesquisa para todos os participantes do projeto.

Foi criada, como pode ser visto on-line, um *site* que recebe o que denominamos de “páginas paisagens em movimento”, ou seja, obras diversas são apresentadas ao leitor virtual por meio de abordagens de aspectos paisagísticos do texto, suas implicações e questões, a partir de um ponto de vista inicialmente geocrítico, mas cada colaborador poderá construir sua *página* com a abordagem teórico-metodológica que considerar pertinente à obra tratada. A condição é que a obra seja literária e que os lugares aí citados não sejam inexistentes. Livros que relatam viagens são também aceitos desde que de autoria de escritores literários, como, por exemplo, *Viagem a Portugal*, de José Saramago. A execução da *página* requer que fragmentos da obra literária escolhida sejam transcritos e fios de análise sejam entrecruzados para levar o leitor virtual a seguir uma determinada deambulação pela obra, acompanhando questões provocadas pela paisagem ali presente. No âmbito específico desse projeto, com uma lógica interna preocupada também em localizar as paisagens em mapas, as paisagens são geograficamente localizáveis, unindo-se geografia literária e geocrítica. Como já referido, o projeto recebeu inicialmente apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, para criação do *site* e suporte material (material eletrônico destinado à Universidade base – Universidade Federal Fluminense). Atualmente recebe apoio da FAPERJ, focando parte de sua atenção às cidades do Rio de Janeiro e de Lisboa, como cidades literárias, mas a plataforma abriga páginas sobre obras com outras paisagens do Brasil e de Portugal, nesta primeira fase. Já estão no ar 22 páginas, e há o registro de 7.811 visitas (registro de 15/12/2020). A preparação de cada *página* é demorada, pois cada texto segue regras específicas de redação e de formatação para que seja possível o uso de hiperlinks, além de passar por revisão de leitores avaliadores e diagramação eletrônica final. Os textos publicados formam também capítulos de uma obra eletrônica, havendo registro de ISBN. Portanto, sendo alimentado continuamente e de acesso permanente, todo esse material formará, com o tempo, uma longa obra de perspectiva geográfico-literária.

Além da análise do livro literário que vai se desenvolvendo ao longo da *página*, que tem a extensão real, em word, de 10 páginas comuns, com espaço entre linhas de 1,5cm, o texto analítico deve ser pontuado por imagens que possam dar a ver os espaços geográficos

que se apresentam na obra que o leitor está conhecendo ou reconhecendo. Essas imagens podem ser obtidas em bancos gratuitos de imagens ou virem de particulares, com permissão de uso. O texto também é movimentado por hiperlinks que indicam informações interdisciplinares, ampliando o repertório de leitura e contextualizando melhor o texto lido, inclusive há a preocupação de explicar palavras pouco usuais ou muito específicas de determinada área. A visita ao site poderá mostrar ao leitor deste artigo como esses elementos se articulam na prática.¹³

Na página referente ao escritor Lima Barreto, por exemplo, redigida pela Professora Carmem Negreiros (UERJ), a opção foi tratar a paisagem presente em diferentes obras de Lima Barreto, para que o leitor conheça aspectos de como esse autor tratou a natureza e a experiência urbana no Rio de Janeiro, seja pelo deslocamento a pé, seja de bonde. Explica-se ao leitor:

A descontinuidade do olhar captura também a descontinuidade existente na percepção pelos sentidos e o modo como o ritmo moderno penetra os espaços do cotidiano. A experiência do passeio urbano desloca o que parece inalterável: o espaço. As informações objetivas de lugares aparentemente estáveis e passíveis de verificação pelo leitor mesclam-se à perspectiva inconstante e subjetiva do olhar do indivíduo no bonde. Observamos, portanto, a técnica do olhar panorâmico, o deslocamento que permite escoar o passado no presente. (<http://www.paginasmovimento.com.br/lima-barreto-paisagem-e-mem%c3%b3ria.html>. Acesso em 15/11/2020)

Há, nesse projeto, explicitamente uma intenção extensiva, qual seja: extrapolar o espaço teórico universitário para estabelecer um espaço virtual de contato com um público leitor mais extenso e diversificado. Esse público, por meio de textos atrativos pelo conteúdo e pela imagem, poderá ativar sua atenção livremente para obras diversas das literaturas de língua portuguesa que dialogam no espaço do site, sem classificações historiográficas ou valorativas, nem mesmo separadas por indicação de país. Deseja-se alcançar o leitor pela percepção mais geográfica do literário, o que pode permitir a consideração de aspectos de reconhecimento, estranhamento, alteridade e semelhança entre essas literaturas.

13. Ver referência ao autor Lima Barreto: <http://www.paginasmovimento.com.br/biografia-lima-barreto.html>.

Mas também temos outro foco importante: o fortalecimento dessa plataforma com oferta contínua de “páginas” pode contribuir para os estudos literários de língua portuguesa, no espaço escolar em diferentes níveis, com incentivo a práticas de leitura e de compreensão geoliterária. A base tem caráter interdisciplinar, com hiperlinks que levam os leitores a deslocar-se do texto para outros outros saberes (históricos, sociais, políticos, filosóficos, etc), permitindo que os professores articulem atividades dialogantes com as demandas dos alunos. Além disso, essa relação paisagística permite o deslocamento de pontos de vista que movem diferentes textualidades literárias. Valorizamos os pares palavra e imagem, ficção e experiência dos espaços, processos paisagísticos de escrita e de leitura. Daí também o maior interesse em criar condições para que esse projeto seja divulgado e conhecido em escolas do ensino básico e médio, para além do espaço universitário, pois se trata de fortalecer a experiência mais plural do literário na formação de cidadãos mais conscientes de que habitam espaços que são construídos, habitados e continuamente modificados por eles. Os diversos pontos de vista no tratamento de cada obra, mas sempre mantendo o eixo da paisagem, tratam de temas que estão na pauta de todas as discussões atuais como conservação de patrimônio cultural, preservação ambiental, urbanismo equilibrado e requalificado, turismo cultural, memória e identidade cultural dos lugares. Esperamos, em fase mais desenvolvida do projeto, estabelecer uma aba específica para sugestão de atividades didáticas que dialoguem com a proposta do projeto. A equipe permanente tem levado o projeto a escolas (visitas) e a professores (oficinas), o que nos tem permitido uma constante avaliação e reavaliação do que vai sendo feito. Observamos, porém, que, neste ano de pandemia, só atividades on-line foram realizadas (colóquio e oficina).

O trabalho realizado no *site* é complementado por publicações ensaísticas em que pesquisadores de diferentes instituições apresentam seus estudos de abordagem teórica livre sobre paisagem ou geografia literária ou geopoética ou geocrítica, voltados para obras literárias de língua portuguesa de diferentes épocas. O material publicado no *site* e nos livros estabelece um campo de leitura comparatista a partir desse fio teórico da paisagem e contribui para o fortalecimento de estudos de geocrítica e ou geopoética, além de outras abordagens geográficas. O importante, portanto, é a pluralidade de olhares sobre o mundo que as obras literárias podem permitir a

partir da ideia de que a literatura é, a seu modo, uma outra geo-grafia, um pensamento-paisagem que nos faz compreender melhor o mundo que vemos, pisamos e habitamos.

Referências

- ALVES, I; CRUZ, E. *Paisagens em movimento: Rio de Janeiro e Lisboa, cidades Literárias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2020.
- BRAUDEL F. Géohistoire2: la société, l'espace, le temps. In *Les ambitions de l'histoire*. Paris: De Fallois, coll. Le Livre de Poche références, 1997.
- BROSSEAU, M. *Des romans géographes*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- COLLOT, M. *Paysage et Poésie*. Paris: José Corti, 2005.
- COLLOT, M. *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*. Actes Sud/ENSP, 2011.
- COLLOT, M. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COLLOT, M. *Pour une géographie littéraire*. Paris: Corti, 2014.
- DE CERTEAU, M. Récits d'espace. In *L'Invention du quotidien*. 1. Paris: Gallimard, coll. Folio Essais, 1990.
- DEGUY, M. *Actes*. Paris: Gallimard, 1966.
- MORETTI, F. *Atlas du roman européen (1800-1900)*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- PITTE, Jean-Robert. *Histoire du paysage français*. Paris: Tallandier, 1983.
- RICHARD, J-P. *Pages Paysages*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- SARAMAGO, J. *Viagem a Portugal*. Alfragide: Caminho, 2011.
- TUAN, Y-F. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.
- WESTPHAL, B. *La Géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Éditions de Minuit, 2007.
- WESTPHAL, B. *A geocrítica: real, ficção, espaço*. Trad. e nota de abertura de Maria Hermínia Laurel]. Porto: ILCML e Edições Afrontamento, 2017.
- WHITE, K. *Le plateau de l'Albatros, Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset, 1994.

Poética da insistência: imanência e extramundandade em a *vegetariana*, de Han Kang

Antonio Barros de Brito Junior¹

Introdução: Antropoceno e outros mundos

As narrativas do Antropoceno² nos colocam diante de cenários distópicos, apocalípticos, cyberpunks... Em muitos casos, nessas ficções o gênero humano luta contra a sua condição orgânica de mortal, acabando por vezes massacrado pela força da natureza ou pela virulência de uma tecnologia fora do controle. Em meio a isso, destacam-se

1. Professor Associado do Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas.
2. O conceito de Antropoceno, cada vez mais presente nas discussões a respeito das mudanças climáticas e das questões a elas associadas, define uma era geológica na qual o agente humano é responsável por mudanças ecológicas em escala global. O termo leva em conta, portanto, o fato de que, no Holoceno, há um fator de mudança em escala geológica que afeta toda a vida terrestre: trata-se do agente humano como promotor de mudanças drásticas que antes eram devidas apenas a grandes eventos geológicos. Assim, a chamada “sexta extinção” (Kolbert, 2015) tem por origem o modo de vida capitalista, que, na sua aceleração rumo ao aprimoramento tecnológico e à acumulação de capital, exaure os recursos naturais, produzindo, ao mesmo tempo, as condições materiais de uma catástrofe ambiental (derretimento de geleiras, acidificação e aumento do nível dos oceanos, extinção de espécies vegetais e animais, desertificação do solo, aquecimento global etc.), influenciando no sistema climático e ocasionando, assim, desastres naturais de grande magnitude. Daí o prefixo *antropos* para designar esse momento histórico cujo início varia entre a época das invasões à América e a economia da plantation (século XVI) e a invenção do motor à combustão. De acordo com Chakrabarty (2013, p. 11), “[o] Holoceno é o período em que supostamente estamos vivendo; mas a possibilidade de uma mudança climática antropogênica levantou a questão de seu fim. Agora que os humanos – graças à nossa numerosa população, à queima de combustíveis fósseis e a outras atividades afins – nos tornamos agentes geológicos no planeta, alguns cientistas propuseram que reconhecamos o início de uma nova era geológica, na qual os humanos agem como o principal determinante do ambiente do planeta. O nome cunhado para esta nova era geológica é Antropoceno.” Para uma cronologia da discussão sobre o Antropoceno, ver Veiga (2019).

as narrativas de ficção científica na qual o humano adquire uma dimensão intergaláctica, expandindo-se para além da escala terrestre a fim de alcançar os confins do universo. De forma pacífica ou hostil, o que se observa nessas narrativas é um deslocamento da experiência antropocêntrica da vida na Terra para o contato com o extramundano. É assim, por exemplo, em Kurt Vonnegut, que no livro *Matadouro-cinco* (VONNEGUT, 2019), a despeito de sua ambientação na Segunda Guerra Mundial, projeta o protagonista Billy Pilgrim em um planeta inóspito, onde, alegoricamente, esse “peregrino” do tempo e do espaço vive uma experiência de prisioneiro de guerra ou de atração de circo intergaláctica. Também o livro *Solaris*, de Stanislaw Lem (2017), coloca-nos diante da vida extraterrestre, aprofundando a experiência do contato: Kris Kelvin, psicólogo que empreende uma viagem interplanetária no âmbito de uma missão de exploração científica, aterrissa no planeta Solaris, que é na verdade um organismo complexo, senciente, que reage de modo inesperado ao contato com o ser-humano, influenciando diretamente em sua psicologia. Pode-se citar por último, mas não menos importante, o livro de Ursula K. Le Guin, *A mão esquerda da escuridão* (LE GUIN, 2014), em que Genly, um humano, é enviado ao planeta Gethen com a missão política de convencer as diferentes populações alienígenas que habitam o lugar a formar uma aliança interplanetária; ali, Genly se expõe à diferença morfológica (a diferença física) e moral (os costumes) no contato com os nativos, que não se distinguem por gênero sexual e que mantêm entre si formas particulares de relações políticas e sociais baseadas numa ética bastante estranha às expectativas terráqueas.

Nesses três exemplos encontramos uma exploração, em âmbito ficcional, da experiência antropológica na qual um mundo se depara com outro, desconhecido, estranho, quase como se o intuito literário fosse o de explorar, conscientemente, os limites da própria concepção de humanidade. Só que, diferentemente da concreta e real experiência antropológica registrada na etnografia – aquela que conhecemos pelos exemplos de Lévi-Strauss, Malinowski, Evans-Pritchard, Strathern etc. –, nesses romances a cultura humana adquire o seu suposto status de “universal”. Não porque ela se impõe sobre as outras culturas – de fato, nos três livros, pode-se dizer que a humanidade e seu mundo estão, eles sim, na posição de “estrangeiro” –, mas sim porque é a humanidade, com o impulso da imaginação da ficção científica, que alcança os territórios insonhados pela ciência

atual. A humanidade se “universaliza” ao expandir-se para além do terreno (ou terráqueo), indo ao encontro do extraterrestre, do extramundano, proporcionando a si mesma a experiência, ainda que em nível meramente especulativo (NODARI, 2015), de uma reflexão sobre seus limites e, principalmente, e a contrapelo daquilo que incita esses autores a arrastá-la para além de sua escala planetária e de sua particularidade terrena.

Contudo, como pretendo demonstrar aqui, a literatura do Antropoceno não lida apenas com o extramundano enquanto extraterrestre. Se esses livros (e outros) são exemplos bem sucedidos de uma humanidade em expansão, cônica de seu desenvolvimento tecnológico e, ao mesmo tempo, dos efeitos não necessariamente positivos disso, há também romances que lidam com o extramundano numa escala muito mais reduzida. Estou pensando no romance *A vegetariana*, da escritora sul-coreana Han Kang (2018), em que a protagonista, Yeonghye, subitamente e sem maiores explicações, após o que se poderia chamar kafkianamente de “sonhos intranquilos”, decide deixar de comer carne para viver uma vida progressivamente “vegetativa”, a despeito das relações familiares que lhe sufocam e por vezes lhe violentam. Neste caso, o “estrangeiro” ou o “estranho” *tout court* – inclusive no sentido freudiano de *Unheimliche* (Freud, 2010) – emerge da Terra, não apenas metaforicamente como uma planta que brota, mas sim como uma intensidade, uma singularidade absolutamente imanente, que se confronta com o universo simbólico, moral e humanista que constitui o que se poderia chamar de “mundo” ou simplesmente de “o existente”. Nesse romance, portanto, o extramundano não é algo que surge de fora, mas sim que surge de dentro, nas linhas de fuga do humano e do animal, na zona de vizinhança entre o animalesco e o vegetativo, um organismo que escapa à classificação (curiosamente arborescente) da etologia, tal como o elemento ou o corpo alienígena. É desse aspecto da imanência que este artigo vai tratar.

A transformação de Yeonghye

A vegetariana é um livro escrito em três partes bem distintas, embora conectadas. Seguindo uma progressão cronológica que exhibe a transformação da protagonista, Yeonghye, o livro se inicia com a narrativa em primeira pessoa do seu marido, Jeong, um executivo

relativamente bem-sucedido que, após cinco anos de casamento com essa esposa discreta, silenciosa e até certo ponto “excêntrica” para os padrões machistas que o marido encarna (chama a atenção do marido, por exemplo, o gosto literário de Yeonghye, bem como seu hábito de não usar sutiã), uma noite a surpreende jogando em sacos de lixo toda a carne estocada na geladeira de casa. Desencadeada por um sonho, segundo a própria afirmação de Yeonghye, a recusa de se alimentar de qualquer proteína de origem animal, mantida firmemente diante da veemência por vezes violenta do marido, não encontra nenhum tipo de respaldo em qualquer argumento aparentemente lógico. Isto é, Yeonghye não discute suas razões, não as expõe a ninguém, recalcitando-se em seu silêncio de mulher, enquanto ela progressivamente, de acordo com a narrativa do marido, vai negligenciando os cuidados com a cosmética e com os afazeres domésticos, em meio a atroz crises de insônia. Conforme o marido expõe a progressiva transformação de Yeonghye, a voz da personagem se intromete no texto, seja para comentar seus sonhos e suas impressões, seja ainda e principalmente para introduzir, em *off*, a dimensão da consciência atribulada de sua transformação física e mental. Constrói-se, assim, uma narrativa em contraponto: de um lado está o marido inconformado, tomando da palavra para narrar a “demência” da esposa e, ao mesmo tempo, justificar sua postura incrédula e impaciente. É por ele que conhecemos não apenas o progresso da mudança de Yeonghye, como também episódios de violência e destrato contra ela, como nas cenas do jantar de negócios de que o casal participa e do almoço em família, em que o pai de Yeonghye, ex-combatente da Guerra do Vietnã, tenta fazer a filha ingerir carne à força, esbofeteando-a em seguida – fato que a leva a talhar o pulso com uma faca diante de toda a família. De outro lado, bem menos abundante, está a palavra de Yeonghye, em *pianissimo*, quase silenciosa, monológica, em que se vislumbram, sem se descobrir de fato, os motivos de sua transformação. Nela se registram cenas de subalternidade e subordinação (por exemplo, a pressa do marido e o corte no dedo resultante disso; depois a bronca devido à possibilidade de ingestão acidental do pedaço de faca que caíra na comida) e o que é, talvez, o episódio mais chocante da primeira parte, a saber, o maltrato do cachorro da família, praticado pelo pai da Yeonghye ainda criança:

... o cachorro que arrancou um naco da minha perna está amarrado à moto do meu pai. Queimaram os pelos de sua cauda e os colocaram na ferida da minha panturrilha, com uma faixa de curativo por cima. Tenho nove anos de idade e estou de pé, no portão de casa. É um dia quente de verão. Mesmo parada, o suor não para de escorrer dos meus poros. O cachorro está com a língua vermelha de fora e respira ofegante. É um cachorro branco e bonito, maior do que eu. Até ele morder a filha do dono, todos da vizinhança diziam que era muito inteligente.

Meu pai disse que não vai pendurá-lo numa árvore para grelhá-lo, porque ouviu de alguém que cachorros que morrem correndo têm a carne mais macia. Meu pai dá a partida na motocicleta e começa a correr com ela. O cachorro corre junto. Dá duas, três voltas pelo bairro, fazendo o mesmo caminho. Sem me mexer, continuo no portão de casa e observo o cachorro branco cansar-se mais e mais, ofegante, ficando de olhos revirados. Cada vez que meus olhos encontram os dele, brilhantes, os meus arregalam-se.

[...] Na quinta volta sai espuma da boca do cachorro. Sangue escorre por seu pescoço, amarrado pela corda. Gemendo de dor, ele corre tentando não ser arrastado. Na sexta volta, vomita sangue. [...] Fico ereta, observando seus olhos brilhantes. Quando espero pela sétima volta, vejo meu pai carregando o cachorro na moto, estirado. Suas patas balançam. Vejo seus olhos abertos, com sangue parado neles.

Naquela noite, houve um banquete em nossa casa. Vieram todos os trabalhadores do mercado, conhecidos do meu pai. Disseram que, para curar a ferida causada pela mordida do cachorro, eu devia comer um pouco de sua carne. Foi o que fiz. Para falar a verdade, comi bastante de sua carne, misturada com arroz. [...] Por cima da sopa com arroz, vi refletida a imagem de seus olhos, os mesmos com os quais me encarava enquanto corria, vomitando sangue e espuma. E não senti nada demais. Nada demais mesmo. (KANG, 2018, pp. 44-45.)

Naturalmente, diante dessas revelações, há fortes razões para se acreditar que o livro de Kang trata de uma narrativa de trauma e violência. Não há dúvida, é claro, de que esse elemento está presente, seja através do machismo do marido, seja através da severidade do pai. Assim, as instituições da família e do casamento (e até mesmo do trabalho, uma vez que importa considerar a ambição profissional do marido) estão sob a lente da escritora, sendo por assim dizer criticadas. Mas, diferentemente do que se poderia esperar, o livro não se encaminha para uma narrativa “psicologizante” ou mesmo até

“sentimentalista” da condição de Yeonghye. Em vez disso, e já a partir da segunda parte, em que um narrador em terceira pessoa conta sobre o envolvimento inusitado de Yeonghye com seu cunhado artista plástico, observa-se uma interessante mudança no caráter da protagonista.

Na segunda parte, intitulada “A mancha mongólica”, a narrativa, eivada de erotismo, desloca-se primeiramente para o outro casal, Inhye, a irmã Yeonghye, e seu marido artista plástico, para só depois enquadrar novamente a vegetariana. Na verdade, o capítulo inicia-se com a fixação do cunhado com a mancha mongólica que tanto o seu filho quanto Yeonghye apresentam. Desencadeia-se, aí, uma frenética busca pela cunhada, perpassada tanto pela intuição artística de uma imagem de corpos floridos transando em um projeto de vídeo-arte (ao mesmo tempo pornográfica e conceitual), quanto pelo fetiche com a mancha. O texto mostra a dissolução desse outro casamento, ao passo que nos informa que Jeong pediu o divórcio a Yeonghye, abandonando-a. É nesse ponto em que o cunhado artista vê a chance de se aproximar e convidar Yeonghye a participar de sua vídeo-arte, convencendo-a a desnudar-se e deixar-se pintar com motivos florais, a fim de fazê-la contracenar com um modelo masculino, J., igualmente pintado (mantendo, é claro, o sigilo para com a irmã). Yeonghye aceita, por fim, e a primeira tentativa de gravação, que fica sob a filmagem e a direção do cunhado, quase termina numa relação sexual contrafeita, desagradável para J., mas aparentemente não desagradável para Yeonghye. Interrompida a primeira sessão, o cunhado, absorvido pela expectativa de poder transar com a cunhada, se socorre de uma colega artista, que pinta sobre o corpo dele os mesmos temas florais. Chegando à casa de Yeonghye, os cunhados acabam transando sob a câmera, numa relação muito insólita em que o corpo humano se plastifica em vegetal, em que o pênis faz o papel de pistilo, em que as flores de ambos os corpos se entrelaçam em imagens ao mesmo tempo artísticas e eróticas, e em que o choro de Yeonghye, que interrompe o sexo, é também confundido com o gozo. Enfim, ao final, o casal é surpreendido por Inhye, o que desencadeia a separação do casal, bem como a internação da vegetariana numa clínica psiquiátrica.

Embora essa segunda parte seja construída em torno do desejo do cunhado de Yeonghye, não resta dúvida de que ela também aponta para a transformação física e psíquica gradual pela qual passa a

protagonista. É importante notar que alguns traços da mudança da personagem principal apresentados na primeira parte se fortalecem aqui: primeiramente, a rigidez e a segura de Yeonghye, cada vez mais nítidas e afirmadas – “A voz dela tinha o peso de uma pluma. Não parecia estar chorando. Tampouco parecia a voz de uma pessoa doente, mas também não tinha nenhuma alegria ou jovialidade. Era a voz de alguém indiferente, que não pertencia a lugar nenhum” (KANG, 2018, p. 70). Em segundo lugar, sua resiliência, que não é perturbada pelo divórcio ou pela desconexão com a família: “‘Não precisa vir me ver sempre’ [...] ‘O senhor não precisa se incomodar comigo. Estou procurando emprego’” (KANG, 2018, p. 74). E, finalmente, sua necessidade de despir-se e de expor sua pele à irradiação solar e ao solo onde pisa, tocando com o corpo nu o ambiente em que ela vive: “Ela estava parada, muda, observando os choupos através da janela. Os silenciosos raios de sol da tarde faziam brilhar o lençol branco. [...] ela levantou os dois braços e tirou o suéter. Tirou também a camiseta que usava por baixo, e suas costas sem sutiã se desvelaram” (KANG, 2018, p. 80). Essas características – todas importantes para o propósito deste artigo – supostamente sugerem algum tipo de esquizofrenia ou demência, especialmente quando tudo culmina numa cena de sexo insólita (ou “pervertida”, quando mesmo) sob o ponto de vista da cultura patriarcal que captura a feminilidade de Yeonghye. E é na esteira desse “diagnóstico” que o livro se encaminha para seu desfecho.

“Árvores em chamas”, a parte final do livro, também narrada em terceira pessoa, acompanha Inhye em suas visitas ao hospital psiquiátrico de Chukseong, relatando, por um lado, a sua amargura de mulher traída e mãe divorciada e, por outro lado, o percurso final do devir-vegetal da protagonista. O capítulo começa com a fuga de Yeonghye num dia chuvoso, sendo encontrada mais tarde na floresta próxima à clínica, e segue até o fim do livro, com o agravamento do quadro de saúde de Yeonghye, que se recusa, apesar de todas as admoestações e imposições, a se alimentar. Encerrada nesse lugar onde a única forma de tratamento passa pelo diagnóstico psiquiátrico e pelos cuidados médicos, a resistência de Yeonghye se choca definitivamente com o bom-senso que sempre a engolfou:

O médico responsável por Yeonghye finalmente se desvencilha dos pacientes que o rodeavam e faz ressoar seus sapatos na direção dela [Inhye]. Sem pensar, ela dá um passo para trás.

“Já conversou com sua irmã?”

“Ela parece estar inconsciente.”

“Por fora, pode parecer. Mas todos os seus músculos estão rígidos. Não é que não tenha consciência; é que está fixada em outro lugar. Se a senhora visse a reação que ela tem quando a tiramos desse estado, perceberia que está bem desperta”, lhe explica com a postura séria e até um pouco tensa. (KANG, 2018, pp. 162-163)

Novamente, pode-se argumentar que estamos diante de uma narrativa em que os traumas de família moldam e influenciam os percursos individuais dos sujeitos que se submetem à ordem patriarcal. Isso, porém, é evidente. O que não é evidente, a meu ver, é que nessa resiliência de Yeonghye – que se manifesta inclusive na sua própria rigidez e fixação em outro lugar – encontra-se uma linha de fuga para a imanência, o que torna o livro de Kang um interessante exemplar de uma especulação ontológica que arrasta consigo efeitos filosóficos e estéticos singulares.

A vegetariana: uma vida na imanência

Por tudo o que se leu acima, podemos resumir o livro de Kang como uma história de uma mulher abusada, que, por conta de vários traumas, termina seus dias definhando numa clínica psiquiátrica. Seria, portanto, uma sinopse não apenas triste, mas também de impotência: a mulher aprisionada, desfeita, violentada, vitimada pelas relações sociais e familiares. Evidentemente, essa camada de sentido é atuante, e de fato a dominação masculina incide sobre a personagem, de modo a aproximá-la de uma categoria socialmente designável por um nome (“a mulher coreana”, “a esposa”, “a filha”, “a vegetariana” ou simplesmente “a mulher”).³ No entanto, tenho para mim

3. Vale a pena mencionar que o patriarcado e o consumo de carne têm imbricações visíveis. Carol J. Adams (2018) faz uma interessante arqueologia da dieta carnívora e de sua vinculação ao gênero masculino, seja em comunidades específicas, seja em momentos históricos particulares da cultura ocidental. A isso, a autora associa uma “política sexual da carne” (racial, também, diga-se de passagem), na qual o carnívoro ocupa o lugar da masculinidade, deixando ao vegetal o lugar menos “nobre” da feminilidade. Ela afirma: “A palavra ‘vegetal’ funciona como um sinônimo de passividade feminina porque as

que há outra sinopse disponível aos leitores: Yeonghye encarna, na sua transformação, na sua resistência, uma autêntica *poética da insistência*, cujas bases se formam sobre uma concepção da vida como imanência que perturba definitivamente o edifício ontológico mediante o qual a outra sinopse se sustenta.

Para levar adiante essa hipótese, é necessário primeiramente insistir no fato de que estamos lidando aqui não com uma metamorfose na acepção da palavra, mas antes como uma questão de devir e de intensidades (DELEUZE e GUATTARI, 1997). Yeonghye, diferentemente de Gregor Samsa, não desperta de seus pesadelos concretamente transformada em vegetal; a afirmação da metamorfose em Kafka é indisputável, sob o ponto de vista semântico (não tratamos Samsa “como se fosse” inseto, e sim se trata de Samsa “de fato um” inseto), mas, em Kang, só pode se tratar de uma espécie de “analogia”. Vou me permitir flertar com o termo para em seguida descartá-lo. Só quero sinalizar, com isso, que em nenhum momento se trata de

mulheres supostamente são como as plantas. Hegel deixa isso claro: ‘A diferença entre os homens e as mulheres é como a que existe entre os animais e as plantas. Os homens correspondem aos animais, ao passo que as mulheres correspondem às plantas porque seu desenvolvimento é mais plácido’. Desse ponto de vista, tanto as mulheres quanto as plantas são consideradas menos desenvolvidas e menos evoluídas do que os homens e os animais. Consequentemente, elas podem comer plantas, já que ambas são plácidas; mas os homens ativos precisam de carne animal” (ADAMS, 2018, p. 73). Ainda que haja alguns elementos discutíveis na abordagem de Adams (de minha parte, a sua abordagem antrópica), fica claro, por essa passagem e pelo restante de sua investigação, que a cultura patriarcal funciona como uma espécie de axiologia quase “totêmica”, segundo a qual o animal e a planta distinguem-se um do outro como a diferença sexual (o que poderia, eventualmente, explicar por que em algumas comunidades aborígenes cabe a mulher o cuidado com a plantação, numa relação praticamente maternal). Por indiscutível que seja, ressalto apenas que a vinculação da protagonista de Kang com esse papel subalterno de fato talvez esclareça um elemento que não é meramente circunstancial, mas sim presente no imaginário social e literário do qual fazemos parte; não obstante, esse reconhecimento não pode limitar-se a qualquer “personificação da subalternidade”, por assim dizer, uma vez que, com isso, a resistência de Yeonghye culminaria acima de tudo numa espécie de projeção ontológico-política se uma segmentariedade definida no escopo das relações de parentesco ou sociais. Como veremos, o tipo de resistência silenciosa de Yeonghye nos remete, antes, a uma positividade da imanência do que a uma dialética entre senhor e escravo (para novamente trazer Hegel à baila).

considerar como acabada a transformação de Yeonghye em planta; quando muito, se pode falar apenas de uma plasticidade ou de uma espécie de “esquidade” (MASSUMI, 2017),⁴ o que nos obriga a limitar o caráter propriamente literal dessa afirmação, sem com isso perder seus efeitos estéticos e ontológicos (e até mesmo políticos).

Com efeito, tudo ocorre na *transversalidade*. Yeonghye nunca deixa de ser um corpo humano para adquirir fantásticamente as características do vegetal. Não se espera transformar a personagem de Kang em uma Daphne de Ovídio, por assim dizer. Ao contrário, quando se fala em transversalidade, se designa justamente isso: o que se

4. A *esquidade* não é exatamente um conceito, mas antes uma ideia que se depreende do conjunto das reflexões de Brian Massumi (2017). *Grosso modo*, trata-se de um tipo de atividade, tipicamente animal, que engaja o corpo em práticas que transcendem o mero valor de uso das habilidades genéticas ou do instinto em direção a um rendimento estético “ao modo do” (ou “semelhante ao”) humano – daí o termo “esquidade”, que remete ao sufixo “-esco”, que se encontra em palavras como “animalesco”, “novelesco” etc., e que e designa, neste caso, a ambiguidade estética que se sobrepõe a uma operação técnica qualquer. Assim, segundo Massumi (que se baseia, entre outros, em Bateson e Bergson, além, é claro, de Deleuze e Guattari), os animais têm a capacidade de desdobrar-se para além do instinto e fazer “brincadeiras”, criando um *double bind* entre a ação denotada (a mordida) e o significado em suspenso (a mordida que não é de fato uma mordida, mas antes uma mordedura). Isso envolve os indivíduos em uma interação em que a plasticidade da ação desvincula-se do caráter automático ou maquinico do corpo reativo para um tipo de uso do corpo que instaura um mergulho na sua potência e, inclusive, na sua possibilidade de ir além da mera facticidade de animal. “Não há ‘o corpo’. Há uma vida – esticada como um elástico entre os polos afetivos contrastantes entre os quais se dará a determinação progressiva do acontecimento. Corporificar é estar nessa situação, sendo puxado em duas direções de uma só vez: de um lado, ancorado no que está dado; de outro, tendendo a arranjar um jeito de superá-lo; o recuo da necessidade estabelecida e o avanço para o novo” (MASSUMI, 2017, p. 62, destaque do autor). Assim, considerando o comportamento de Yeonghye quando ela está coberta pela pintura de flores – cobertura que ela resiste em perder: “‘Não queria apagá-los, por isso não tomei banho’, explicou ela calmamente. ‘Desde que você fez os desenhos, não tenho mais pesadelos. Você poderia pintá-los de novo, quando se apagarem?’” (KANG 2018, p. 93) –, pode-se dizer que o seu corpo atravessa as intensidades entre o animal e o vegetal através da prótese estética que a pintura lhe oferece. O corpo, enquanto tal, permanece de carne e osso, a pele ainda tem a flacidez e a maciez da tez humana, mas ainda assim a experiência do devir-vegetal é intensa e marcada, abrindo o caminho para a linha de fuga até a imanência, em que animal e vegetal já não se distinguem por completo.

experimenta e se exprime como vegetal na vegetariana não é a metamorfose de seu corpo, declarada por um enunciado típica e exclusivamente ficcional (só a ficção pode fazer essa alquimia da matéria, sabemos bem...), mas sim a sua travessia intermitente pelos meandros da imanência, limitada pela sua morfologia humana (e consequentemente animal), até a zona de contato com o vegetal. Assim, Yeonghye é tanto planta ou flor quanto o ser-humano em sua forma física individuada o pode ser, o que não elimina o fato de que, mesmo assim, existe uma passagem de nível entre os reinos animal e vegetal.

Sendo assim, é preciso considerar antes de tudo o plano da imanência a partir do qual esse tipo de afirmação se torna possível. Considerando o que diz Deleuze (2016a, p. 408, destaques do autor):

A imanência absoluta é em si mesma: ela não está em algo, a algo, não depende de um objeto e não pertence a um sujeito. Em Espinosa, a imanência não é à substância, mas a substância e seus modos estão na imanência. Quando o sujeito e o objeto, que tombam para fora do plano da imanência, são tomados como sujeito universal ou objeto qualquer *aos quais* a própria imanência é atribuída, é toda uma desnaturação do transcendental que nada mais faz além de redobrar o empírico (é assim em Kant), e uma deformação da imanência, que se acha, então, contida no transcendente.

A imanência, então, não é algo que se encontra dado ou formado no indivíduo, como se cada sujeito no mundo, em sua particularidade, remetesse em parte (ou em alguns casos, como querem alguns filósofos, no todo) a uma transcendência metafísica, meramente intuitiva ou lógica, do Ser e da Vida. Vale dizer que, diferentemente das filosofias que consideram o Ser como algo “além” ou no limiar da própria existência imanente da vida, como se se tratasse de um predicado ou qualidade agregada ao elemento orgânico e empírico de uma existência individuada por sobre o restante do plano ôntico, a imanência no sentido deleuziano restitui a primazia ao existente: o Ser não o é porque subjaz o ente como sujeito (*subjectus* – “situado abaixo”), ou, ainda, o Ser não o é porque se funde ao particular a partir de uma universalidade negada e negadora (forma e conteúdo ou particular e universal); na verdade, a existência e a vida precedem o Ser, que, desse modo, só se faz sobre o plano da imanência se atualizar constantemente as potências vitais da própria existência sempre rumo à

sua exterioridade.⁵ Por isso, “[d]ir-se-á da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada além disso [...]. Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência, beatitude completas” (DELEUZE, 2016a, p. 409, destaque do autor), o que já significa que, deleuzianamente falando, todo existente contém a vida em sua singularidade. Não em sua totalidade, afinal as diferenças que se observam no plano da imanência são aquelas que se atualizam constantemente em razão das distintas relações que são estabelecidas na configuração rizomática da própria vida. Assim, portanto, a diferença entre as formas de vida (o animal e o vegetal, para ficar em nosso caso) não diz respeito a uma atualização de fontes ou modos da vida específicos, uma vez que a vida é uma e apenas uma (não Una); em vez disso, pode-se dizer que as distintas formas de vida emergem empiricamente em uma espécie de complementariedade dessa pura imanência, o que significa dizer, em outros termos, que a virtualidade da vida encontra suas diferentes formas na produção e atualização contínuas dos organismos e dos seres que compõem o que poderíamos chamar de *mundo*. Entre um corpo individuado e outro não há uma diferença de natureza, senão de especificidade, de modo que os intervalos entre

5. Numa das acepções possíveis do *corpo sem órgãos* (DELEUZE e GUATTARI, 2010). Os autores do *Anti-Édipo* discordam, por vezes, sobre o significado desse conceito. Atenho-me, aqui, ao mais profícuo para este trabalho: “Às máquinas-órgãos, o corpo sem órgãos opõe sua superfície deslizante, opaca e tensa. Aos fluxos ligados, conectados e recortados, opõe seu fluido amorfo e indiferenciado. Às palavras fonéticas, ele opõe sopros e gritos, que são outros tantos blocos inarticulados” (DELEUZE e GUATTARI 2010, p. 21). O corpo sem órgãos está, portanto, ligado à antiprodução, ou seja, às sínteses possíveis dos processos maquínicos que engendram a Geosfera. Num primeiro nível, ele é o que se opõe à produção de um corpo organizado, estando por isso “desorganizado” (sem órgãos) na sua própria condição imanente. Porém, ele é também o corpo descorporificado ou sobre o qual um *sócius* produz um tipo de inscrição, acrescentando-lhe um valor e desconectando-o dos processos maquínicos imanentes para apô-lo a um maquinário social e econômico que o ressignifica. Por fim, ele é o que se sobrepõe à máquina desejante, ocasionando a falta, superfície (“orgânica”, se quisermos) sobre a qual se escreve o desejo. No que me concerne, importa salientar o seguinte: o corpo sem órgãos é uma espécie de “extração” de um corpo individuado, inscriptível, aposto (erigido ao lado de) ao corpo empírico permanentemente conectado ao plano da imanência – e que, por isso, não se distingue em absoluto de sua própria conectividade. Nesse sentido, a subjetividade, se se quiser assim, só pode estar garantida na exterioridade de um corpo sem órgãos.

uma forma de vida e outra não são abismos intransponíveis, não são divisões estanques. É possível “atravessar” (transversalizar) com o próprio corpo mais de um lugar da existência, porque não se trata de obter, de fora, uma capacidade de desarticulação ou, de dentro, um chamado à evolução da forma de vida para assumir outra (o que seria literalmente uma metamorfose), mas sim se trata de fazer vibrar no corpo as intensidades que arrastam a afecção (a capacidade sensível) para zonas de vizinhança onde as diferenças não são mais tão nítidas. É disse que trata quando falamos em *devoir*:

Enfim, *devoir* não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O *devoir* nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O *devoir* é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das *symbioses* que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. Há um bloco de *devoir* que toma a vespa e a orquídea, mas do qual nenhuma vespa-orquídea pode descender. Há um bloco de *devoir* que toma o gato e o babuíno, e cuja aliança é operada por um vírus C. Há um bloco de *devoir* entre raízes jovens e certos micro-organismos, as matérias orgânicas sintetizadas nas folhas operando a aliança (rizosfera). Se o neo-evolucionismo afirmou sua originalidade, é em parte em relação a esses fenômenos nos quais a evolução não vai de um menos diferenciado a um mais diferenciado, e cessa de ser uma evolução filiativa hereditária para tornar-se antes comunicativa ou contagiosa. Preferimos então chamar de “involução” essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma regressão. O *devoir* é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, “entre” os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 19, destaque dos autores.)

Não poderia ser mais claro: Yeonghye forma justamente esse bloco, toma parte nesse processo involutivo. Não é porque deixa de comer carne ou porque tem pesadelos que a protagonista do livro de Kang transcende sua forma humana para abraçar o seu *devoir-vegetal*. A dieta vegetariana no livro não funciona como um lugar de resistência por onde passa a anomalia de Yeonghye. É seu marido quem diz que “[...] já tinha ouvido falar que estava na moda ser vegetariano”, visando “[...] ter uma vida mais longa, de mudar o metabolismo e se

livrar de alergias” (KANG, 2018, pp. 18-19); porém, não é essa a razão de sua “teimosia” (para citar novamente o marido).⁶ Quanto aos pesadelos, estes são intangíveis, e não configuram, no romance, um elemento palpável de uma transformação tão aguda na mentalidade e no *étos* de Yeonghye. A extravagância da personagem decorre, então, de sua resistência em outro nível, uma resistência que é uma *insistência* no devir-vegetal: antes mesmo de querer ser vegetariana, Yeonghye quer estar ao lado ou “ao modo” de uma planta. Seus olhares furtivos para a floresta, sua necessidade de banhar-se no sol com os seios expostos, sua rigidez e magreza, sua imagem fixada no sonho da irmã, em que ela se põe de ponta-cabeça para seus cabelos fixarem raízes no solo ao passo que do meio das pernas nasce uma flor (KANG, 2018, p. 121) – tudo indica uma passagem involutiva através do corpo em direção a uma zona de indiscernibilidade entre o humano e o vegetal.

Não por acaso o seu diagnóstico na clínica psiquiátrica não pode fugir de uma evidência marcante, do ponto de vista de como o devir se apresenta na filosofia da imanência: “Ela sofre de esquizofrenia e além de tudo se recusa a comer” – diz o médico que trata de Yeonghye (KANG, 2018, p. 133). Deleuze, em sua crítica à psicanálise freudiana e ao modo como a esquizofrenia é tratada a fim de dar lugar à neurose edípica, afirma que “[o] esquizofrênico aparece, então, como aquele que não pode mais *reconhecer* ou *pôr* seu próprio desejo. O ponto de vista negativo se encontra reforçado na medida em que a psicanálise pergunta: o que falta ao esquizofrênico para que o mecanismo psicanalítico o ‘tome’ para si?” (DELEUZE, 2016b, p. 29, destaques do autor). A falta, nesse caso, parece sempre ser constitutiva de uma intervenção de fora: o esquizofrênico, na medida em que perderia

6. Há, ainda, outra razão para a escolha da dieta vegetariana e que escapa ao olhar do marido. Afora os traumas que são insinuados no livro, uma provável razão seria por questões de sustentabilidade. É sabido que a indústria da carne, pelo seu modelo de exploração dos recursos naturais (pastagens, água, insumos farmacêuticos, queimadas) e pelas emissões de gases do efeito estufa, contribui para o aquecimento global e está diretamente ligada ao problema do Antropoceno. De qualquer modo, Yeonghye não articula em nenhum momento esse enunciado, colocando-se nesse lugar de protesto ou resistência. Sua resistência continua sendo silenciosa, mesmo que esse seja o motivo (inconsciente, ainda que) pelo qual ela adota o vegetarianismo. É, porém, na sua anomalia vegetal, mais do que de vegetariana, que ela se torna uma questão para as narrativas do Antropoceno, como veremos na parte final deste artigo.

a sua conexão com o desejo do inconsciente que emana do lugar-comum da forma edípica (o papai-mamãe da relação conjugal ou o desejo pela carne do mercado capitalista), deixaria de ter também aquilo que o torna passível de existir enquanto sujeito. Perderia, enfim, sua capacidade de mimetizar, isto é, de representar a si objetos do mundo que possam preencher o lugar da falta. Mas o que falta a Yeonghye? Um propósito, que enlace sua resistência em uma lógica de guerra contra o consumo da carne, contra a família ou contra o patriarcado? Um trauma, que a torne impotente e incapaz de vincular-se aos hábitos sociais (o episódio da ingestão do cachorro é suficiente)? Essa falta não é algo que *lhe* falta, mas é algo que *lhe* tiram; isto é, a falta de que Deleuze nos fala – e que caracteriza o diagnóstico de esquizofrenia no livro – é concretamente *a falta de mundo*. Não de *um* mundo; mas de *mundo*, uma vez que o comportamento de Yeonghye é de completa ausência e renúncia ao mundo dos seus parentes.

Mas renunciar ao mundo só é renunciar à existência se levarmos em consideração as formas hegemônicas de produzir mundo. Do lado da imanência, Yeonghye é ela mesma um mundo e seu mundo, situado na zona de vizinhança com o vegetal e adquirido à custa de sua insistência. É nesse sentido que ela é um ser extramundano: como uma criatura de ficção científica (um “legítimo” extraterrestre hollywoodiano, talvez), Yeonghye não habita somente este mundo, pois seu corpo não se traduz mais nas formas de vida humanas que secretam incessantemente as formas de desejo da falta. Se a ela faltasse um propósito ou uma experiência de vida – se fosse por assim dizer uma criatura quixotesca ou bovaresca (para citar os exemplos ficcionais mais tangíveis de uma psicologia da falta) –, seria muito fácil de enquadrá-la como um “sujeito do dano” (RANCIÈRE, 1996), sujeito que, constituído pela falta, pelo credenciamento na cartografia dos “sem parte”, emerge como sujeito político em sua potência de vocalizar a falta. Se é assim, então é a falta que constitui um meio de ser sujeito, o que significa, para todos os efeitos, um meio de existir para resistir. Na dinâmica filosófica que pressupõe a existência do sujeito político como alguém capaz de se tornar visível, perceptível (doxático, no limite), é sempre da falta que se fala, falta que é incorporada ao discurso para que dela se faça *ex-sistência*. Ou seja, sob essa ótica, existir é acima de tudo isso: *ex-sistir* (*ex + sistere*), erigir-se ao lado, para fora, na borda, trazer para fora aquilo que se põe de pé. Nas condições de visibilidade da arquitetura política herdada de uma

metafísica do Ser transcendente, ex-sistir é sempre algo que se faz fora da imanência, que se “desimane” para alcançar já aí o plano de transcendência – ou, em outras palavras, para agregar-se ao mundo.⁷ Ex-sistir é pôr-se para fora e habitar o mundo, com o mundo, mas não um mundo, senão o mundo enquanto aquilo que se sustém e que está sujeito (*subjectus*) às correlações inerentes aos modos de produção da vida (capital, família, trabalho etc.).

Yeonghye, ao que parece, não se submete a essa lógica, primeiramente porque não lhe falta um corpo – ou seja, um meio de existir no meio (na imanência)⁸ – e, em segundo lugar, porque sua existência é justamente essa involução, essa *in*-sistência. *In*-sistir (*in* +

7. Não deixa de ser curioso que o existir, nesse caso, dependa de uma rigidez ontológica que a morfologia da planta demonstra em vários níveis de especificidade. A planta (sobretudo a árvore) é antes de tudo essa rigidez pela membrana da célula, suporte rígido sem esqueleto, que se verticaliza enquanto se adensa. Isso sugere um modo de existência possivelmente mais fecundo, uma vez que o ex-sistere da planta não se distingue desse tornar-se maciço não para fora, mas para dentro, para si mesma, pela sua própria natureza. Para a discussão de outras características curiosas da vida vegetal, remeto a Mancuso (2019).
8. Inclusive, mesmo que atada ao seu corpo humano, a involução de Yeonghye remete a uma “aquisição” em nível molecular de características vegetais. Coccia explicita muito bem o que seria a imanência do ponto de vista vegetal. Para ele, a vida é sopro, o que significa dizer que a passagem para as formas de vida superior só se tornaram possível com a conquista do meio pelas plantas – e não pelos animais saídos do mar. Sem a atmosfera rica em oxigênio não seria possível imaginar a evolução da vida dos organismos superiores, uma vez que eles são dependentes da química das plantas ocorrida nas folhas. Por sua vez, as plantas, na medida em que “aterram” o sol no solo, nutrem-se do carbono exalado pelos animais para sua sobrevivência, produzindo assim o meio. Desse ponto de vista, advoga Coccia, a vida é mistura e exposição ao meio: “A atmosfera não é algo que se acrescentaria ao mundo: ela é o mundo enquanto realidade da mistura dentro da qual tudo respira. Se as ciências têm dificuldade em pensar a imersão e a mistura como verdadeira natureza do cosmos, as ciências humanas, por sua vez, se obstinam em compreender a atmosfera, assim como o clima, de um lado como fato puramente natural, e, portanto, excluído de seu domínio, de outro, como uma realidade puramente humana ou um fato exclusivamente estético, que não tem, pois, nenhuma relação com tudo o que provém do mundo não-humano” (COCCIA, 2018, p. 64). Nesse sentido, o devir-vegetal de Yeonghye é acima de tudo uma aquisição do meio, um retorno à condição primordial da atmosfera e da exposição, tal qual uma planta na terra.

sistere) tem a ver, portanto, com um movimento para “dentro”, em direção ao imanente; tem a ver sobretudo com a renúncia à exterioridade, que é também uma resistência à supressão da agência molecular, ativa e intensiva – supressão que sempre ocorre quando há a ereção do sujeito nos lugares da falta. Ao ser que in-siste nada falta, pois seu próprio movimento é um movimento intensivo de fuga, de desbordamento constante, a fim de que encontrar blocos de imanência em que se tocam intensidades distintas, incapazes de serem apreendidas pela metafísica do Ser. A vegetariana, portanto, quer seguir uma

[...] linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes. (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 34.)

Quer dizer então que há algo de bartlebiano na postura de Yeonghye: se, por um lado, isso não se cristaliza numa fórmula (o “*I would prefer not to*” do personagem de Melville), por outro a insistência da vegetariana sugere a indiferença (im)passiva de Bartleby que, de seu lugar, desmonta a máquina capitalista de Wall Street. Lá como cá, *in-sistir* não é ficar no lugar, mas escapar, renunciar, deslizar discreta e silenciosamente do seu modo de ex-sistência para deixar um vácuo que os sujeitos possivelmente não podem preencher senão com suas próprias fórmulas gastas: o parentesco, o casamento, a patologia clínica. In-sistir é produzir a *anomalia* (não apenas gramatical, como no caso de Bartleby), ou seja, é tornar-se “liso demais para que nele [ou nela, no caso] se possa pendurar uma particularidade qualquer” (DELEUZE, 1997, p. 86). Do mesmo modo que Bartleby ao produzir a sua fórmula, o recuo para a imanência de Yeonghye desarticula o lugar da autoridade e impede a sua reprodução: infelizmente, diferentemente do personagem de Melville, a vegetariana sofre agressão ou violência (do pai, do marido e dos médicos), o que a torna uma vítima ainda mais sensível desse mundo que ela não desmonta por inteiro. Mas, a exemplo de Bartleby, não há triunfo sobre a vontade dela, posto que ela não é reabsorvida pelos códigos disciplinares que, porque fracassam, se desarranjam diante de sua

presença e força. Vejamos se as palavras de Deleuze sobre Bartleby não se encaixam de algum modo à condição de Yeonghye:

Um pouco de esquizofrenia escapa da neurose do velho mundo. Podemos reagrupar três características distintas. Em primeiro lugar, o *traço de expressão* informal se opõe à imagem ou à forma expressada. Em segundo lugar, já não há um sujeito que se eleva até a imagem, com êxito ou fracassando. Diríamos de preferência que uma *zona de indistinção, de indiscernibilidade, de ambiguidade* se estabelece entre dois termos, como se eles tivessem atingido o ponto que precede imediatamente sua respectiva diferenciação: não uma similitude, mas um deslizamento, uma vizinhança extrema, uma contiguidade absoluta; não uma filiação natural, mas uma aliança contranatureza. Trata-se de uma zona “hiperbórea”, “ártica”. Já não é questão de Mimese, porém de devir [...]. (DELEUZE, 1997, p. 90, destaques do autor.)

Recordando Deleuze e Guattari algumas citações acima, encontrar as linhas de fuga é aceder a um “mundo de intensidades puras”. Mas que mundo é esse? Eis o que é preciso responder a seguir.

Intramundandade e extramundandade: a questão da escala

Após o divórcio e ao longo de toda a segunda parte do livro, Yeonghye vive o seu devir-imperceptível (DELEUZE e GUATTARI, 1997) numa existência avulsa, apartada da família e do trabalho. Isolada em sua quitinete, cozinhando sua comida e reclusa em seu silêncio, a vegetariana aproxima-se dessa potência bartlebian, inapreensível e inapropriável. Ela cria para si um território, um solo, onde se estabelece em sua imobilidade e resistência. Essa é sua linha de fuga para um outro mundo (que será perturbado pela chegada do cunhado, mas que, ambigualmente, será a oportunidade de ela exercer a esquidade a fim de melhor encontrar a intensidade vegetal em seu corpo).

Não há concretamente nenhuma referência a esse mundo no decorrer da narrativa. Isso porque Yeonghye nunca narra sua própria experiência (com exceção das poucas passagens presentes na primeira parte). De fato, o que conhecemos dela nos chega através das impressões e relações vividas pelos outros personagens, a saber, Jeong, o cunhado e Inhye. É da perspectiva deles, portanto, que tomamos conhecimento da anomalia de Yeonghye. Isso não impede que

especulemos; em última análise, como observa Roy Wagner (2010), o conhecimento (ou o reconhecimento) de outra cultura é um processo de invenção que se faz sobre a tradução semiótica da experiência antropológica em uma criação livre de fantasia da relação com o outro. Tornar outra cultura inteligível é, ao mesmo tempo, expor a própria cultura a um processo de ressignificação constante. Uma tentativa disso ocorre quando os parentes de Yeonghye se esforçam para compreender e dar sentido à sua anomalia. Outra tentativa é quando mudamos a escala de produção do Ser e buscamos na imanência o processo de devir-outro, como faz este artigo.

Nesse processo destacam-se mais as perturbações da ordem da cultura vigente – ou, se quisermos, do mundo de referências (*Lebenswelt*) – da qual os parentes fazem parte do que a ereção de um mundo outro, aquele da vegetariana. Esse mundo pode ser identificado como uma concepção *naturalista* da vida: os organismos estão individuados em uma cadeia de dependência recíproca, em que o humano eleva-se como o ponto de convergência da evolução (ou da criação, a depender do ponto de vista que se assume); nessa grande “cadeia dos seres”, prevalece o princípio antrópico (ROMAN-DINI LUDUEÑA, 2012) segundo o qual a vida pressupõe o humano como finalidade última, seja para criá-lo na ponta final do processo, seja para colocá-lo no centro da reflexão, interpretando o mundo em função de sua posição privilegiada de interrogador da existência e do mundo. Viveiros de Castro (2015, p. 52), ao comentar as diferenças entre a epistemologia naturalista e as cosmovisões ameríndias que se lhe opõem, escreve:

Nossa epistemologia objetivista [...] considera a “atitude intencional” do senso comum como uma ficção cômoda, algo que adotamos quando o comportamento do objeto-alvo é complicado demais para ser decomposto em processos físicos elementares. Uma explicação científica exaustiva do mundo deve ser capaz de reduzir toda ação a uma cadeia de eventos causais, e estes a interações materialmente densas (sobretudo nada de “ação” à distância).

Desse modo, o olhar naturalista dos parentes de Yeonghye falha ao capturar o mundo que a in-sistência dela produz. É antes de tudo um problema epistemológico, mas é também um problema de escala. Epistemológico, porque a concepção naturalista reduz tudo a fenômenos, colocando fora do campo do relacional aquilo que não

é passível de ser apreendido pela racionalidade técnica ou por aquilo que Bruno Latour (1994) vai chamar de constituição moderna. O dado – aquilo que é compreensível e correlacionável – entra no mundo na medida em que corresponde (kantianamente) à razão (ao entendimento), às categorias subsumidas da experiência e do *lógos*.⁹ Que Yeonghye, na sua singularidade, seja estranha aos seus parentes não é algo espantoso, do ponto de vista científico-naturalista; aliás, é justamente porque ela é anômala, partícipe de um mundo cujas relações “alienígenas” não se alinham às segmentariedades definidas pela cosmovisão da cultura hegemônica, que seu diagnóstico só pode ser cientificamente determinado como tal. Para fazer parte desse cosmos, do mundo da ex-sistência, Yeonghye precisa ser capturada pelo olhar do outro, que lhe recusa um mundo próprio, ao passo que não se furta em lhe dar forçosamente um papel neste seu mundo (ainda que seja o de esquizofrênica). Mas é também uma questão de escala: ora, não é porque o regime constitucional do conhecimento antrópico se indispõe com a anomalia de Yeonghye que por isso o

9. Acerca disso, e comentando também sobre os modos intensivos da existência, Étienne Souriau escreve, após tratar do correlacionismo cartesiano e sua ideia de uma correspondência entre a existência e a razão ao modo de uma extensão (ou grandeza) num eixo que vai da menor à maior consciência, numa concepção geométrica do ser: “Y todo eso, que no se olvide, sigue siendo válido para las concepciones kantianas, husserlianas o heideggerianas, en tanto que evalúan los grados de existencia del ser consciente, del ser pensante o dél ser humano como distancias respecto de una consciencia lúcida, o una esencia de pensamiento, o una consumación de las intenciones; y por ende, conciben la distancia del ser que interroga y del ser plenamente existente como un alejamiento de él respecto de sí mismo; alejamiento metafísico, gnosiológico o incluso simplemente temporal. [...] Y la intensidad de existencia no aparece, por así decirlo, más que como un efecto de perspectiva, como el alejamiento de un ser, dado en un estatus de existencia, respecto del mismo ser em otro estatus de existencia al cual se lo refiere. Alejamiento, ya sea cualitativo (es una perspectiva aérea), ya sea cuantitativo y mensurable; numerable por los momentos dialécticos o los géneros diferentes de existencia a atravesar para alcanzarlo” (SOURIAU, 2017, pp. 117-118). Nesse sentido, o tipo de modo de existência relativo a Yeonghye remete a algum grau de intensidade que só pode adquirir seu estatuto verdadeiramente ontológico se alcançar uma formulação capaz de fazer jus aos limites impostos pela racionalidade e pela metafísica cartesiana, idealista, correlacionista. Com isso se perde, naturalmente, a possibilidade de se valorizar essa intensidade enquanto positividade.

mundo dela não existe. Na medida em que trafega por linhas de fuga e intensidade moleculares (DELEUZE e GUATTARI, 1996), seu mundo se faz em relações cuja especificidade só pode ser apreendida através de uma lente de aumento.

Nesse nível de observação, as ideias de Ana Tsing (2015) podem ser úteis. Ao lidar com os catadores do cogumelo matsutake, que se distribuem em comunidades geográfica e culturalmente diferentes ao longo do planeta, explorando as florestas destruídas pelos modelos predatórios do capitalismo extrativista onde cresce espontaneamente o fungo, Tsing observa que existem formas de vida que resistem à supressão de suas relações com a vida e com o trabalho por parte do capitalismo. Refutando uma ideia de progresso, Tsing evidencia como se organiza o mundo dessas pessoas que vivem em condições de precariedade, alheias à escalabilidade (*scalability*) do capitalismo produtivo e de mercado. Com isso, ela propõe, a partir do estudo etnográfico, uma teoria da não-escalabilidade, que leve em conta a articulação de uma série de fatores interconectados (*patchworks*), que são em si mesmos irreprodutíveis em escala industrial. No caso do matsutake, um cogumelo que não pode ser cultivado artificialmente, os modos de extração, negociação e transporte do produto são distintos dos meios de produção industrializados ou da plantation. Isso faz com que se conservem, na outra ponta – onde se encontram os catadores –, modos de vida e de experiência que englobam a floresta, o cogumelo (ele próprio fruto de interações específicas e irreprodutíveis), a sazonalidade do trabalho, as recompensas sociais, os ganhos financeiros, enfim, vários dos elementos da engrenagem produtiva como formas de vida “precárias”, mas que, por sua vez, preservam culturas ricas em sua sabedoria de preservação do meio-ambiente, de sua história de vida e de subsistência econômica. Sem estar completamente desvinculada do mercado (no final das contas, os cogumelos chegam ao cardápio dos restaurantes a preços exorbitantes), toda a operação de procura, colheita e venda desses fungos faz com que essas populações vivam num mundo praticamente alheio ao das formas de vida que se reproduzem nos grandes centros urbanos. É de olho na diversidade da não-escalabilidade – diversidade originada em processos históricos diferentes e retracados no livro de Tsing – que a antropóloga contribui para um vislumbre das possibilidades de resistência no mundo devastado do Antropoceno: “The main distinguishing feature between scalable

and nonscalable projects is not ethical conduct but rather that the later are more diverse because they are not geared up for expansion. Nonscalable projects can be terrible or benign; they run the range” (TSING, 2015, p. 42).

Essa lente de aumento que Tsing nos fornece pode dar alguma pista acerca do mundo de Yeonghye. É necessário esclarecer que, da mesma forma que Tsing não encontra nas comunidades que estuda um mundo fora do mundo, mas sim uma espécie de microcosmo (ou platô), singular e impossível de ser transplantado (o termo é providencial), a vegetariana não está fora do seu mundo, mas quase que num *intramundo*. Este seu mundo é formado pelas relações sim-biontes com o vegetal:

Disseram-lhe [a Inhye] que Yeonghye tinha desaparecido do sanatório no horário do passeio ao ar livre, que era das duas às três da tarde. Naquele dia, as nuvens estavam carregadas, mas não chovia. Por isso, os pacientes com sintomas leves tinham sido liberados para o passeio, como todos os dias. Às três, quando as enfermeiras foram fazer as contas, perceberam que Yeonghye não tinha voltado. Foi então que começaram a cair as primeiras gotas. Toda a equipe do hospital entrou em alerta; as estradas pelas quais passavam táxis e ônibus foram bloqueadas rapidamente. Quando um paciente desaparece, uma das hipóteses é que ele tenha descido pela montanha até a saída de Maseok, ou então que tenha se embrenhado pela floresta.

Conforme o dia avançava, a chuva ia se intensificando e, por causa do mau tempo, o sol de março desapareceu mais cedo. Depois de procurar em cada canto da mata, um dos funcionários encontrou Yeonghye, para alívio de todos. “Foi quase um milagre”, disse o médico responsável pelo caso. *Encontraram-na sem se mexer, como se ela fosse uma das árvores de tronco grosso sob a chuva.* (KANG, 2018, pp. 118-119, destaque meu.)

O bloqueio das estradas é uma medida desnecessária. A linha de fuga de Yeonghye definitivamente não passa pela rodovia. Fosse assim, ela já teria sumido, quando morava sozinha na quitinete. Portanto, ela não é uma fugitiva da clínica; ela é, antes, uma fugitiva deste mundo, alguém buscando brechas onde desfraldar sua própria mundanidade. Por isso, sua linha de fuga passa pela in-sistência, que se traduz numa espécie de “implantação” de si em outra atmosfera que não a da família e das relações sociais. Afastada de

todos, Yeonghye não vive uma vida “vegetativa”; nem mesmo uma vida contemplativa. Se afirmo que sua renúncia não é motivada por questões de princípio (ideológicas, bem dizer), também não creio que se possa afirmar o contrário, ou seja, que sua renúncia é tão-somente um abandono da vida. A sua única tentativa de suicídio acontece no momento de maior pressão social, de maior imposição ao lugar da falta. Depois disso, na parte final, quando ela deseja apenas morrer, negando-se a comer, não se trata de um atentado contra a vida, mas sim de uma resistência a seu modo – enrijecimento, adelgaçamento e imobilidade como formas de ser do vegetal. Se a partir daí o seu corpo já não entra mais na correlação com o mundo dos parentes e da clínica, é justamente porque o processo de devir alcançou uma zona de intensidade tal que a diferença entre o humano e o vegetal já não importa mais – ou só importa para os médicos, talvez. Impossível de ser “reimplantada” na sociedade, Yeonghye tem que ser “podada” ou “decepada”. Mas isso somente porque ela, a esta altura, já se encontra em relações simbióticas (ou simpoiéticas) com outros seres, formando, assim, o seu próprio mundo.

Sympoiesis is a simple word; it means “making-with.” Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. In the words of the Inupiat computer “world game,” earthlings are *never alone*. That is the radical implication of sympoiesis. *Sympoiesis* is a word proper to complex, dynamics, responsive, situated, historical systems. It is a word for worldling-with, in company. *Sympoiesis* enfolds autopoiesis and generatively unfurls and extends it. (HARAWAY 2016, p. 58, destaques da autora.)

A simbiose de Yeonghye não se completa na clínica, mas na floresta. Ela começa na dieta, passa pela vida na quitinete e se conclui na cena em que ela se “implanta” entre as árvores. Este é o mundo da personagem de Kang: uma transação constante (transversalidade) entre o humano e o vegetal; um constante “fazer mundo com” o vegetal, criando para si um mundo estranho. Criando e criando-com, pois é disso que se trata: *simpoiética*. Não temos como saber qual é e como é esse mundo de Yeonghye, uma vez que os seus outros, os “terrâqueos” (*earthlings*) da sua família, falham em compreendê-lo, em desfraldá-lo na experiência antropológica que vivem diante dela. Mas algo de uma intuição imanentista perpassa o livro em seu trecho final, quando Inhye acompanha sua irmã na ambulância durante

a transferência da clínica para um hospital em Seul onde tentarão manter Yeonghye viva:

Em silêncio, respira profundamente. Olha com ferocidade para as árvores que ardem na beira da estrada, chamas verdes que se agitam como animais selvagens em pé. Ela as encara com agressividade. Como se esperasse das árvores uma resposta, ou melhor, como se exigisse, lança a elas um olhar sombrio e obstinado. (KANG, 2018, p. 171)

Aqui tudo é simbiótico e simpoético, desde a percepção de que as árvores são animais, até a interrogação veemente que Inhye lança às árvores. É, a meu ver, uma manifestação, embora tardia, do reconhecimento de que Yeonghye fez parentesco com as árvores. Na ausência de respostas por parte da irmã, só sobra perguntar a quem talvez conheça enfim o segredo por trás do mundo de Yeonghye. Para citar novamente Haraway (2016, p. 16), “Shapping response-abilities, things and living beings can be inside and outside human and nonhuman bodies, at different scale of time and space. All together the players evoque, trigger, and call forth what – and who – exists.” Ser-com (*becoming-with*) é estabelecer essas relações inescaláveis (porque radicalmente singulares e irreprodutíveis em larga escala) entre indivíduos pertencentes a lugares muito distantes da grande cadeia da vida; é interagir, com responsabilidade, com o meio que nos cerca, fazendo nexos com organismos, objetos e lugares a fim de estabelecer condições propícias para um viver-com (com-viver) – especialmente numa era de incertezas e desastres ecológicos, como é a do Antropoceno. Nesse sentido, Yeonghye forma mundo com as árvores; não por se assemelhar a elas, humana que é e sempre será morfológicamente falando, mas porque instaura com elas uma zona de confluência, que pode ser atravessada ininterruptamente de um lado a outro. Tanto Yeonghye deveio árvore quanto, no final, as árvores devieram humanas, afinal de contas, “o Universo não funciona por filiação” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 23).¹⁰

10. Este é um importante elemento da concepção imanentista do devir a partir de Deleuze e Guattari: a anomalia é um fenômeno de borda, um lugar por onde a molecularidade do devir afeta tanto um lado, quanto o outro. Nesse sentido, o devir-animal do humano recondiciona não apenas o sentido do humano, mas igualmente o sentido do animal (o lobisomem modifica ao mesmo tempo a

É isto por fim que faz do livro de Kang uma narrativa do Antropoceno – ilustre exemplar do que Haraway (2016, p. 2) vai chamar de SF (“Science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, Science fact, so far”) – pois ela nos oferece um mundo extraterreno, especulativamente falando. Trago as palavras de Valentim (2018, p. 159) a fim de melhor esclarecer este ponto:

Com a noção de extramundandade – algo como *Außerweltlichkeit* –, propõe-se que os limites do que “é” não equivalem aos do mundo existencialmente formando (*Welt*). Longe de significar o puro e simplesmente inefável, extramundano é um nome possível para o que não tem lugar na ontologia fundamental, um caráter “ontológico” que não seja determinado *a priori* em função do projeto humano de ser, o ser-no-mundo.

A julgar por isso, Yeonghye transcende o ser-no-mundo em direção não ao Ser, mas à imanência pura. Essa anomalia, essa “monstruosidade”, é algo para o qual o nosso mundo não está preparado. Sobrenatureza (VALENTIM, 2018) insidiosa, mas que aponta decisivamente para a realidade indiscutível do Antropoceno: cada vez mais o simbiote e a simpoética do devir cumprirão um papel crucial no mundo-por-vir dos estertores do capitalismo. Saber criar para si um mundo – saber “viver com o problema” (*living with the trouble*) (HARAWAY 2016) –, ou saber defender um mundo em sua diversidade e especificidade “inescalável”, pode ser a alternativa. Cosmopoética¹¹ – não cósmica, como as narrativas de sci-fi, mas cosmológicas,

percepção do homem-lobo e do lobo-homem, e já o “homem é o lobo do homem”) (cf. Deleuze e Guattari, 1997). Com isso, é simbólico o final do livro de Kang, quando as árvores adquirem uma espécie de “animismo” – no sentido lato do termo, mais próximo da diferenciação que Descola (2012) esclarece em seu livro – por força do seu parentesco com a extraviada Yeonghye.

11. Tomo emprestado o termo de Dénètem Touam Bona (2020), que, ao estudar a marronagem e as fugas dos escravos das plantations, considera os fenômenos estéticos e políticos oriundos dessas populações refugiadas, alertando para o que há de resistência e criatividade nesses modos de vida que não apenas atentam politicamente contra o Estado, mas também frustram o capitalismo. Novamente um problema de escala no centro da filosofia da imanência: “Com a abolição em escala planetária do direito de asilo e a aceleração da sexta extinção em massa das espécies vivas, é a própria possibilidade de refúgio que se perde. Busca e produção de um fora da sociedade escravagista, a marronagem só pede para ser reinventada, pois encarna a utopia

fecundantes de mundo, mantenedoras de relações interespecíficas, inter-humanas.¹²

em ato do refúgio, num mundo regido pela caça ao humano e pelo saque do vivente, do qual não saímos até hoje. A secessão marrom remete então a uma *cosmopoética*: *ela é a produção de um mundo, criação de um fora com valor de refúgio e de utopia concreta para todos que ainda permanecem cativos*” (BONA, 2020, p. 46, destaque meu).

12. E, acima de tudo, politicamente radicais. Existe na postura de Yeonghye um tipo de ética que certamente se relaciona bem com o feminismo. Para além do fato de que seu devir-vegetal ultrapassa a zona de um devir-mulher – deslocamento por onde tudo começa, de acordo com Deleuze e Guattari (1997) –, o que a vegetariana produz em sua linha de fuga para a imanência é também assimilável do ponto de vista das relações políticas que operam neste mundo, ou seja, no mundo do parentesco e do patriarcado. Se tomarmos em conta o que Rosi Braidotti afirma, podemos entender melhor o cruzamento entre o devir enquanto potência e o agenciamento de um feminismo pós-humanista: “Notre corporéité est elle-même une limite et nous impose des limites. Notre peau est une frontière ouverte. Mais elle n'en est pas moins contrôlée par une appareillage biochimique et neurologique que nous nous obstinons à appeler affectueusement ‘notre corps’. Il nous faut une éthique capable de respecter la biodiversité au sens concret du terme, il nous faut un post-humanisme durable” (BRAIDOTTI, 2013, p. 256). Visando, então, a uma ética da durabilidade que não se furte à fragilidade das condições afectivas inerentes ao capitalismo, Braidotti postula um futuro pós-humano, em que as paixões políticas alcancem o valor positivo da transformação por meio dos devires: “[...] il nous faut dépasser le réductionnisme du constructivisme social qui tend à minimiser la continuité des différents facteurs qui donnent au sujet ses bases empiriques et qui sont, la plupart du temps, en relation avec l'affectivité et, plus particulièrement, avec la mémoire et le désir. Si le trafic des femmes, des immigrés clandestins, des animaux, et des matières premières est la force motrice de la logique propre à la consommation globalisée, alors ces matières constituent autant de points de résistance à cette logique. Arriver à reconnaître leur pertinence en tant que sujet constitue un point clé de la pensée féministe actuelle” (BRAIDOTTI, 2013, p. 259).

Referências

- ADAMS, Carol J. *A política sexual da carne: uma teoria feminista-vegetariana*. Tradução de Cristina Cupertino. 2ª edição. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.
- BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Tradução de Milena P. Duchiede. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- BRAIDOTTI, Rosi. Pour une éthique durable et un sujet post-humain. In: BOURLEZ, Fabrice e VINCIGUERRA, Lorenzo. *Pourparlers Deleuze entre art et philosophie*. Reims: EPURE/ESAD de Reims, 2013.
- CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. Tradução coordenada por Idelber Avelar. *Sopro*, 91, 2013. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n91.html> (acesso em: 10/12/2020).
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1933 – Micropolítica e segmentariedade. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. Textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016a.
- DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Esquizofrenia e sociedade. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. Textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016b.

- DESCOLA, Philippe. *Más allá de naturaliza y cultura*. Tradução espanhola de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- FREUD, Sigmund. O Inquietante. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”)*, Além do princípio do prazer e outros textos. Obras completas volume 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble*. Making kin in the Chthulucene. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.
- KANG, Han. *A vegetariana*. Tradução de Jae Hyung Woo. São Paulo: Todavia, 2018.
- KOLBERT, Elizabeth. *A sexta extinção: uma história não natural*. Tradução de Mauro Pinheiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1994.
- LE GUIN, Ursula K. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução de Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2014.
- LEM, Stanislaw. *Solaris*. Traduzido por Eneida Favre. São Paulo: Aleph, 2017.
- MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. Tradução de Francisco Trento e Fernanda Mello. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da Anpoll*, nº 38, Florianópolis, jan./jun. 2015, pp. 75-85.
- RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento*. Política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ROMANDINI LUDUEÑA, Fabián. *Para além do princípio antrópico: por uma filosofia do Outside*. Tradução de Leonardo d’Ávila. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.
- SOURIAU, Étienne. *Los diferentes modos de existencia*. Tradução espanhola de Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *The murshroom at the end of the world*. On the possibility of life in capitalist ruins. New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- VALENTIM, Marco Antonio. *Extramundandade e sobrenatureza*. Ensaios de ontologia fundamental. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

- VEIGA, José Eli da. *O Antropoceno e a ciência do Sistema Terra*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VONNEGUT, Kurt. *Matadouro-Cinco*. Tradução de Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Aurora F. Bernardini¹**Apresentação**

Tal como aconteceu em 1998, quando foi traduzido e publicado no Brasil, por ocasião de seu octogésimo aniversário, o ensaio *Arquétipos literários*, de E.M. Meletínski – uma das figuras mais importantes das Ciências Humanas na Rússia e mitólogo de fama mundial –, agora, em comemoração ao centenário de seu nascimento (1918), resolvemos traduzir, para futura publicação, o conjunto de ensaios que tem o sugestivo título de *Do mito à literatura*.

Trata-se de dezessete estudos, apresentados em forma de conferências, que vão das “Teorias do mito”, da maioria dos países do mundo, ao *tour de force* final, que amarra tudo o que foi cronologicamente exposto: “O mitologismo no romance do século XX”, ou “Da literatura ao mito” como quer o autor – invertendo o título –, ao analisar e comparar a expressão narrativa mais brilhante, o romance e sua trajetória.

O que caracteriza o estilo de Meletínski, como lembra o estudioso S. I. Nekliúdob ao citar um trecho das memórias de uma aluna do mestre, (Galina Iusefovitch), é a clareza e o rigor com que ele reúne centenas de fatos e tradições mitológicas em esquemas admiráveis

que logo em seguida ganhavam outras dimensões: de planos tornavam-se tridimensionais e – tal como o cardume dos peixes – iam mudando continuamente a orientação do movimento. Os esquemas encadeavam-se, entrelaçavam-se, brotavam uns nos outros, complicavam-se, detalhavam-se, conservando-se, ao mesmo tempo, extremamente claros e rigorosos, (IUSEFOVITCH *apud* S.I. NEKLIÚDOV, 2019, p. 11),

e, ao lado disso tudo, a essencialidade. Ele sabe, de fato, ao longo de suas apresentações que se inteiram umas às outras, apontar para alguma conclusão original que sintetiza e dirige nossa compreensão, abrindo-nos para o diálogo.

1. Professora de pós-graduação de Literatura e Cultura Russa, na FFLCH-USP.

Assim, depois da apreciação das diferentes teorias (cap. I), passamos pelas várias categorias dos mitos (cap. II): cosmogônicos, escatológicos, heroicos, calendáricos, numa viagem pelo mundo afora e travamos conhecimento com os mais antigos protagonistas desses mitos, até chegar aos mais importantes: os heróis-culturais (cap. III), enquanto centros do processo de ciclização no folclore primitivo, em que os ciclos contêm grande variedade de narrativas: mitologismos, lendas, contos de animais, anedotas, etc., sempre em volta de um herói mitológico principal (cap. IV). Ele, quando herói da criação épica, é visto como benfeitor do gênero humano, como criador das grandes religiões, mas – muitas vezes – é acompanhado por um duplo, cômico ou demoníaco. Aí entramos no reino dos vários tipos de *tricksters*, de monstros, de dragões, etc. (caps. V e VI).

É o momento, agora, da passagem do *epos* arcaico ao *epos* clássico que surge com a consolidação política e a paulatina formação dos Estados (cap. VII). Com isso, a linguagem também muda: há introdução de elementos históricos, étnicos, geográficos, os traços xamânicos desaparecem e aparece a estética heroico-guerreira, novamente, mundo afora: Grécia, Mesopotâmia, Índia, Ceilão, Escandinávia, Irlanda, Alemanha, etc.

Quanto ao *epos* pós-clássico (cap. VIII), o autor o encontra principalmente nas sagas em prosa da Islândia, nas *gunkas* japonesas e nas narrativas chinesas. Qual é a descoberta de Meletínski, aqui? Que as sagas islandesas têm em vista, agora, a correspondência com o *socium*, a situação da sociedade que lhes corresponde. E no Extremo Oriente, a China e o Japão que não tiveram *epos* arcaico e clássico, a prosa épica forma-se a partir de crônicas históricas e lendas orais e tende para um final de harmonia universal.

No estudo do romance antigo (cap. IX), Meletínski volta ao romance grego e ao romano – este, como alternativa e complemento do anterior – e acompanha as repercussões de ambos no romance cortês (cap. X), embora este remeta, mais substancialmente, à tradição do *epos* antigo e aos romances antigos pseudo-históricos. Neste mesmo capítulo é estudado o romance medieval num périplo que abrange diferentes países do Ocidente e do Oriente.

Um capítulo especialmente extenso (cap. XI) merece a Novela, vinda do conto novelístico e do conto anedótico, o que nos leva, com Cervantes e o picaresco, a discutir a influência do conto de costumes (cap. XII). Já o romance realista (cap. XIII) é visto numa série de

exemplos, novamente, no Oriente e no Ocidente. Neste último, (cap. XIV) a experiência espanhola é assimilada pelo barroco alemão, pelo romance cômico e pelo romance psicológico. Este, merece um capítulo à parte (cap. XV), em que são estudadas suas aplicações tanto na França (Mme. de Lafayette), quanto no Japão (Murasaki Shikibu). Paralelos são feitos com uma série de países do Oriente (cap. XVI), mais uma prova da grande erudição do autor.

Voltando, agora, ao Ocidente, o romance “modernista” do século XX (cap. XVII) abandona a abordagem sócio-histórica do século anterior e introduz uma nova visão em que os meios simbólicos imperam. Entre eles – os mitológicos –, ligados, entre outras, às descobertas da psicanálise, tanto freudiana quanto junguiana, que o autor analisa nas obras tardias de três grandes nomes: Thomas Mann, Franz Kafka e James Joyce. Mas o que importa ao autor é verificar “a passagem da psicologia doentia do indivíduo contemporâneo, abandonado a si próprio, para a psicologia pré-reflexiva” e – em essência – social, da sociedade arcaica, que volta, em nossos dias, *cum grano salis*, ou seja, sob o disfarce de vários tipos de ironia.

O conflito no conto russo de magia

Um aspecto importante, inerente ao pensamento de Roman Jakobson (1896-1982) que desenvolveu suas teorias linguísticas e literárias sob a égide do contraste, é a ideia da contraposição. Desde o conceito de fonema como feixe de traços distintivos e do funcionamento da linguagem a partir da atuação dos dois eixos opositivos, o do paradigma e o do sintagma, até a estrutura da *bylina* – a forma primeva da poesia na Rússia – serve admiravelmente de explicação também para a sua mais antiga forma de ficção: o conto mítico, bem como para o mais tardio conto de magia.²

2. Para o termo russo *skaska*, por falta de um termo mais sintético, como, por exemplo, o italiano “fiaba”, consagrou-se a tradução “conto maravilhoso” proposta por Boris Schnaiderman. Aqui, todas as vezes que surgir o termo “conto”, entenda-se “conto maravilhoso”. A expressão “conto de magia” traduz o russo *волшебная сказка*.

Nos estudos sobre a temática do mito realizados, entre outros, por C. Lévy Strauss, V. V. Ivánov, V. N. Tóporov e A. J. Greimas³ verificou-se que as estruturas paradigmáticas do mito são estáticas, ou seja, inalteráveis, e que o sentido do mito nada tem a ver com o significado que pode ser obtido a partir da simples justaposição dos acontecimentos narrados pelo próprio mito. Nas narrativas míticas, o sentido do mito nelas encerrado é relativamente independente de seu enredo concreto. O que importa, na criação mitológica dos diferentes povos, não é a narração com enredo definido e concluído, mas as formações miúdas, os episódios isolados, que o conto mítico depois organiza num enredo solto, onde os blocos isolados podem inclusive mudar de lugar.

O que se nota, nos trabalhos dos autores mencionados, é que a descrição semântica do mito é potencialmente realizada através de um conjunto de signos binários, ou seja, contrastivos e complementares, o que caracteriza o princípio dualista da visão do mundo dos povos primevos. Cada povo escolheu os signos que mais lhes convinha para designar os membros contrários das oposições. Os signos mais conspícuos procuravam dar conta do universo através de códigos ligados aos cinco sentidos, por exemplo, reduzindo esses fenômenos a um pequeno número de oposições: seco/úmido, cru/cozido, fresco/podre, alto/baixo, duro/mole etc.

Ora, as oposições semânticas principais no mito são diferentes das que se encontram no conto. (embora, obviamente, as noções globais que se encontram no mito possam ser desveladas no conto) No conto russo de magia clássica, as principais oposições semânticas estão, em sua maioria, ligadas aos conflitos que ocorrem no enredo, aos acontecimentos que constituem o enredo. Contrariamente com

3. Cf. respectivamente: C. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, 1958 e *Les Mythologiques*, vols. I-III, Paris, 1964-1968 (Há tradução em Português). V. V. Ivánov e V. N. Tóporov, “K rekonstrutsiu praslavianskovo tieksta” in *Slavianskoie iazykosnávie, V Mejdunaródnii siezd slavístov Doklady Soviétskoi delegátsii* (A propósito da reconstrução de um texto em eslavo em *Linguística Eslava*. Comunicações da delegação soviética ao V Congresso Internacional de Eslavistas, Moscou, 1963, pp.88-158; *id Slavíánskie iazykovíe modelíruíutchie semióticheskie sistemy* (Sistemas semióticos modelizantes em linguística eslava), Moscou, 1965 e A. J. Greimas, “La description de la signification et la mythologie comparée” in *L’Homme*, vol.3, nº3, Paris, 1963, pp. 51-66

o que ocorre com a estaticidade do mito, o conto se caracteriza por um dinamismo semântico muito peculiar, que não se propõe representar ou explicar a condição do universo e/ou a modificação desse universo produzida pela intervenção do herói, mas tão-somente a situação do herói e a modificação dessa situação após a remoção da falta (ou desgraça) inicial e dos obstáculos que aparecem em seu percurso (a este respeito remetemos à leitura da obra de Propp de 1928, *Morfologia do Conto Maravilhoso* que existe em tradução brasileira). É por esse motivo que o conto maravilhoso faz uso das oposições principais para caracterizar as relações do herói com seu (s) antagonista(s), sendo que, portanto, elas são muito mais subjetivas do que objetivas, objetividade essa marcada no mito.

As oposições semânticas no conto são indicadores dos valores do movimento, que levam de uma situação negativa a outra positiva, e cada membro da oposição possui um valor constante (geralmente de ordem moral) negativo ou positivo: assim por exemplo quando no conto se lê “nosso reino” entende-se reino bom, de valor positivo, enquanto que “ reino estrangeiro” é entendido como mau, negativo. Ao contrário, no mito, as oposições têm a função de classificadores universais, e os termos contrários de cada oposição se caracterizam por sua ligação com outras oposições míticas representadas por códigos alternativos, como ocorre, por exemplo, com “feminino” que se liga a “úmido”, etc.

É justamente a oposição *próprio/alheio* que ocupa no conto, a posição central. Mesmo no mito e na epopéia arcaica essa oposição delimita o mundo humano (da tribo) de outros mundos, demoníacos, ctônicos ou simplesmente estrangeiros, mas no conto a oposição *próprio/alheio* (com suas variantes valorativas associadas: *alto/baixo, bom/mau, amigo/inimigo*, etc.) define a relação do herói com seus antagonistas. Se, no mito, esta oposição é estática, no conto ela é dinâmica, sofrendo devido a isso uma série de modificações. É por esta razão que seres ou instâncias consideradas hostis no mito podem, no conto, se transformar em amigáveis em relação ao herói. Nos contos míticos que compõem a grande maioria dos contos maravilhosos arcaicos (do tipo 327 na catalogação de Aarne –Thompson – doravante AT) os espíritos silvestres, que atormentam os jovens ou as jovens que caem em seu poder na floresta, sofrem uma mudança de comportamento nos contos mais recentes (em que dominam os conflitos familiares): eles passam a ajudar (entre outros) a pobre

órfã enxotada até a floresta pela madrasta. No código mítico a oposição *próprio/alheio* aparece como *humano/não humano*; no código familiar aparece como *consangüíneo/não consangüíneo* (ou *parente/não parente*).

A oposição humano/não-humano pode ser localizada sob a forma da oposição de seu (próprio) reino/ reino de outrem (alheio), no nível microcósmino. O reino de outrem está sempre distante, mas a floresta, em geral, está próxima. Nos contos heroicos o que domina é o nível macrocósmino e nos contos sobre as aventuras das crianças na floresta é, ao contrário, o nível microcósmino. Isso pode ser assim sintetizado:

Tabela I

próprio/alheio		
mítico		habitual (familiar - tribal)
macrocósmino reino próprio/ outro reino	microcósmino casa/floresta	Consangüíneo/ não consangüíneo (parente/não parente)

De um outro reino, seja ele subterrâneo ou terrestre, chegam voando o dragão ou outros seres do mesmo gênero: Voron Voronóvitch [o corvo, filho do corvo], Vikhr [o turbilhão] ou Kóchtchei [o ossudo - velhinho maldoso que possui o segredo da eternidade]); a floresta é habitada por personagens demoníacas como a Baba-iagá, Medviéd [o urso-proprietário da floresta], Liéchi [o Espírito da floresta].

A oposição parente/ não-parente realiza-se normalmente como perseguição da enteada pela madrasta, em certo tipo de contos.

No mito, a figura da madrasta é irrelevante uma vez que, na sociedade tribal, de acordo com o sistema de classificação do parentesco, as irmãs da mãe e as esposas do pai pertencem à categoria das "mães" e o direito costumeiro, a tradição e o uso lhes prescrevem, em maior ou menor medida, de tomar conta de todos os que pertencem à categoria de crianças. O problema da madrasta só deve ter surgido por ocasião do abandono da endogamia, quando se começou a escolher a esposa fora dos clãs com os quais se praticavam as trocas matrimoniais tradicionais. É por isso que a madrasta é duplamente estrangeira e ela tem frequentemente os atributos da feiticeira, por exemplo nos contos islandeses onde a nova esposa do rei é

trazida de uma ilha ou de uma quase-ilha, apesar de isso ser contra a sua vontade. A madrasta trata mal a enteada, explora-a, atormenta-a, enxota-a para a floresta para abandoná-la em poder dos demônios silvestres que, às vezes, supõe-se tenham um laço de parentesco com a própria madrasta.

Daquilo que foi dito anteriormente depreende-se claramente que a oposição próprio/alheio e as oposições que dela derivam permitem caracterizar a relação entre o antagonista [agressor] e sua vítima e de comparar, ao mesmo tempo, o agressor e o herói. Outras oposições fundamentais do conto opõem herói e falso herói; são elas: baixo/alto (inferior - superior), bom/mau, modesto/não-modesto. O contraste próprio/alheio sublinha a natureza tradicional do herói e do agressor, enquanto as outras oposições mostram, antes, as características típicas do herói, seus atributos. Essas oposições, diferentemente da oposição próprio/alheio são típicas do conto maravilhoso, mesmo que nos contos maravilhosos de caráter heroico-mítico só raramente se encontrem.

As oposições bom/mau e modesto/imodesto representam uma característica moral para distinguir o herói verdadeiro do falso (e não do agressor/antagonista), característica essa ao mesmo tempo direta, fundada sobre a confusão entre aparência e substância. A bondade e a modéstia do herói se manifestam principalmente na prova preliminar imposta pelo doador: os heróis soltam os dragões, ajudam as pobres velhinhas, escolhem os presentes menos atraentes.

A oposição baixo/alto não é direta, mas sim paradoxal (invertida); na maioria das vezes tanto a aparência das personagens quanto o seu status não correspondem à sua natureza profunda, sendo porém que esta situação é superada à custa de esforços heroicos. Na intriga do conto, o status baixo pode ser o disfarce do herói (e a substância do falso herói) ou então, graças aos poderes mágicos, pode se transformar no final em um status alto.

A oposição baixo/alto interessa tanto ao plano individual quanto ao social. No nível individual, por sua vez, o intelectual (psíquico) é descrito pela oposição estúpido/inteligente [tonto/sábio]; e o físico pela oposição feio/bonito. O nível social aparece assim sob duas formas: hierárquico (oposição campesino/real) e familiar (oposição caçula/mais velho). Veja-se a tabela II:

Tabela II

baixo / alto			
individual		social	
intelectual (psíquico/ espiritual)	físico	hierárquico	familiar
estúpido/ inteligente	feio/bonito	campesino/real	çaçula/mais velho

A oposição baixo/alto oferece a imagem de um herói que promete pouco (*unpromising hero*). Ele é um bobinho, um *zapiéchnik* sujo (aquele que fica atrás da estufa), o filho de um camponês e, ainda por cima, o filho çaçula. Sua bobice, geralmente disfarçada, concretiza-se em atitudes de absoluta passividade ou na realização de ações estranhas e sem sentido (aquisição ou troca desvantajosa, escolha do dom menos atraente). Seu aspecto exterior, baixo, opõe-se ao aspecto exterior normal dos irmãos mais velhos; seu status social baixo contrasta com o status alto do genro do rei, que ele se tornou inesperadamente após sua superação das provas matrimoniais. O status baixo do herói pode constituir um elemento orgânico na narração e, em tal caso, no final, ocorre uma milagrosa transformação do herói. Um aspecto exterior baixo pode também derivar do fato de o herói ter-se colocado uma máscara (a pele de porco, a faixa usada pela jovem de cabelos de ouro, um trapo sujo na testa; nos contos japoneses uma pele de velha; nos contos turcos a transformação temporária e intencional em uma “tinhosa calva” etc.) – sendo que, no fim, a máscara é arrancada pelo herói. Zoluchka [Cinderela], que se limpou da fuligem e que aparece resplandecente numa roupa luxuosa é uma variante bastante conhecida.

No conto, à diferença do mito, a oposição humano/não-humano (animal) às vezes depende da oposição alto/ baixo, de modo que o noivo que aparece disfarçado de animal ou o herói de origem animal são tratados no início como baixos. Ivan (filho de um cavalo, de uma vaca ou de um cão) que, no conto, é um dos três irmãos que lutam com o dragão, é colocado depois de Ivan Czarievitch [filho do czar] e de Ivan Kukharkin [filho de cozinheiro], também por causa de seu status social. O herói de origem animal (do tipo Czariévna/

Liagúchka [princesa/rã] é livrado do feitiço e se transforma, no final do conto, em um homem bonito (ou em uma mulher bonita).

Quando o herói do conto é de origem “alta” (Ivan Czariévitch) seus rivais geralmente são de um status baixo, não transitório, mas fixo (um cavaliço, um pastor, uma lavadeira de pratos). Ao lado do herói que não promete muito, haverá rivais de aparência “alta” (ao lado de um soldado, um general; ao lado de Ivanutchka-bobinho outros genros do rei pertencentes a uma linhagem “alta”). A oposição alto/baixo, no que se refere ao herói, está ligada ao processo de idealização do deserdado. Ela, entretanto, não caracteriza apenas as personagens do conto, mas também os objetos, como, por exemplo, no caso das propriedades mágicas de um pequeno e insignificante cofrinho de cobre.

No conto clássico de magia salientam-se, em primeiro plano, também algumas outras oposições como, por exemplo, as de verdadeiro/falso ou de manifesto/escondido. A descoberta do herói verdadeiro ou falso através do desmascaramento do impostor ou então da noiva substituída constitui o núcleo por excelência da prova suplementar para a identificação, mas o herói falso e o verdadeiro já revelam claramente sua natureza no decorrer de suas provas preliminares. Além do herói (ou heroína) falso(a) ou verdadeiro(a), há também o falso ou verdadeiro doador. O falso antagonista (agressor, ladrão mágico etc.) pode acarretar o mal, mas acaba compensando-o copiosamente sob a forma de presente maravilhoso. Conforme já foi visto, o verdadeiro herói pode se esconder sob uma aparência inferior e vice-versa; em outros termos, ele tanto pode ser escondido como manifesto. O herói escondido (dissimulado) utiliza um disfarce e uma máscara; o verdadeiro príncipe pode ser enfeitado e aparecer sob o aspecto de diferentes animais. O herói dirige-se em secreto ao seu ajudante e continua mantendo o segredo, muitas vezes, a pedido deste. O antagonista pode agir em segredo, fazendo-se passar por um outro ou disfarçando-se como ajudante maravilhoso (nos contos cujo tema é “dá-me aquilo que em casa não conheces” e outros). O disfarce sem fim e as transformações intencionais ou forçadas – mecanismos essenciais da intriga do conto – estão ligados às oposições verdadeiro/falso e aparente/escondido.

A correlação entre os diferentes níveis de códigos e os tipos de enredo dos contos é bastante visível. Nos contos heroicos de tipo *quest* [procura] predomina a variante macrocósmica do código mítico

(isso ocorre também nos contos sobre as mulheres milagrosas). Nos contos sobre as peripécias que acontecem às crianças que caíram nas garras dos demônios da floresta predomina, ao contrário, o código tribal/familiar. Em muitos contos sobre as provas matrimoniais predomina o código da linhagem (o filho do camponês ou o arqueiro são melhores do que os generais ou os ministros do czar). Além disso, no sistema do código da linhagem descreve-se o triunfo de cada herói (ou heroína) democrático(a) que, no fim, casa-se com a princesa ou com o príncipe.

Nos contos sobre os perseguidos - inocentes do tipo (AT 480-709), há duas variantes, uma pertence ao nível social-familiar e outra ao nível místico. A enteada perseguida é levada para a floresta, onde é posta à prova e premiada pelos demônios da floresta. Nos contos heroicos do tipo (AT 300-303, 550-551) surgem frequentemente casos onde o conflito fundamental ocorre no nível social. A mesma coisa ocorre nos contos sobre os personagens inocentes – perseguidos (AT 510-511). O *status* inferior de Cinderela, em sua família, será compensado pela obtenção de outro elevado, na sociedade: ela irá tornar-se esposa de um príncipe ou de um mercador.⁴

Os arquétipos literários como procedimento

Sintetizamos aqui, *in memoriam*, as ideias que foram suscitadas a Homero Freitas de Andrade durante a leitura e a co-tradução da obra *Os arquétipos literários*, de E. Meletínski. Nessa obra, Meletínski realiza na primeira parte e num primeiro momento um verdadeiro trabalho de arqueologia em busca da origem e da formação dos esquemas básicos que constituem os arquétipos temáticos, mitológicos e literários, comuns às mais diversas culturas, ou seja, universais. Seus principais interlocutores, do ponto de vista teórico, são as concepções de Jung e de junguianos sobre o tema, às quais ele se contrapõe algumas vezes, aliadas aos estudos de Lévi-Strauss e, sobretudo, de Propp.

4. Parte desse estudo, publicada com modificações em *Criação e Conflito* (org.) Celeste Ribeiro de Sousa. Ateliê Editorial, 2010, foi sintetizada a partir de *Mito e Conto de Magia* de E. Meletínski *et alii*, Moscou, 2001, (tradução coordenada por A.F.B. e Serguêi I. Nekliúdob como *A estrutura do conto de magia – Ensaios sobre mito e conto maravilhoso*, publicada pela UFSC em 2015)

A partir da idéia de que “na mitologia, a própria descrição do mito é possível somente em forma de narrativa da formação dos elementos desse mundo, e mesmo do mundo como um todo” (p. 36); e de que:

tendo diante de si a tarefa prática de dominar o mundo, o homem o estrutura (...) teoricamente em forma de narrativa de suas origens, sendo que o constrói de tal forma que lhe sejam asseguradas relações harmoniosas com ele (por conta do diálogo, da troca, da magia, da religião). Não apenas a ordem do mundo, mas também sua importante harmonização com as exigências humanas encontra-se no programa de cosmicização, exigindo o momento oportuno da luta ativa dos heróis contra as forças demoníacas do caos” (MELETÍNSKI, 1998, p. 38).

Meletínski começa a examinar o mito heróico na literatura universal e a traçar o itinerário das transformações do herói mitológico e de seu complexo arquetípico no “herói cultural” das narrativas de cunho folclórico, que se caracteriza por ser uma espécie de provedor dos “objetos naturais e culturais necessários ao seu povo” e um representante das forças do cosmos pronto para defender o mundo e a sociedade humana “dos monstros demoníacos que personificavam o caos”. O herói cultural encarna a sociedade humana, o *socium* como um todo. É com esses traços arquetípicos que ele se torna personagem dos contos maravilhosos e de magia. É esse também o protótipo básico do herói das antigas epopéias, pois nele os impulsos pessoais coincidem com os sociais. Essa coincidência dos impulsos do herói começa a se desarticular, segundo Meletínski, no romance cortês e na novela de cavalaria, nos quais o herói tende a se particularizar, a adquirir características pessoais, que podem ser portadoras do caos social e, conseqüentemente, dificultar ao extremo ou inviabilizar sua luta em prol da cosmicização do mundo. Nesse sentido, o romance de cavalaria mantém o núcleo da imagem arquetípica, mas “civiliza” o herói épico, aproxima-o da dimensão humana, confere-lhe paixões individuais e traços romanescos.

Já na Renascença, a partir da experimentação com as diferenças de gênero do *epos* e do romance, na representação do caráter heróico, “os traços épicos do herói épico e os românticos dos cavaleiros se aproximam”. É somente no fim da Renascença que se procedeu, segundo Meletínski, “a uma revisão do arquetipo do herói”. E *Hamlet*, assim como *Macbeth* e *Dom Quixote*, constituem um emblema dessa

revisão. São heróis que, embora dotados dos ideais heróicos, quer por características individuais, quer por contingências do próprio *socium*, não conseguem desempenhar a contento as atividades próprias do herói épico arquetípico. Deles se origina toda uma série de novos tipos de heróis e anti-heróis, cujos traços arquetípicos já não se atêm exclusivamente ao paradigma do herói cultural original.

No Sentimentalismo e no Romantismo os heróis vivem em conflito com o meio ou com o *socium* como um todo, e são inclinados “à tristeza, à resignação melancólica ou, ao contrário, à revolta daimônica e a negação de Deus”, justamente pela impossibilidade absoluto da realização épica. Já na literatura da escola realista do século XIX, ocorre uma diminuição do herói e do heroísmo sob influência do meio que nela se reflete, dando início a um processo de desmistificação do heroísmo. Esse processo culmina na literatura moderna do séc. XX, nas palavras do próprio Meletínski, com “a plena deseroização, a tendência à representação de um herói sem personalidade, vítima do alheamento”.

Paralelamente, ao estudo dos arquétipos literários relativos à figura do herói e sua evolução nas várias épocas e tendências literárias, Meletínski contrapõe o estudo dos arquétipos formadores das figuras do anti-herói e do *trickster*, bem como dos duplos.

Na segunda parte do livro, intitulada “As transformações dos arquétipos na literatura clássica russa”, Meletínski esmiúça os processos de transformação e elaboração dos arquétipos culturais em arquétipos literários, a partir de uma análise profunda dos traços arquetípicos dos principais heróis e anti-heróis da literatura russa do séc. XIX até o início do XX, e fornece fartíssima exemplificação. Ele descreve e examina a evolução do “herói cultural” e do *trickster*, como personagens de ficção, desde as obras de Púchkin, passando pelas de Gógol e Dostoiévski, até o romance Petersburgo do simbolista Andréi Biéli.

Referências

- MELETÍNSKI, E.M. *От мифа к литературе* (Do mito à literatura). Moscou: ПГГУ, 2019.
- MELETÍNSKI, E.M. *Do mito à literatura*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Ateliê Editorial. (no prelo).
- MELETÍNSKI, E. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora F. Bernardini, Arlete Cavaliere e Homero Freitas de Andrade). São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- MELETÍNSKI, E. *A estrutura do conto de magia. Ensaio sobre mito e conto de magia*. Trad. Aurora F. Bernardini et alii. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

Introdução

O objetivo deste artigo consiste em caracterizar brevemente os modelos básicos do espaço artístico e mostrar como eles funcionam nas obras, com exemplos da literatura russa. Entretanto, antes é preciso explicitar a diferença essencial entre o espaço artístico e o espaço geográfico. Ela reside no fato de que o espaço geográfico, tomado por si mesmo, isto é, separado do homem que o percebe, não pode conter nem expressar certas ideias, símbolos e emoções: esse espaço é pura objetividade. Pode ser caracterizado por critérios como longitude, tipo de paisagem, estrutura, mas não se aplica a ele a noção de “modelo”, sendo ela produto da consciência humana. Por outro lado, o espaço artístico, tanto na pintura como na literatura, é sempre subjetivo, estando estreitamente ligado com a personalidade do autor, com o tema e com os personagens da obra, e pode estar impregnado de ideias e símbolos. Outra diferença substancial se manifesta em relação ao tempo. O espaço geográfico, embora tenha uma longa história, existe somente no presente. O espaço artístico, diferentemente do espaço real com suas três dimensões, possui uma quarta dimensão, talvez a mais significativa – a dimensão histórica. O espaço artístico está saturado de signos e emblemas históricos (cidades, monumentos, templos), ou seja, existe tanto no presente quanto no passado.

Voltemos à noção de “modelo”. Nesse caso, o termo indica que as estruturas dos espaços artísticos muitas vezes coincidem em suas características básicas, e isso permite classificá-los.

Na literatura podemos destacar, entre os mais usados, quatro modelos de espaço artístico.

1. Chefe do Departamento de Literatura Europeia e Americana Contemporânea do Instituto A.M. Gorky de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências.

O espaço pontilhado

Esse modelo, muito disseminado, pelo visto é também o mais antigo, pois inicialmente se evidenciava no mito, de onde passou ao gênero épico popular e ao conto maravilhoso folclórico e, em seguida, foi sucedido pelos romances helênico, de cavalaria e picaresco. A particularidade desse modelo espacial consiste em que ele se fraciona em segmentos, pelos quais se estende o caminho do herói, e, em cada um desses pontos, o herói vive certas aventuras ou reveses do destino. Nesse modelo, o espaço não é reproduzido em seu estado integral, mas se apresenta bastante relativo, fragmentado, na qualidade de correntes de episódios.

Esse modelo espacial tem características muito bem determinadas. Acima de tudo, ele está indissociavelmente ligado ao enredo da viagem - o herói e seu caminho: eis a única coisa que une os diferentes segmentos do espaço. A característica orgânica desse espaço do caminho é determinada pela noção de “estranheza”, alteridade, uma vez que inicialmente se pressupõe que a peregrinação do herói extrapola as fronteiras do mundo “próprio” e penetra na esfera do “estranho”, do desconhecido. Mas uma situação é aquela em que o viajante sabe para onde se dirige, nesse caso, ele confirma uma realidade já existente em sua consciência. Outra situação completamente diferente encontra o herói dos gêneros recém-mencionados: para ele, em grande parte, o espaço que se estende à sua frente não existe ou existe apenas em sua imaginação ou em hipóteses; o espaço adquire realidade e estrutura apenas no decorrer de seu entendimento ou investigação.

Qualquer espaço do caminho é dinâmico, ele parece se movimentar em direção ao herói, parece se desdobrar diante de seus olhos. E, com particular dinamismo, distingue-se o espaço pontilhado, construído, se quiserem, pelo princípio cinematográfico da “rápida sucessão de quadros”. Ele pressupõe deslocamentos instantâneos, por vezes fracamente motivados, e uma sucessão muito rápida de quadros, situações e impressões; por isso, a característica da mutabilidade, da diversidade, está presente nele num grau extraordinário.

A característica mais importante do espaço pontilhado é a riqueza de acontecimentos. Realmente, a viagem do herói encontra-se estreitamente conjugada com a aventura, e ela própria é um acontecimento, significa sair dos limites do rotineiro. Assim, quase

todo acontecimento no caminho do herói adquire caráter extraordinário, isso quando não é uma ameaça mortal, uma situação crítica, cuja solução exige extrema tensão de suas forças espirituais e físicas. A riqueza de acontecimentos predetermina outra particularidade do espaço pontilhado: a sua capacidade de adquirir realidade ou de “desaparecer” de acordo com o acontecido. Quando não há acontecimentos, o caminho do herói (e ele pode abranger centenas de milhas), com frequência, é substituído por uma frase: “ele se dirigiu para tal lugar” ou “passado um ano, ele chegou a tal lugar”; em essência, esse é um recurso de aniquilamento do espaço (e do tempo): nessa frase, o cronotopo comprime-se a um único ponto, deixa de existir. Em compensação, a aventura subsequente do herói ressuscita o meio espacial e a duração temporal. Essa intermitência do cronotopo, elevada à qualidade de princípio literário, é que fornece fundamento para chamarmos esse modelo de “espaço pontilhado”.

Convém ressaltar, em conclusão, que o modelo do espaço pontilhado não é atributo exclusivo dos gêneros antes mencionados. Ele foi testado no primeiro romance russo prosaico: *O herói do nosso tempo*, de Liérmontov. Esse romance psicológico, que possui traços secundários do gênero de aventura, não se relaciona, de maneira nenhuma, com o gênero do romance picaresco. O escritor apresenta o herói de modo fragmentado, em vários episódios e lugares, onde ele experimenta diferentes peripécias do destino, sendo que os episódios se apresentam com intencional alteração da cronologia dos acontecimentos. Deliberadamente, Liérmontov utiliza o modelo do espaço pontilhado, subordinando-o à tarefa de revelar o aspecto espiritual do herói. Para fugir do “biografismo” tradicional, ele mostra Petchorin apenas em momentos-chave, às vezes extremos, de sua vida, quando se revela inteiramente o caráter do herói.

Fronteira

Os outros três modelos do espaço artístico se organizam por meio da imagem da fronteira.

A noção de fronteira é uma coordenada espacial básica da compreensão humana, pois as pessoas, há milhares de anos, já se ocupavam em determinar, eliminar ou defender fronteiras: entre tribos, propriedades particulares, feudos, reinos, governos. Se a percepção

do espaço organiza-se na contraposição “meu”/“alheio”, então a própria oposição subentende a presença de uma fronteira, de uma linha ou região real ou imaginária, onde termina o “meu” e começa o “alheio”. Na literatura ficcional essa linha muito raramente se apresenta como uma fronteira de governo, com posto alfandegário, pontos de controle de passaporte etc.; com muito mais frequência, ela é tratada na significação culturológica simbólica e pode se personificar em significados muito mais amplos e indeterminados: um oceano, uma cidade, um povoado, os pontos cardeais do mundo, ou então em categorias mentais (conceitos de visão de mundo, religião, modo de viver etc.).

Na literatura ficcional, podemos destacar dois tipos de fronteira, que chamaremos de fechada e aberta. Trata-se, em geral, não de uma impossibilidade física do herói de atravessar a fronteira, mas sim do modo como essa travessia é tratada e das consequências que ela traz para o personagem.

Cabe destacar que esses dois modelos espaciais – aberto e fechado – quase sempre se opõem, quase sempre se encontram em uma oposição irreconciliável.

O espaço aberto

A principal característica desse modelo espacial básico é a ausência da imagem marcada de uma fronteira; quando está presente, essa imagem aparece na qualidade de fronteira aberta, que o herói pode cruzar à vontade. O modelo do espaço aberto ocorre em duas interpretações principais, a positiva e a negativa, e ambas se contra-põem, direta ou imperceptivelmente, ao modelo do espaço fechado, sobre o qual falaremos mais adiante.

A interpretação positiva do espaço aberto surge diante da interpretação negativa do espaço fechado, em que esse último limita, de algum modo, o ser humano, a sua liberdade, o seu pensamento, a sua percepção do mundo. Nesse caso, o modelo do espaço aberto está associado, acima de tudo, com a liberdade. E a liberdade, por sua vez, pressupõe a possibilidade de deslocamento ilimitado pelo espaço; eis porque o enredo da viagem se torna, embora não obrigatoriamente, um atributo específico do modelo do espaço aberto. E até a própria viagem, a seu modo, é um ato de abertura do espaço.

Privado de limites e de fronteiras, o espaço propõe ao herói uma quantidade incontável de caminhos, ou, em outras palavras, de possibilidades de escolha do destino. Essa liberdade de escolha seduz o herói, é como se o espaço o chamasse e o atraísse, e, sem forças para se opor a esse chamado, ele se lança à peregrinação ou, pelo menos, realiza algum deslocamento no espaço, ainda que seja da cidade para uma propriedade no campo; mas também esse deslocamento (ainda que seja uma viagem bem fácil) encontra-se, geralmente, repleto de transformações do personagem e de seu modo de vida. E isso, por sua vez, pressupõe que o modelo espacial descrito é dinâmico, contém em si a ideia de movimento, mudança, transformação.

Já que o enredo da viagem é característico também do modelo do espaço aberto, então pode se apresentar ao leitor uma questão legítima: em que, particularmente, esse modelo de espaço difere daquele que descrevemos antes? Devemos acrescentar que a viagem do herói, nos limites do modelo do espaço aberto, possui as mesmas características do caminho do herói do mito, do conto maravilhoso, dos romances picaresco e de cavalaria: ou seja, a alteridade, a riqueza de acontecimentos, a rápida sucessão dos quadros, a possibilidade de aniquilar o espaço. Apesar disso, as diferenças entre os dois modelos são impressionantes.

Em primeiro lugar, para personificação do modelo do espaço aberto, não é obrigatório o enredo da viagem; esse modelo pode se concretizar por si só, na qualidade de imagem generalizadora, de contraposição, de sonho, aspiração etc., enquanto no modelo do espaço pontilhado o enredo da viagem é *sine qua non* e entra na qualidade de traço formador do gênero. Em segundo lugar, o modelo do espaço aberto tende à criação de uma imagem integral, não fragmentada do espaço. Em terceiro, a riqueza de acontecimentos, em especial na qualidade de aventura, de peripécia, de uma situação em que o herói é colocado à prova, como se apresenta no conto maravilhoso, no romance de cavalaria e no romance picaresco, não consiste, de modo algum, em atributo imprescindível à viagem do herói no espaço aberto, e a rápida sucessão de “quadros” também não é imprescindível. Cabe lembrar, nesse aspecto, a notável novela de Tchekhov *A estepe*; nela se descreve uma viagem, porém praticamente sem acontecimentos, longa, lenta, destinada a reproduzir a imagem integral do espaço ilimitado e sufocante da estepe. A imensidão e a monotonia desse espaço projetam-se na vida do ser

humano: o movimento dos heróis apresenta-se como resignação fatal de pessoas atraídas não se sabe para onde pelo espaço-tempo-destino. Finalmente, e talvez essa seja a principal diferença, o modelo do espaço aberto é capaz de ganhar contextos e subtextos de significado muito amplo, que não são nem um pouco característicos do espaço pontilhado.

O espaço fechado

O traço característico e determinante do modelo do espaço fechado é a presença de uma imagem acentuada da fronteira, que “fecha” propriamente o espaço. Com mais frequência, a fronteira personifica-se em um espaço, em algum elemento da natureza ou em algum objeto: são paredes ou portas que cercam uma prisão ou residência, isolando-as do mundo externo: o mar que cerca uma ilha; o bosque ou o espaço desabitado da estepe, que separa um povoado do resto do mundo; a fronteira de um Estado em sua personificação concreta.

O mais importante é que, para cruzar a fronteira, o personagem deve empreender grandes esforços, às vezes até arriscar a própria vida. Se, ao cruzá-la, ele pode obter a liberdade, por outro lado, a passagem do herói por uma fronteira fechada representa para ele um perigo mortal: ele pode perder a felicidade, deixar de ter a autêntica orientação no mundo, morrer física ou espiritualmente. Esse tipo de enredo foi trabalho ainda na literatura romântica europeia; na literatura latino-americana, tornou-se característica, em grande medida, do romance indianista e do “romance sobre a terra”: o camponês ou o índio, depois de deixar o povoado ou a aldeia natal e de se mudar para a cidade em busca de trabalho, logo perde os valores morais, degrada-se e morre. A propósito, em outra reviravolta típica desse enredo, ele pode ser salvo caso atravesse de novo a fronteira e volte para o “lado natal”. Nesse caso, como se vê, a imagem da fronteira fica geograficamente enfraquecida. Por onde ela passa? Por algum ponto entre o povoado (aldeia) e a cidade, mas isso pode significar centenas de quilômetros. Portanto, tudo depende da interpretação do espaço aberto e do espaço fechado.

Passo agora a exemplos concretos dos tipos de contraposição entre os modelos espaciais.

Primeiro tipo de contraposição

A interpretação do modelo do ambiente fechado depende diretamente do modo como tratamos o mundo aberto. Se essa última está associada com liberdade, possibilidade de escolha, largueza espiritual, então, de modo correspondente, a primeira apresenta-se sob uma luz negativa: é uma prisão, ausência de liberdade, violência contra o indivíduo; mas ela pode ser também um auto isolamento voluntário, repleto de deterioração moral e, no final das contas, de morte espiritual. Na literatura ficcional, as fronteiras espaciais extrapolam-se facilmente para o campo da consciência e da moral: o caráter fechado e limitado do espaço pode ser compreendido como o caráter fechado e limitado da consciência da personagem.

Um exemplo categórico dessa contraposição encontramos no romance de Dostoiévski *Crime e castigo*.

Não é difícil observar que a ação do romance acontece nos limites de um espaço urbano muito limitado: a praça Siénnaia e os quarteirões adjacentes. Os encontros constantes, ocasionais e imprevisíveis dos personagens e o cruzamento dos destinos sublinham o caráter limitado desse espaço: é como se os personagens vivessem numa cidade-casa semelhante a um alojamento universitário, onde não é possível circular sem ser visto, onde todos se conhecem. O espaço do inferno não pode ter porta de saída; no romance, esse motivo é tratado claramente nas palavras de Marmieládov: “Já que não se tem a quem procurar, então não se tem mais aonde ir! E olhe que é preciso que qualquer um possa ir pelo menos a algum lugar. Porque há momentos em que é preciso ir sem falta pelo menos a algum lugar!” (DOSTOIÉVSKI, 2004, p. 31). Também Raskólnikov mais de uma vez relembra essas palavras em relação a si próprio. Compreende-se que a ideia “não se tem mais aonde ir” expressa, antes de tudo, a falta de perspectiva espiritual, de vida, o limite da queda e do sofrimento moral; ao mesmo tempo, porém, ela também funciona, de modo latente, na dimensão espacial, criando a imagem das profundezas do inferno, de onde não há saída. Assim, a Petersburgo real apresenta-se como modelo de espaço fechado.

Mas também esse espaço fechado, por sua vez, como favos de uma colmeia, multiplica-se nos comodozinhos alveolares habitados pelos personagens. Por um lado, esses alvéolos apresentam-se como o espaço liminar, e nesse aspecto Bakhtin, sem dúvida, tem

razão. Porém, ao mesmo tempo, esse é também o modelo do espaço fechado; de qualquer modo, justamente assim se apresenta a habitação de Raskólnikov. Embora o seu quarto tenha saída para o pátio da escada, embora Raskólnikov não feche a porta, de qualquer modo, o quarto está separado do mundo, fechado em si mesmo, o que Dostoiévski sublinha muitas vezes e com muita insistência: “Seu cubículo [...] mais parecia um armário do que um apartamento” (Id., p. 19); “fora lá, no canto, naquele terrível armário que amadurecera tudo *aquilo* havia já mais de um mês” (Id., p. 68). O apartamento de Raskólnikov é tomado como imagem do espaço fechado não apenas pelo autor, mas também pela mãe do protagonista: “Que quarto ruim este teu, Ródia, parece um caixão de defunto – disse Pulkhéria Alieksándrovna [...] Estou certa de que metade da causa dessa tua melancolia vem desse quarto.” (Id., p. 241); o próprio Raskólnikov o considera assim: “Na ocasião eu me encafuei num canto do meu quarto como uma aranha. Tu estiveste no meu cubículo e o viste... E sabes, Sônia, que os tetos baixos e os quartos apertados oprimem a alma e a inteligência? Oh, como eu odiava aquele cubículo! Mas ainda assim não queria sair dele.” (Id., p. 425-426). “Armário”, “caixão de defunto”, “canto de aranha”, “cubículo”, todas essas imagens, de forte colorido emocional, não deixam dúvida de que o cubículo de Raskólnikov consiste em um modelo do espaço fechado, e como mostraremos mais adiante, nisso se encerra o seu sentido profundo. Por enquanto, fica evidente que esse espaço, não apenas fechado, mas extremamente comprimido, “apertado”, está associado com o fechamento e o aperto da alma e da consciência e, por isso, quando Raskólnikov diz que não quer sair do seu cubículo, suas palavras adquirem um significado especial. “Sair” significa descerrar o espaço e as fronteiras da própria consciência. Mas ele tem de sair.

É digno de nota o fato de o duplo de Raskólnikov, Svidrigáilov, na véspera do assassinato, alugar no hotel um “quarto distante, abafado e apertado, bem no final do corredor, no canto, debaixo da escada. [...] Era uma gaiola e tão pequena que quase não cabia Svidrigáilov em pé, com uma só janela” (Id., p. 510-511).

Justamente em contraposição a essa gaiola e, em primeiro lugar, ao cômodo de Raskólnikov, forma-se a imagem do espaço aberto, não o de Petersburgo, impessoal e fantástico, mas outro completamente diferente. Esse modelo do espaço aberto surge no romance apenas duas vezes, o que não deprecia de modo algum a sua significação. A

primeira vez, na imaginação, quando Sônia diz a Raskólnikov: “Vai agora, neste instante, para em um cruzamento, inclina-te, beija primeiro a terra, que tu profanaste, e depois faz uma reverência a todo este mundo, em todas as direções que quiseres, e diz a todos, em voz alta: ‘Eu matei!’” (Id., p. 428). O cruzamento é o símbolo da cruz, mas é também a indicação do espaço aberto, dos quatro cantos do mundo, aos quais o assassino deve fazer uma “reverência” e, assim, abrir as fronteiras da própria consciência.

Na segunda vez, o modelo do espaço aberto surge já na realidade, no epílogo, na cena da transfiguração definitiva de Raskólnikov.

Raskólnikov saiu do telheiro para a margem, sentou-se em uns troncos arrumados ao lado do telheiro e ficou a olhar o rio largo e deserto. Da alta margem descortinavam-se vastas redondezas. Da outra margem distante chegava o som de uma canção que mal se ouvia. Lá, na estepe sem fim banhada de sol, negrejavam tendas de nômades como pontinhos que mal se distinguiam. Ali havia liberdade e vivia outra gente, em nada parecida à de cá, lá era como se o próprio tempo houvesse parado, como se ainda não tivessem passado o século de Abraão e o seu rebanho. Raskólnikov estava sentado e olhando imóvel, sem desviar a vista; seu pensamento passou aos devaneios, à contemplação; ele não pensava em nada, mas alguma melancolia o inquietava e atormentava. Eis que ao seu lado apareceu Sônia. Chegou-se de um jeito que mal se ouvia e sentou-se ao lado dele. [...]

Como isso aconteceu nem ele mesmo sabia, mas de repente alguma coisa pareceu o impelir e lançá-lo aos pés dela. Ele chorava e lhe abraçava os joelhos. (Id., p. 558-559).

Segundo tipo de contraposição

A base da interpretação oposta, ou seja, positiva, do espaço fechado consiste no mitologema do paraíso terrestre, em suas diversas variantes: *locus omoenus* (lugar da felicidade), ilhas da bem-aventurança, idílios, Arcádia, utopia. A própria possibilidade da existência imaginária de semelhantes *tópos* é garantida por seu absoluto isolamento em relação ao mundo externo. Compreende-se o motivo: o “grande” mundo humano, que existe no tempo histórico, está cheio de vícios e imperfeições, e, se o “lugar da felicidade” se unisse ao mundo externo e ficasse facilmente acessível, então esses vícios, pelo princípio dos

vasos comunicantes, num instante “transbordariam” no paraíso e provocariam a sua ruína.

Não por acaso Thomas More coloca a sua *Utopia* numa ilha localizada “em algum ponto da costa do Brasil”: se considerarmos que, no início do século XVI, na percepção do europeu, o recém-descoberto Brasil era visto como lugar longínquo, remoto e inacessível, então, podemos dizer que More isolou, com segurança, o seu Estado fictício justo.

Na literatura ficcional, as imagens do paraíso terrestre, da ilha da felicidade, da Arcádia transformaram-se nas imagens da *obschina* camponesa, do povoado distante, da tribo – todos esses *locus* da felicidade, igualmente, só podem conservar a sua condição quando isolados do mundo externo. Qualquer contato com o mundo externo, seja o aparecimento de “forasteiros” ou a abertura de uma estrada, está repleto das mais pesarasas consequências para o *locus* da felicidade. Como análogo do paraíso, do lugar da felicidade pode entrar a casa, o lar da família, isolado do ambiente externo por paredes, portas, muros; e quanto mais seguro for o seu isolamento, mais invariável será o modo de vida estabelecido. Nesse caso, o espaço aberto será visto como perigoso, hostil, desordenado, contraposto à casa como o caos ao cosmos.

Na literatura russa, não há melhor ilustração dessa interpretação do que o conto de Gógol *Proprietários de terra à moda antiga*.

Todo espaço artístico da novela está agudamente dividido em duas partes muito desiguais: o mundo externo e o mundo doméstico, onde se passa a vida dos cônjuges. Sobre o mundo externo, localizado além dos limites da propriedade, fala-se apenas em um momento e, ao todo, em algumas frases: “Além do jardim, havia um bosque grande. Denso e descuidado. Nesse bosque viviam gatos selvagens, um povo sombrio e selvagem.” Entretanto, esse breve fragmento, com extraordinário laconismo, caracteriza o modelo artístico de espaço apresentado. Ele não tem fronteiras marcadas (a fronteira da propriedade não é levada em conta) e estende-se até não se sabe onde – conseqüentemente, esse é o modelo do espaço aberto, destrancado. Além disso, esse é um mundo caótico, desorganizado, desordenado; essa sua qualidade revela-se na expressão “bosque cerrado”. Como consequência, nele habitam seres selvagens, rudes. A ausência de fronteiras e o desordenamento desse mundo projetam-se na “consciência” de seus habitantes: eles não

conhecem “sentimentos nobres”, ou seja, não conhecem diretrizes nem fronteiras ético-morais. No final, esses seres (gatos selvagens), com recursos de assaltantes ou ladrões, tentam penetrar na propriedade, são agressivos; e, se são “agentes” agressivos do espaço aberto, então o próprio espaço está cheio de ameaças obscuras.

O mundo doméstico, se medido com objetividade, é uma partícula minúscula, pode-se dizer, um grão de poeira do mundo externo. Mas a medida objetiva, nesse caso, não significa nada, pois mais importante é para onde vai a percepção subjetiva do autor, e, no seu rasto, a percepção do leitor. A descrição do mundo doméstico ocupa parte esmagadora da novela e, além disso, é feita com tanto cuidado, com tal quantidade de detalhes pitorescos que, na consciência do leitor, apresenta-se incomparavelmente maior, incomparavelmente mais significativa do que o mundo externo, merecedor apenas de algumas frases.

Acontece que o espaço doméstico não está simplesmente contraposto ao espaço externo, não é apenas a sua negação, ele o substitui, transforma-o em algo secundário.

Isso só é possível diante do fechamento completo, do isolamento do espaço doméstico interno em relação ao espaço externo. E realmente, já na primeira página da novela, essa qualidade é claramente acentuada na imagem das fronteiras. A casa, refúgio dos cônjuges, apresenta-se como modelo do espaço fechado concêntrico, cercado por uma série de fronteiras. Podem-se contar não menos de seis: as isbás da aldeia, a cerca do jardim, as fileiras de árvores frutíferas, a paliçada, o quintalzinho circundante, a galeria que cerca a casa, as paredes e a porta principal complementando essas fronteiras, há a presença de guardas – cachorros.

Os cônjuges apresentam-se como pessoas absolutamente sem pecados, como crianças puras e ingênuas e, além disso, completamente naturais em todas as suas manifestações. Gógol chama a vida deles de “bucólica”, e essa caracterização esclarece definitivamente o fundo mitológico tanto dos heróis quanto do espaço que eles habitam. E o paraíso terrestre, apresentado em variadas interpretações, da Arcádia à utopia.

O que se passa dentro dessas fronteiras concêntricas? Não se passa nada. O paraíso não suporta a história, o acontecimento, pois a beatitude, em sua essência, é uniforme e sem acontecimentos; ele não suporta o movimento do tempo, que traz a morte.

O enredo, no pleno sentido dessa palavra, com enlace e desenlace, começa com um acontecimento, que passa. Esse acontecimento consiste em que a gatinha da casa, à qual Pulkheria Ivánova muito se afeiçoara, foge para as profundezas do bosque, onde fica perdida três dias, depois aparece em casa completamente asselvajada, e de novo foge para o bosque, dessa vez para sempre. Depois de tudo isso, a anciã anuncia de repente que logo morrerá. Mas como uma coisa está relacionada com a outra? É um delírio? Não. Pulkheria Ivánovna conhece muito bem a verdadeira significação desse acontecimento.

A fuga da gatinha, é claro, deve ser lida com uma chave simbólica e traz consigo alguns sentidos. Em primeiro lugar, tendo fugido para as profundezas do bosque, ou seja, para o espaço externo, a gatinha violou a fronteira da utopia e do centro sagrado, e toda violação de fronteiras do *locus* paradisíaco ocasiona sua destruição. Em segundo lugar, ao voltar para casa, além de ter violado a fronteira, como que “infectada” pelo espaço externo com sua selvageria e seu princípio desordenado, a gatinha traz consigo o elemento do caos e da desordem para a harmonia absoluta do cosmos paradisíaco. Justamente com essa chave é lido um detalhe cheio de significados: ela passou a recusar a carícia de Pulkheria Ivánovna. Em terceiro lugar, a gatinha de novo ultrapassou a fronteira, que então já se tornara permeável; e, além disso, não voltou mais, preferindo, decididamente, o caos do espaço externo ao cosmos do paraíso. Ou seja, no aspecto valorativo, ético, ela realizou algo diretamente oposto ao que realizou o autor quando chegou à propriedade e esqueceu a existência do mundo exterior. A negação da utopia é o meio de sua destruição. E, finalmente, o mais importante: por culpa da gatinha, aconteceu o próprio Acontecimento, como já foi dito, categoricamente oposto ao tempo utópico. O tempo parado de repente saiu do ponto morto e se movimentou, e ele só podia ir em direção à morte.

As fronteiras foram violadas, o tempo se movimentou, e teve início a destruição da utopia. Pulkheria Ivánovna morreu, como ela própria previra, e a intrusão da morte assinalou a vitória final do espaço externo e do tempo histórico. Passaram-se, como diz Gógol, cinco anos de tempo destrutivo – e, do paraíso terrestre, não restou nem rastro.

O espaço fronteiriço

O quarto modelo espacial, entre os difundidos, é o espaço fronteiriço.

Por si só, a fronteira apresenta-se como um espaço artístico particular, onde entram em contato o “meu” e o “alheio”, o “externo” e o “interno”, o “conhecido” e o “desconhecido”; onde entram em contato várias culturas, modos e modelos de vida. É importante sublinhar que a fronteira que separa as oposições não pertence a nenhuma delas, já não é o “meu” e ainda não é o “alheio”. Desse modo, a fronteira não é, de modo algum, uma mistura ou combinação de contraposições que acontece facilmente no espaço aberto, pois a essência da fronteira está justamente em separar os mundos culturais. O contato entre as oposições está repleto de choques, de conflitos; de qualquer modo, gera singular tensão semântica e emocional. Por isso, podemos considerar como característica mais importante do modelo do espaço limítrofe o potencial de tensão, o caráter conflituoso. Não raro esse potencial de tensão e esse caráter conflituoso personificam-se inteiramente, de modo literal, na forma da oposição de forças, da guerra. Na literatura, realmente têm sido criadas múltiplas situações de guerra, em que o choque das oposições “meu” e “do outro” (ou “estranho”) exacerba-se até o limite e, por si só, gera um espaço limítrofe, que sempre consiste num campo de batalha ou numa linha de frente de combate. Nesse espaço, do mesmo modo, a vida e a morte aproximam-se ao máximo e de modo igualmente conflituoso.

A literatura russa, como qualquer outra, está cheia de assuntos militares e de cenas de batalhas. Não vale a pena analisar essas tramas e cenas, pois refletem o espaço fronteiriço muito literalmente. Melhor seria nos dirigirmos ao exemplo mais profundo e interessante. Trata-se do grande poema de Púchkin, “O cavaleiro de bronze”. Este poema consiste em duas partes. A primeira começa com o desejo de Pedro, o Grande, de edificar uma nova capital russa às margens do despovoado rio Nievá. Depois Púchkin cantou o hino solene à cidade de São Petersburgo. A parte maior do poema descreve a tremenda inundação que acaba com a nova personagem principal, é um ato de reprovação ao monumento do tsar. Em seguida a estátua equestre desce de seu pedestal e persegue o rebelde.

Na interpretação “escolar” corrente, a base do enredo do poema consiste no conflito entre o tsar (poder) e o homem insignificante. Não se pode negar a presença desse conflito, mas me parece que ele é

secundário, sendo que o conflito principal, aquele que organiza todo o mundo artístico da obra, é uma soma de oposições ontológicas expressas com impressionante laconismo nas primeiras linhas do poema: “Na margem das ondas desertas/Cismava *Ele* uma alta ideia” (PUCHKIN, p. 46).

Nesses versos, por trás de cada palavra, esconde-se um campo semântico profundo. A “margem” indica o horizontal, o “baixo”, mas também o espaço limítrofe entre a água e a terra, em que vai se desenrolar toda a ação do poema. O adjetivo “desertas” indica a ausência de ser humano, mas, antes de tudo, a ausência de plenitude de conteúdo, e, nesse aspecto, indica a falta de sentido, de utilidade. A palavra “ondas”, por um lado, expressa o princípio catastrófico da natureza, por outro, o mundo de Proteu, ou seja, do mundo fluido, privado de formas rígidas. Três palavras criam a imagem integral de uma existência natural, caótica, sem sentido.

Cada palavra do verso seguinte consiste na antítese artística dessa imagem. Na tradução para o português, o verbo “stoial” [ficava de pé] foi excluído, o que é uma pena, nesse contexto, ela encerra um sentido particular, que indica o vertical, em contraposição ao horizontal “da margem”; e o vertical, por si só, fornece outro sistema espacial de coordenadas, apontando o “alto” e o “baixo”. “*Ele*”, destacado em itálico, é o homem em oposição ao deserto; e “*ele*”, solidificado na margem, também se contrapõe ao mundo de Proteu, móvel, mutável, privado da forma. A sua “alta ideia” repudia a falta de sentido do mundo natural, enquanto a palavra “poln” [cheio, repleto], mais uma vez ausente na tradução para o português, sublinha a plenitude de conteúdo em contraposição ao vazio, ao hiato de sentido do espaço natural caótico. Diante de nós está o demiurgo na véspera do ato da criação do cosmos no lugar do caos.

As oposições, indicadas nos primeiros versos do “Cavaleiro de bronze”, posteriormente se desdobram, multiplicam, aprofundam: surgem como curvo/reto, dinâmico/estático, escuridão/luz etc. Examinando o poema palavra por palavra, verso por verso, não é difícil notar que todo ele está organizado de acordo com o princípio da antítese artística.

Puchkin recria as imagens integrais de dois mundos antípodas. Um é o mundo natural; o outro é o mundo da cultura. Portanto, a Petersburgo de Púchkin é um espaço fronteiro e, como tal, esse espaço está prenhe de conflito.

Podíamos pensar que, com a edificação da cidade, o princípio natural seria completamente esmagado, e o “elemento natural vencido” então se “submeteria” para sempre, como se fala na Introdução. Mas não é assim. Como se esclarece depois, a vitória não foi definitiva, e o conflito encoberto entre os espaços antípodas irrompe à superfície, a sua descrição ocupa quase toda a primeira parte do poema.

A contraposição dos mundos natural e cultural adquire um caráter de combate evidente, e não por acaso o autor recorre constantemente à imagética da “batalha”: “E o cerco! O ataque! Ondas malvadas/Entram qual ladrões pelas janelas/Como num campo de batalla/Em toda a volta jazem corpos (Id., p. 59).

Em conclusão, deve-se assinalar que o modelo do espaço fronteiro tem outra personificação. O espaço limítrofe é capaz de se ampliar de modo desmedido quando adquire um sentido culturoológico e é tomado em sua relação com as culturas limítrofes. Assim, ainda no século XIX, surgiu e firmou-se a tradição de interpretar a cultura russa como um tipo intermediário entre as culturas da Europa Ocidental e do Oriente, e essa tradição disseminou-se amplamente tanto na própria Rússia quanto na Europa e na América. Nessa abordagem, toda a Rússia é apresentada como um espaço limítrofe: ainda não é Ocidente e já não é Oriente, dado seu déficit de idiossincrasia; por isso o conflito de contraposições, tão característico do espaço limítrofe, é transferido para a consciência, manifestando-se na profunda contradição da imagem do homem russo, que reúne em si o princípio selvagem e humano, o bárbaro e o civilizado, o Oriente e o Ocidente, o elevado e o baixo, a bondade e a crueldade. Na qualidade de espaço limítrofe, não é raro se apresentarem também as próprias culturas e escritores da América Latina.

Referências

- ВАХТИН, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского* [Problemas da poética de Dostoiévski]. Moscou: Sovietskaia Rossia, 1979.
- ВАХТИН, М. М. *Собрание сочинений* [Obras reunidas]. v. 2. Moscou: Russkie Slovarei, 2000.
- DOSTOIÉVSKI, F. D. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DOSTOIÉVSKI, F. D. *Собрание сочинений* [Obra reunida]. v. 5. *Преступление и наказание* [Crime e castigo]. Moscou: Gossudars-tvennoe izdatelstvo khudojestvennoi literatury, 1957.
- РÚЧКИН, А. S. O cavaleiro de bronze e outros poemas. Trad. de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim. 1999.

América Latina, el fin y la emergencia

Luz Rodríguez Carranza¹

Participar de ABRALIC como investigadora de una universidad brasileña – y en castellano gracias a la amabilidad de los anfitriones – me recuerda una anécdota muy querida, que tiene mucha relación con el eje de este ensayo y con conceptos que no dejan de repetirse en el comparatismo: *externo e interno, nosotros y los otros, Europa y América Latina*. Fue durante uno de los primeros congresos de esta asociación en el que participé como invitada, en Belo Horizonte, en julio del 2002. Todos los participantes teníamos delante nuestro una banderita que indicaba nuestra filiación: idea de la Rectora de la Universidad Federal de Minas Gerães en esa época, nuestra colega Ana Lúcia Gazzola. Fue increíble cómo un símbolo patrio, algo tan superado aparentemente, en pleno posmodernismo y entre comparatistas, pudo despertar tantas emociones. Después de años representando universidades belgas y holandesas, yo me sentí infantilmente feliz al ver la banderita argentina delante mío, mientras Raúl Antelo manifestó su orgullo cuando vio que le correspondía la brasileña. No pasó lo mismo con el tercer miembro del panel, un cubano exiliado, quien se ofendió porque le habían adjudicado la estadounidense: “tengo pasaporte norteamericano, sí, trabajo en una universidad norteamericana, sí, pero ¡soy cubano!” Sucedió entonces algo muy lindo, que nunca olvidaré: Ana Lúcia, en uno de aquellos gestos que la caracterizan, le dijo en voz baja a una de las responsables del protocolo: “¡traiga ya una bandera cubana!” ¡No tenemos!!” ¡No importa, usted consigue una bandera cubana antes de que termine el panel!”. La pobre mujer terminó pidiendo ayuda al consulado, pero solo pudieron facilitarle una enorme bandera cubana de ceremonia. Fue una carcajada y un aplauso general cuando la instalaron en el escenario. La rectora era comparatista, y respetaba la identidad como deseo.

El discurso del fin, o de la finitud, como lo llaman Meillassoux (2006) y Badiou (2006), es aquel en el cual todas las identidades y todo lo que ha valido la pena en la memoria personal o la del mundo parecen destinados al olvido. Es también el caso de los proyectos de

1. Professora da Universiteit Leiden/Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

emancipación modernos, que con suerte pueden quedar en el estante de las utopías: luchar no sirve para nada. Hay una ruptura radical con la dialéctica hegeliana que tiene como adversario principal el principio de identidad, responsable de Auschwitz: la dialéctica negativa de Adorno le opone la diferencia infinita (2005 [1966]). La fragmentación dispersiva y la idea de *lo abierto* reemplazan la forma por la disolución al límite de lo informe, y liberan la apariencia de cualquier sentido o esencia auténticos o totalizantes.

Este discurso se ha impuesto globalmente, tanto en la filosofía como en la política y los medios de comunicación: también en el arte, como lo expresa la famosa frase de Adorno, “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (1962 [1955], p. 29). El apocalipsis del planeta es inminente y no hay alternativa, ni a la destrucción de la naturaleza, ni a la dominación financiera del neoliberalismo. El objetivo es el de “no desear nada antes de que desear la nada”, frase de Nietzsche con la cual Alenka Zupančič define la ética contemporánea del “no querer” (2009, p. 7). Solo se defiende lo adquirido, la vida, y la preservación de la especie –o de todas las especies- y los valores son la tolerancia, la admisión o la limitación. En nombre de la vida, hay forclusión de la pulsión de muerte, aquella que, lejos de desear la aniquilación, va más allá de cualquier límite porque algo es más importante que la vida o la muerte (Ibid). Se niega, así, cualquier posibilidad de cambio radical.

Este discurso es globalizado, aunque, en América Latina, coincide con las postdictaduras, a las que Silvia Schwarzböck define como “la rehabilitación de la vida de derecha como la única vida posible [...] lo que queda de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota” (2016, p. 23). Se trata de un concepto estético, una victoria que “entra en el régimen de la apariencia pura, convirtiéndose en un objeto explícito, en la década del noventa” (Ibid., p. 25). Ya no hace falta ocultar los campos de concentración: Schwarzböck menciona Guantánamo y Abu Ghraib, pero podrían agregarse los inmigrantes que mueren en las pateras, las víctimas de bombardeos y catástrofes naturales. Son vistos, exhibidos, pasan a formar parte de un archivo digital deshumanizado por el que nadie se siente responsable. Lo mismo sucede con las identidades y las imágenes de sí mismo: las palabras e imágenes sueltas construyen hoy las “personas públicas” (GROYS, 2014, p. 15) y las subjetividades vacías.

El fatalismo es generalizado, y se asume la imposibilidad de escapar a la propaganda y al manejo de la información.

En la literatura latinoamericana, y en el latinoamericanismo, este discurso del fin ha sido también candente desde fines del siglo XX. Hay una negación de cualquier definición identitaria: se rechazan tanto los occidentalismos (CORONIL, 1999) – que desde las colonias española y portuguesa definían América Latina en continuidad cultural con Europa, con la integración del otro en el mismo a través de la religión y la lengua – como sus versiones modernas, la transculturación (RAMA 1982) y la antropofagia (DE ANDRADE 1928). Se rechazan los orientalismos (SAID 1978) que presidieron las empresas coloniales inglesas y holandesas - el colonizado era el “otro”, lo diferente, lo bárbaro – y sus reciclajes en los discursos anticoloniales de la diferencia (RODRÍGUEZ CARRANZA, 2000). Desde los 90 reinó el escepticismo postmoderno: los escritores abogaron por la libertad de volver a la literatura universal y liberarse de los estereotipos de las clasificaciones (post) coloniales. El “narrador etnógrafo” postcolonial fue sentenciado a fines de la década por Hal Foster, por haber ignorado su propio presupuesto realista – que sitúa el tipo del otro en la realidad sólo porque está oprimido o es marginal – y por su fantasma primitivista (FOSTER, 2005 [1996] p. 218). Fueron denostados también los críticos, escritores y editores que se propusieron recuperar lectores y “contar para entretener” (AVELLANEDA, 1997, p. 147). Hubo un hartazgo manifiesto respecto a todo aquello que había constituido una etiqueta de mercado o de clasificación etnográfica. Crisis de la representación en todos los sentidos de la palabra, y en consecuencia, identitaria. Los manifiestos de los 90 fueron el de McOndo, en Chile/USA, el Crack, en México y el de Shangai/Babel en Buenos Aires. *McOndo* es una antología de cuentos (FUGUET, 1996) de autores jóvenes – nacidos entre 1959 y 1962 - que se centran en situaciones individuales y privadas, y en su prólogo proponen una cultura híbrida globalizada:

El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quienes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana, y una entrada

para la lectura de este libro. Pareciera, al releer estos cuentos, que estos escritores se preocuparan menos de su contingencia pública y estuvieran retirados desde hace tiempo a sus cuarteles personales. No son frescos sociales ni sagas colectivas. Si hace unos años la disyuntiva del escritor joven estaba entre tomar el lápiz o la carabina, ahora parece que lo más angustiante para escribir es elegir entre Windows 95 o Macintosh. (FUGUET, 1996, p. 13)

En México un grupo de escritores publicó en el 2000 el manifiesto del Crack, nombre escogido para burlarse del realismo mágico y del compromiso de la literatura latinoamericana de los 60 y 70:

cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en maguismo trágico; cansancio de los discursos patriotericos [...] cansancio de escribir mal para que se lea más, que no mejor; cansancio de lo *engagé*. (PALOU, 2000)

El Manifiesto del grupo Shangai, que fundó la revista *Babel* en Argentina (1989-1991) afirma la falta de sentido y la inutilidad de todo gesto:

El 11 de septiembre de 1939 la caballería polaca cargó contra varias divisiones de tanques nazis para cambiar el gesto de la derrota por los oropeles del sacrificio. Se sabe: todo sacrificio es inútil; Se intuye: los rituales son inevitables. Alonso Quijano, George Gordon Byron, Cyrano de Bergerac, Isidoro Tadeo Cruz, Jean Paul Sartre conforman una piara azarosa entre los vindicadores del gesto cuando ya nada se espera.

Es – dicen – el peor momento de la industria editorial argentina. Surgiendo de esas aguas, *Babel* no es un gesto heroico. Ni la vindicación del delirio, ni una cortesía desesperada, ni la oposición a que se mate así a un valiente. *Babel* ni siquiera es el rechazo de un honor siempre perdido. *Babel* – dicen – es una revista de libros. En todo caso, en el mejor de los casos, un etéreo gesto baudeléroo contra el puerco spleen. (DORIO Y CAPARRÓS, 1988, p. 3)

Efectivamente, durante la primera década del siglo XXI la literatura parece seguir este camino de rituales, de uso incrédulo de restos como *objet trouvés* o gestos inútiles: Duchamp es el genio tutelar de un nuevo realismo que reedita imaginarios estereotipados con distancia o sin ella. Las distopías apocalípticas invaden los estantes de las librerías. Ahora bien, en este período que acabo de trazar

desde fines de los 80, hicieron también su entrada los Estudios Culturales, para disputarle el espacio al discurso de la finitud. Fueron combativos desde que aparecieron en Birmingham: nacieron de un enfrentamiento muy claro con enemigos inequívocos, por un lado el populismo de derecha de Thatcher y de Reagan y por otro la teoría cultural conservadora inglesa, el Leavisismo, discurso dominante en los departamentos de Inglés, que ya desde los años treinta consideraba la cultura popular de masas como su principal enemigo. Así, se interesaron en la creatividad popular cotidiana, analizando los procesos sociales como resultado de una yuxtaposición de prácticas y relaciones, e identificando las formas cotidianas plurales de resistencia y de lucha. También criticaban “la configuración reduccionista de ‘base vs superestructura’ del marxismo tradicional” (VLASSELAERS, 2001, p. 76) y el rechazo a la cultura de masas de la escuela de Frankfurt. Esto es muy conocido, pero lo es menos que haya sido un enfrentamiento de clase: los principales investigadores eran hijos de la clase trabajadora inglesa que accedieron a la educación superior en el contexto de la postguerra. Compartían un contexto de expansión de oportunidades en la educación, y de desarrollo de la educación de adultos. Emergieron fuera de las instituciones universitarias prestigiosas: Richard Hoggart y Raymond Williams fueron profesores de estos programas para adultos de la Workers Educational Association. Allí se gestaron sus libros clave, y también los de Edward Palmer Thompson, Perry Anderson, Stuart Hall, Eric Hobsbawm y Terry Eagleton.

A partir de entonces, la importancia internacional de los Estudios culturales es indiscutible. Cito a Mieke Bal, holandesa, una de las principales teóricas del área, hoy dedicada principalmente a los estudios visuales, sea sobre Rembrandt o sobre artistas latinoamericanos como Doris Salcedo:

Cultural studies has, in my view, been responsible for the absolutely indispensable opening up of the disciplinary structure of the humanities. By challenging methodological dogma, and elitist prejudice and value judgement, it has been uniquely instrumental in at least making the academic community aware of the conservative nature of its endeavours, if not everywhere forcing it to change. It has, if nothing else, forced the academy to realise its collusion with an elitist white-male politics of exclusion and its subsequent intellectual closure. (2003, p. 30)

En Inglaterra, en pleno gobierno conservador, el nuevo campo incluyó la resistencia en las guerras coloniales, la teoría feminista, el movimiento de los derechos civiles. El objetivo de los investigadores era dismantlar el canon y crear nuevos espacios para trabajar con más libertad. En los Estados Unidos tuvieron otra extracción: muchos intelectuales de antiguas colonias se integraron en la academia desarrollando los Estudios Post-coloniales, que reivindicaban los discursos antimodernos de las ex-colonias inglesas. También coincidieron las reivindicaciones de la lucha contra la aculturación criolla y los sueños de eliminar la cultura occidentalista. Ahora bien, hay una paradoja en el desarrollo vertiginoso del campo: los nuevos estudios interdisciplinarios le hicieron el juego a las autoridades académicas, porque permitieron cerrar departamentos y concentrarlos en uno solo, reestructuración utilitaria que trajo como consecuencia la desaparición de las humanidades de la “cultura”. Lo mismo sucedió en Europa continental: con notables excepciones - como el Centro de Cultural Studies de Lovaina fundado por Joris Vlasselaers,² o el Center for Cultural Analysis de Amsterdam fundado por Mieke Bal - los estudios culturales sirvieron para reeditar la distinción colonial entre “civilizaciones” (las europeas) y “culturas” (las otras). Las Humanidades son la literatura, la lingüística, la filosofía, la estética y la historia, en lenguas europeas. Para las culturas de los *otros* se crearon los departamentos de *Area Studies*, regidos por la antropología, en inglés y con desprecio evidente por las lenguas y por los pensadores de las culturas estudiadas. Las lenguas de los “nativos” (el bantú, el chino, el quechua, o el español y el portugués de América Latina) son un detalle folklórico: lo que no se traduce no existe e incluso lo traducido no es utilizado.

En el campo específico de los estudios culturales latinoamericanos el cuestionamiento ha sido político. En sus orígenes el campo había sido marcado por la lectura de algunas obras de Gramsci y de Benjamin, del primero porque ya desde fines de los años cincuenta la autocrítica de los intelectuales -fueran estos liberales o marxista-leninistas- se había focalizado en su propia posición de aislamiento y de incompreensión respecto a los populismos y del segundo, para

2. Para una crónica en castellano de los Estudios Culturales en la Universidad de Lovaina (Leuven), que fue pionera en el área, ver Vlasselaers (2001) y Steinberg (2001).

distanciarse de la crítica de la cultura de masas de la Escuela de Frankfurt. En la actualidad, sin embargo, muchos han considerado que se han transformado en un espacio epistemológico e ideológico ambiguo, despolitizado e institucionalizado. En palabras de John Beverley, una suerte de “costumbrismo posmoderno”.³ Una de las críticas más tajantes ha sido hace tres años la de Jens Anderman, en ocasión del vigésimoquinto volumen del *Journal of Latin American Cultural Studies* norteamericano. Anderman defiende el potencial crítico del término emergencia, cito, “especialmente ahora que nos enfrentamos, en toda América Latina, una vez más, con formas catastróficas de cambio” (ANDERMAN, 2017, 81)). Habla rotundamente de un fracaso: los estudios culturales ni siquiera percibieron “este salto a la derecha que sostengo, se fundamenta en una cultura de la guerra de ya larga data” (ibíd.). El fracaso, pues, fue no haber visto al enemigo. Y no lo vieron, en mi humilde opinión, porque, como a Rigoberta Menchú en la época de los testimonios en los años 70, no lo dejaron hablar, o lo leyeron sólo con ventrílocuos etnógrafos. Eso es lo que afirma también Mieke Bal: sólo se puede hacer estudios culturales viajando, aprendiendo lenguas extranjeras, encontrándose con otros (BAL, 2003, p. 35).

Ahora bien, hoy no sólo no se puede viajar, sino que además el apocalipsis es una realidad, estamos en la destrucción evidente del planeta e indefensos frente a organismos tanto microscópicos como globales que no podemos controlar. Paradójicamente, sin embargo, como dije, el discurso del fin parece haber cedido la centralidad, y

3. “Aquí aparece de nuevo el problema al cual me referí anteriormente: es decir, el peligro de que los estudios culturales en su inevitable institucionalización se conviertan en una especie de costumbrismo posmoderno. Ahora en vez de estudiar tribus primitivas vamos a Tijuana, o nos ocupamos de estudiar la telenovela, pero el problema es que vemos con los mismos ojos del tipo que iba a la selva: ‘¡Ajá!, vamos a ver las cosas extrañas de esa gente, esos nuevos otros’. Aunque García Canclini tiene un propósito político que no es desechable –lo discutiré en más detalle abajo- existe en su proyecto el peligro de quedarse en una neoetnografía. La lógica de los estudios subalternos presupone la posibilidad de que pueda crearse un nuevo bloque histórico potencialmente hegemónico, mientras que el proyecto de García Canclini, y en general de los estudios culturales, presupone que la nueva etapa del capitalismo es, ‘más allá del bien o del mal’, simplemente la nueva condición Delaware vida – algo inevitable, como tener que beber agua y comer” (BEVERLEY, 1996, p. 469).

asistimos a emergencias de cambio que no son sólo las catastróficas de las que hablaba Anderman, sino las de formas de lucha política y de comunidades que no necesitan territorio para existir. En los 90, premonitoriamente pero sin esperanzas, los directores de *Babel* recordaban el gesto de la caballería polaca. No por casualidad Lacan, en “Kant con Sade” parafrasea la frase de Ubu: “Viva Polonia, porque si no hubiera Polonia, no habría polacos” (2009 [1963], p. 729). Obviamente la frase es falsa. Los polacos, como los judíos y muchos pueblos colonizados, desplazados y exiliados, sin ir más lejos, existen sin patria. Hay predicados a los que no les corresponde ningún conjunto o totalidad, hay universales e identidades que no son simples ilusiones ni se las puede deconstruir o dispersar. Tanto el ethos pedagógico con ficciones maestras que delimitaron el territorio de América Latina, como los esfuerzos panamericanistas y los estudios culturales se aproximaron a América Latina con perspectivas universalistas. La realidad, sin embargo, no depende del pensamiento ni de los esquemas conceptuales, ni de nuestra experiencia, no espera al “yo pienso” para emerger (y creo que es evidencia es demoladora hoy). Una proposición es emergente de cierta base de hechos cuando por mucho que dependa no puede ser enteramente explicada en términos de estos, dice Maurizio Ferraris, y agrega: una emergencia “es un evento que acaba revelando la posibilidad de lo imposible” (2016a, p. x).

En la realidad sólo hay singularidades, que sean virus, hongos, fascistas, filósofos, valores, rayos, tsunamis o revoluciones. Aquí voy a recordar brevemente a Gilbert Simondon y a su teoría de la individuación (1989), retomada por Paolo Virno (2002): a diferencia de las teorías que consideran que el ser humano al socializarse pierde su singularidad, que es moldeado por la cultura, sucede exactamente lo contrario. Dando un ejemplo humano, un niño es un combinado único de genes que lo preceden, y desde antes de nacer está en contacto con sonidos, olores y otras sensaciones que son exclusivas. Cada experiencia en el mundo lo modifica después, cada grupo diferente y cambiante en el que se integra. Desde la escuela, cada lectura o paisaje, los amigos, las leyes y las pulsiones, imágenes e internet (que Simondon no conoció) van haciendo de nosotros un cóctel único que varía constantemente y nos individualiza: tenemos propiedades en común con muchos más individuos, pero únicas en nuestra combinación. Así, la única existencia es la de los individuos y es

cuando los individuos se revelan – con v, pero también con b, revelación y rebelión – que puede percibirse su emergencia.

Ahora bien, lo que mejor sabemos hacer en los estudios literarios es precisamente detectar lo singular en cualquier objeto. Todo lo que emerge es cultura, pero lo literario no es lo que analizamos, sino cómo lo analizamos. Otro recuerdo, esta vez como ejemplo: en una evaluación de nuestro departamento de estudios latinoamericanos en Leiden, un antropólogo me preguntó si la tesis de uno de mis estudiantes desarrollaba una metodología que podría aplicarse a otros objetos. No, para nada, le dije, si fuera así sería un fracaso. La obra analizada era una novela y el estudiante – hoy profesor en Chicago – había aplicado varias perspectivas teóricas y metodológicas, entre ellas una metodología de construcción de juegos virtuales para tabletas. El antropólogo no podía aceptarlo, “eso no es ciencia”, me dijo, “si nadie analizó una novela con eso y usted dice que no podrá usarse en el futuro, no sirve para nada”. “Pues es así que trabajamos” fue mi respuesta.

La condición de posibilidad de experiencia y conocimiento de los individuos en el mundo sostiene Ferraris, es su existencia histórica. Es el registro, la huella, lo único que nos permite percibir su emergencia: no la teoría – predicciones que si se realizan se vuelven historia – ni la empiria, previsiones que si se realizan se vuelven experiencia. Estas sirven, sí, para mostrar la diferencia, lo que no encaja con lo conocido, la campanita de alerta que es la felicidad del investigador que merece ese nombre: no lo universal o lo necesario sino lo particular y lo contingente. Trabajamos sobre los registros, pues, en lo que tienen de singular, no de general. Y es sólo en lo que hay alrededor de lo singular registrado – otros individuos, independientes de cualquier saber que se posea – que podemos intuir otras emergencias, porque los individuos existen y se diferencian en sus interacciones. De ahí emergerán luego la epistemología – lo que sabemos, los individuos convertidos en objetos – y la política, lo que hacemos. Los registros están en la memoria, pero también la materia es memoria: “el pasado es recordado por la memoria y repetido por la materia”, le hace decir Ferraris a Bergson (2016b, p. 12). Toda la materia que nos rodea es archivo de eventos pasados, los edificios, las ciudades y su trazado, los volcanes con conchillas, las cicatrices de los cuerpos, los genes. Y toda singularidad – un archivo, un poema, una performance cultural, un cuerpo, una piedra,

un energúmeno con poder – lleva registros múltiples, su proceso de individuación.

Alain Badiou define el acontecimiento por la fidelidad – la repetición, el registro – a un hecho, que lo diferencia: su ejemplo es el del 18 de marzo de 1871 (BADIOU, 2006, p. 412). Hubo muchos momentos en la Comuna de París, pero fue ese día el que quedó en la historia, porque fue cuando los comuneros se negaron a devolver los cañones de la ciudad, vale decir, le negaron al prefecto el monopolio de la violencia que define al Estado. Ese fue el diferente, el que emergió como ruptura con todo lo que reglaba su aparición y generó fidelidad, el registro que lo convirtió en acontecimiento. Sin embargo, el “registro” de Ferraris tiene la ventaja de que no presupone que la emergencia sea algo bueno, positivo, inventivo, connotaciones del concepto badiouano de acontecimiento; que suceda lo imposible puede ser terrorífico. Una vez más, puedo señalar que lo que hacemos, precisamente, es buscar en la cultura latinoamericana - en las bibliotecas, en los archivos, en las novelas, en la cultura visual, en la performance, en los periódicos, en las series de netflix o en los noticieros de la globo – su parte maldita, aquello tan singular que no puede ser explicado con los ethos pedagógicos panamericanistas. Muchos de esos rastros parecen haber perdido valor, han sido desautorizados o ridiculizados. Son, sin embargo, indicios de una ausencia amenazadora. Son zombies que atacan en cualquier momento, los golpes militares no son malos recuerdos enterrados definitivamente en el pasado y lo estamos viendo. Sin embargo, la comuna de París, la Revolución Cubana, mayo del 68 y la primavera árabe, no son tampoco sueños utópicos del cajón de las cosas inútiles. Están en la Plaza de la Dignidad chilena, en el resultado inesperado de las urnas argentinas en 2019, y ahora, en plena pandemia, en el Sí del referendun chileno por tirar abajo la constitución de Pinochet, en el triunfo de Arce en Bolivia y en su maravilloso discurso de asunción, en la protesta masiva que obligó a renunciar al golpista Merino en Perú hace solo unos días. Son realidades que estaban allí antes de que las percibiéramos. Verlas emerger en los registros es un trabajo de Sísifo, de detectives, no es para conformistas, y sólo puedo resumir esa tarea con las dos citas que han ido siempre para mí la descripción de la tarea del comparatista. La primera es de un viejo rabino de la sinagoga de Toledo, en una novela de Carlos Fuentes:

Lee; traduce; vence tus propios prejuicios, que todo hombre los tiene; piensa que muchos hombres vivieron antes que nosotros; no podemos despreciar su inteligencia sin mutilar la nuestra. Lee; traduce; encuentra por ti mismo lo que no te diré, pues mayor será tu alegría si llegas a saber quemándote las pestañas, y sólo así, acaso, sabrás algo que mi vejez no supo. (FUENTES, 1975, p. 526).

La segunda es de Walter Benjamin quien distingue, a mi juicio, lo que hacemos desde la literatura, a diferencia de otras disciplinas que se enmarcan también en los estudios culturales:

Si, a modo de símil, se quiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista se halla ante ella como un químico, el crítico como un alquimista. Mientras que para el primero sólo la madera y la ceniza resultan objeto de su análisis, para el segundo únicamente la llama misma contiene un enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo sido y la liviana ceniza de lo vivido. (BENJAMIN, 2006, p. 126).

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962[1955].
- ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra Completa 6*. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005[1966].
- ANDERMANN, Jens. Para una hermenéutica de la enemistad: los estudios culturales latinoamericanos y el nuevo fascismo. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, v. XXI, n. 41, p. 79-89, janeiro/junho, 2017.
- AVELLANEDA, Andrés. Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta en Bergero. In: BERGERO, A.; REATI, F. (comp.). *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay: 1970-1990*. Rosário: Beatriz Viterbo, 1997. p. 141- 184.
- BADIOU, Alain. *Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento, 2*. Tradução de María del Carmen Rodríguez, 1a edición. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- BAL, Mieke. From Cultural Studies to Cultural Analysis. 'A Controlled

- Reflection on the Formation of Method'. In: BOWMAN, Paul (ed.). *Interrogating Cultural Studies: Theory, Politics and Practice*. London: Pluto Press, 2003. p. 30-40.
- BENJAMIN, Walter. Las afinidades electivas' de Goethe. In: BENJAMIN, W. *Obras*, libro I, vol. 1. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006. p. 123-161.
- BEVERLEY, John. Sobre la situación actual de los estudios culturales. In: MAZZOTTI, J. A.; AGUILAR, J. Z. (eds.). *Asedios a la heterogeneidad cultural: Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996. p. 455-474.
- CORONIL, Fernando. Más allá del occidentalismo: hacia categorías históricas no imperiales. *Revista Casa de las Américas*, La Habana, v. 39, n. 214, p. 21-49, 1999.
- DE ANDRADE, Oswaldo. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 1, p. 3-7, maio. 1928. Disponible en: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/1/45000033273.pdf>. Acesso: 11 dic. 2020.
- DORIO, Jorge; CAPARROS, Martín. Caballerías. *Babel*, Buenos Aires, ano I, n. 1, p. 3, abril. 1988.
- FERRARIS, Maurizio. Prólogo: Venire a galla. In: FERRARIS, Maurizio. *Emergenza*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2016a, p. IX-XV.
- FERRARIS, Maurizio. *Emergenza*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2016b.
- FOSTER, Hal. *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*. Tradução de Yves Cantraine, Frank Pierobon e Daniei Vander Gucht). Bruxelles: La Lettre Volée, 2005[1996].
- FUGUET, Alberto; GOMEZ, Sergio (eds). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1996.
- FUENTES, Carlos. *Terra Nostra*. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca breve), 1975.
- GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Traducción de Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014
- LACAN, Jacques. Kant con Sade. In: LACAN, Jacques. *Escritos 2*. Edición revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio. Traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez. México: Siglo XXI 2009 [1963], pp. 727-751.
- MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*: Préface d'Alain Badiou. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

- PALOU, Miguel Ángel. Manifiesto Crack (Volpi, Padilla, Chávez, Palou). *Lateral, revista de cultura*, El Paso, n. 70, octubre 2000. Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/64919561/Manifiesto-Crack>. Acceso: 6 dez. 2020.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1982.
- RODRIGUEZ CARRANZA, Luz. Populism and Cultural Studies. The Great Narrative of the Latin-American Difference. In: BAETENS, J.; LAMBERT, J. (Eds.). *The Future of Cultural Studies: (Symbolae)*. Leuven: Leuven University Press, 2000. p. 123-135.
- SAID, Edward. *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. *Los espantos: estética y posdictadura*. Buenos Aires: Las Cuarenta y El río sin orillas, 2016.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.
- STEINBERG, Oscar. Una nota y un libro. Para conocer los temas de Joris Vlasselaers. *Revista Zigurat: Carrera de Ciencias de la Comunicación*, Buenos Aires, año 2, n. 2, p. 70-73, nov. 2001.
- VIRNO, Paolo. *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*. Traducción del italiano por Véronique Dassas. Montréal: Editions de l'éclat, Paris & Conjonctures, 2002[2001]. Disponible en: <http://www.lyber-eclat.net/lyber/virno4/grammaire01.html>. Acceso em: 30 out. 2020.
- VLASSELAERS, Georges. Estudios Culturales en la Universidad de Lovaina. Traducción del holandés por Luz Rodríguez Carranza. *Revista Zigurat: Carrera de Ciencias de la Comunicación*, Buenos Aires, año 2, n. 2, p. 74-86, nov. 2001.
- ZUPANČIČ, Alenka. *L'Éthique du réel. Kant avec Lacan*. Paris: Nous, 2009.

Deslocamento, desterro sexual e produção cultural na América do Sul¹

Anselmo Peres Alós²

Primeiros apontamentos: trânsitos teóricos, contrabando e viadagem

O que está em jogo quando sujeitos até então relegados às margens da cultura e da visibilidade, como é o caso dos sujeitos cujas masculinidades fogem aos parâmetros hegemônicos, ganham não apenas voz, sendo representados em narrativas literárias, mas também poder de interferir no espaço simbólico, atuando como autores/atores e produzindo capital simbólico? De que maneiras as categorias identidade e masculinidade são rasuradas, ou ainda, arruinadas³ a partir da emersão e do *empowerment* de sujeitos sob o signo das masculinidades subalternizadas? Remontando a Michel Foucault,

[o] papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo”. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – evocando a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez a sua verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue (FOUCAULT, 2004a, p. 152).

Talvez justamente em função dessa confluência é que se pode perceber, no conjunto de narrativas que constituem o imaginário *queer* sul-americano, um forte componente que articula uma economia política dos corpos que, na contramão do que vem sendo afirmado

1. O presente trabalho é um dos resultados parciais do projeto de pesquisa “CORPO/NAÇÃO/NARRAÇÃO: masculinidades subalternizadas no romance brasileiro (1980-2019)”, que conta com auxílio financeiro do CNPq.
2. Professor Associado I do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) Docente Permanente do PPG-Letras da mesma instituição. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.
3. A alegoria da “masculinidade arruinada” é discutida no livro coletivo por mim organizado, intitulado “Poéticas da masculinidade em ruínas: o amor em tempos de AIDS” (Santa Maria/Brasília: PPG-L Editores/CNPq, 2017).

por vários críticos contemporâneos, não é meramente hedonista, ensimesmada ou autoficcional. Por trás do aparente viés autoficcional de suas obras, os escritores *queer* sul-americanos articulam uma pertinente relação entre a violência colonial do poder que o Estado exerce sobre os corpos dos sujeitos, ao mesmo tempo em que apontam as fraturas, suturas, rasuras e cicatrizes constitutivas do corpo político do próprio Estado.

Algumas questões instigantes podem ser levantadas a partir desse ponto da reflexão. Como a literatura sul-americana contemporânea tem pensado a si mesma? Ela se vê como a continuidade das tradições nacionais, ou seu compromisso fundamental seria dialogar com as formas de se habitar a contemporaneidade? Em que bases, figuras e estruturas sustenta-se a retórica do corpo nacional no que diz respeito às literaturas sul americanas contemporâneas? E que tipo de efeito o discurso do *corpus* literário produz acerca desse corpo nacional? Seria uma relação de continuidade, de recusa ou de ressignificação dialética? Como esses romances (mas também, em certa medida, poemas, contos e peças de teatro) articulam pertencimento nacional e masculinidades subalternizadas na construção de seus personagens, de seus enredos, e de seus discursos? O desejo que afasta os corpos/sujeitos da masculinidade branca heteronormativa (entendida aqui como a masculinidade hegemônica) também os afasta dos constructos de nacionalidade, que associam a masculinidade a um determinado padrão de virilidade, não raro inalcançável até mesmo por aqueles homens que se identificam como brancos e heterossexuais?

Os estudos gays e lésbicos emergem no mundo anglófono – particularmente na academia estadunidense – a partir do final da década de 1970, e se institucionalizam ao longo da década de 1980. Esta emergência está relacionada às lutas das décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, no mesmo *élan* que permitiu a gênese da luta pelos direitos civis, das conquistas de movimento estudantil de 1968 e do feminismo internacional. Nota-se, nesse período de desenvolvimento e de institucionalização desses estudos, uma grande influência da *Histoire de la sexualité* de Michel Foucault. A sexualidade passa a ser vista não mais como um dado natural, mas como um dispositivo social de controle, atrelado às discussões em torno da biopolítica que produz subjetividades (FOUCAULT, 2008). Em outras palavras, os discursos institucionalizados constroem a sexualidade: a medicina

produz a noção de um corpo saudável em oposição à de um corpo doente; a psiquiatria produz subjetividades normais em oposição às patológicas; a religião produz subjetividades e corpos ímpios em oposição aos crédulos, bem como o corpo virtuoso em oposição ao pecaminoso, e assim por diante.

Para melhor controlar tudo aquilo que ameaça a ordem biopolítica regulada pelo Estado, é estabelecida uma lógica hierarquizante de classificação: melhor se conhece e se domina aquilo que possui um nome e uma identidade. Emerge assim um conjunto de discursos que produz, em diferentes momentos da história, diferentes regimes de verdade a produzir as sexualidades (tanto as legitimadas socialmente quanto aquelas que são classificadas como “desviantes”). Voltando à discussão no campo das representações postas em circulação pela literatura, pelo cinema e por outros artefatos culturais, pode-se afirmar que a literatura não apenas representa a sexualidade, mas que também a constrói. Paradoxalmente, na esteira das problematizações da categoria *gênero*, esses artefatos culturais não apenas constroem a(s) sexualidade(s), mas, paradoxalmente, também as *descontroem*. No seu primeiro volume da *História da sexualidade*, Foucault dá uma mostra de como os discursos estruturam identidades sexuais. Ao longo do século XIX, cristalizam-se quatro mitos, ainda segundo Foucault: a mulher histórica; o casal malthusiano, a criança masturbadora, e o perverso.

Tais mitos consolidam-se a partir de um investimento discursivo que corporifica identidades e atribui valores sobre determinados corpos, saturando-os de significação. O corpo da mulher é visto como um corpo histórico, saturado de desmedidas e de furores, porque tais valores asseguram a manutenção das mulheres em um lugar subalternizado; o casal heterossexual demasiadamente prolífico é também visto como uma ameaça pelo Estado, que tem interesse em administrar o crescimento das populações no mesmo ritmo do crescimento das riquezas; o investimento de vigilância sobre os corpos das crianças, no que tange à masturbação, produz metonimicamente um controle sobre a sexualidade infantil, assegurando respectivamente um controle sobre o exercício da sexualidade fora dos parâmetros legais e religiosos do casamento; a figura do perverso, por sua vez, satura de significados políticos o corpos daqueles indivíduos cujo exercício da sexualidade subverte, interfere ou não está na agenda de interesses de uma monogamia sexual controlada,

no sentido de assegurar a manutenção e o crescimento das populações⁴. Compreender o funcionamento desses dispositivos de poder no campo da literatura sul-americana contemporânea permitirá, conseqüentemente, que se realize um gesto de leitura na contracorrente da historiografia, na medida em que esse gesto desloca a compreensão hegemônica da noção de masculinidade e torna possível a pulverização e a emergência de novas masculinidades contra-hegemônicas, a partir da textualidade própria da literatura.

De acordo com Monica Pearl, “*gay literature reflected back gay culture to a gay reading public, often made up of individuals for whom gay fiction was the only aspect of community they experienced, especially while growing up*”⁵ (2013, p. 7). É nesse sentido que um dos *scripts* narrativos mais comuns nos primeiros tempos do fenômeno editorial da literatura gay e lésbica foi o das histórias de *coming out*. Nessas histórias, o enredo é constituído pelo trajeto de uma personagem em sua jornada de autodescoberta da própria sexualidade, que após uma série de peripécias termina por se reconhecer como homossexual e por assumir-se frente à família, aos amigos e à comunidade a que pertence.

As narrativas de *coming out* foram fundamentais no fortalecimento da ideia de uma comunidade imaginada homossexual. Essas narrativas têm um papel extremamente importante no fortalecimento de uma cultura compartilhada, de uma história coletiva e de um senso de coletividade. De acordo com Ken Plummer, “*gay persons create a gay culture cluttered with stories of gay life, gay history and gay politics, so that very culture helps define a reality that makes up personhood thighter*

4. De acordo com Hugo Achugar, “*el debate o la lucha en torno al cuerpo implícita en la narrativa latinoamericana, o al menos en la lectura que de la narrativa canónica se ha realizado, no parece otorgar una función al cuerpo del homosexual, del travesti o de la lesbiana. Planteado de otro modo, dicho debate diseña un territorio donde el deseo homoerótico del cuerpo está excluido o claramente condenado. Por lo mismo, la narrativa gay contemporánea no sólo plantea un desafío a la conceptualización de la narrativa latinoamericana canónica sino que también parecería modificar tanto el diseño y la valoración como la noción del espacio propio*” (ACHUGAR, 1999, p. 98).
5. PEARL, Monica B. *AIDS literature and gay identity*. London: Routledge, 2013. Tradução do trecho citado: “a literatura gay reflete a cultura gay para um público leitor gay, público esse muitas vezes constituído por indivíduos para os quais a ficção gay é o único aspecto da comunidade por eles experienciado, especialmente ao longo do seu processo de amadurecimento”.

and ever more plausible. And this in turn strengthens the culture and the politics”⁶ (1995, p. 87).

As narrativas de *coming out*, as mais frequentes e populares na ficção gay antes do advento da pandemia de AIDS, são simultaneamente narrativas de *perdas* e de *libertação*. Há quatro eixos recorrentes nesse tipo de narrativa: a) a perda da identidade (heterossexual); b) o início de uma jornada de percalços (que via de regra está estruturada com elementos de *Bildungsroman*); c) o tratamento da *perda*, da *tristeza* e da *melancolia* como elementos temáticos fundamentais e d) a descoberta de uma nova identidade. Para que se possa compreender a reincidência da *melancolia* e do *luto* nas narrativas de *coming out*, especialmente naquelas posteriores ao advento da pandemia de HIV/AIDS, importa verificar a maneira como tais narrativas apropriam-se desses elementos temáticos e estruturantes, e retomar as associações entre morte, doença e homossexualidade na ficção gay tratada como canônica pela tradição crítica, historiográfica, e pela comunidade leitora de gays e lésbicas⁷.

Na esteira das histórias de *coming out*, estruturadas com elementos advindos do *Bildungsroman*, emerge uma série de narrativas que problematizam a questão da constituição de uma identidade soropositiva como espécie de “segunda saída do armário”. *O segundo armário*, título da narrativa de cunho autobiográfico de Gabriel de Souza Abreu⁸ (2016), segue esse caminho. No mesmo sentido, Luís Capucho escreve *Cinema Orly* (1999), narrativa de acento bastante confessional.

6. PLUMMER, Ken. *Telling sexual stories*. London: Routledge, 1995. Tradução do trecho citado: “na medida em que pessoas gays criam uma cultura gay que embaralha enredos de vidas gays, a história gay e a política gay, a própria cultura auxilia a definir uma realidade que torna a personalidade [gay] mais espessa, e mesmo mais plausível. E isso, por sua vez, fortalece tanto a cultura quanto a política”.
7. Os vínculos entre a *peste*, a *crítica social* e os *juízos morais* possuem uma longa tradição na história da literatura ocidental. Isso já se faz presente no *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio (escrito entre 1313 e 1335): a peste leva um grupo de jovens a se afastar do espaço civilizatório e dos agrupamentos humanos em decadência (marcado metonimicamente pelo advento da peste e da calamidade) para se isolar na natureza, em um *locus amoenus*, para compartilhar narrativas licenciosas e picantes que funcionam como crítica dos costumes da sociedade a que esses jovens pertencem. Cf. BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Abril Cultural, 1981 (dois volumes).
8. ABREU, Gabriel de Souza. *O segundo armário*. Lisboa: Index, 2016.

Essas obras possuem alguns traços em comum: elas assumem um tom de *urgência de narrar*. Isto é, elas são marcadas por estratégias narrativas extremamente convencionais, tais como a utilização de uma voz narrativa autodiegética na construção do discurso (auto) biográfico e a tentativa de estabelecimento de uma relação termo-a-termo entre o mundo factual, o mundo como objeto representado e a linguagem narrativa articulada pelo sujeito que escreve. Entretanto, talvez a ideia de que a função do discurso literário seja a de retratar a vida, colocada em ação por esses textos, seja o traço mais agudo dessas estratégias; eles buscam, através do potencial do discurso narrativo de colocar ordem ao caos e ao não sentido dos acontecimentos.

Importa aqui diferenciar as políticas identitárias subsumidas pelo movimento LGBTQIA+ e por expressões como gay e lésbica, por um lado, das políticas pós-identitárias, que reclamam o uso do termo *queer*, originário de um movimento mais radical, no contexto dos países anglófonos, caracterizado pela contestação da heteronormatividade e pela oposição à resistência assimilacionista⁹. De acordo com Guacira Lopes Louro,

[...] *queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer

9. Cf. ALÓS, Anselmo Peres. Traduzir o *queer*: uma opção viável? *Estudos feministas*. Florianópolis (UFSC), vol. 28, n. 2, agosto de 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ref/v28n2/1806-9584-ref-28-02-e60099.pdf>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2020.

ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora¹⁰ (2001, p. 546).

Como traduzir o *intraduzível*? Como permutar categorias analíticas cunhadas em inglês para a língua portuguesa? Se é verdade que a crítica latino-americana vem reiteradamente dialogando com o *queer* do mundo anglófono, também é verdade que essa reapropriação das discussões anglófonas em torno do *queer* pelos críticos *sudacas* (seja na academia, seja nas práticas culturais de vanguarda) realizam um contrabando conceitual capaz de gerar um curto-circuito no discurso crítico sul-americano. Algumas das categorias que usualmente são mobilizadas tanto pela crítica cultural e literária quanto pelo movimento social e que possuem algumas fragilidades são as de *homoafetividade* e *homoerotismo*. Essas categorias são frequentemente mobilizadas para tratar tanto da literatura *escrita* por homossexuais quanto da *representação* da homossexualidade na literatura (independentemente da orientação sexual dos autores em questão). Aqui se encontra o que me parece o ponto fulcral da questão, e que não raro é escamoteado pelos críticos: a) a que(m) se aplica(m) o(s) adjetivo(s) *homoerótico* e/ou *homoafetivo*? Ao autor? Aos elementos formais? À temática? Ao leitor? À uma comunidade interpretativa? b) Qual o (des)compromisso da crítica literária e cultural com os regimes sociais heteronormativos e homonormativos? Parece-me que enquanto tais pontos problemáticos não forem discutidos e teorizados, o potencial crítico desse *locus* enunciativo sempre será minimizado no campo disciplinar mais amplo dos estudos literários.

Se a cultura se faz presente como elemento constitutivo do corpo, isso implica assumir que, ao longo da história, o corpo foi significado, simbolizado, metaforizado a partir de lógicas de linguagem. Qual o lugar dos discursos de produção de verdade na constituição da noção ocidental de corpo? Os discursos “científicos” podem ser lidos como gestos de natureza colonizante do corpo pelas práticas discursivas da filosofia e das ciências naturais e sociais. Até muito recentemente, as discussões em torno do corpo (em especial as de caráter biológico e filosófico) foram sempre enunciadas a partir de uma formação discursiva e epistêmica marcadamente comprometida

10. LOURO, Guacira Lopes. Teoria *queer*: uma política pós-identitária para a educação. *Estudos feministas*. Florianópolis (UFSC), ano 9, n. 2, 2001. p. 541-553.

com valores sociais, morais e religiosos que asseguraram pelo menos duas dicotomias fundamentais: a naturalização da oposição masculino/feminino, e a oposição racial do gênero humano em um polo branco/eurocêntrico, em oposição a um outro polo, no qual se alocam os povos racializados/não europeus.

A vida contrabandeada: fato e ficção na produção cultural sul-americana¹¹

Luís Capucho nasceu em Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo, em 1962. Filho único, foi criado apenas pela mãe, com quem se mudou em 1974 para Niterói, no Rio de Janeiro. É compositor, escritor, cantor, violonista e artista plástico. Em 1988, graduou-se em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Voltou à mesma instituição acadêmica em 2010, para realizar um curso de pós-graduação em Leitura e Produção de Texto. Desde o período de sua graduação até o final da década de 1990, Luís Capucho atuara mais no campo da música do que no campo da literatura, onde estreia em 1999 com a publicação de *Cinema Orly*. Na sequência, publica *Rato* (2007) e *Mamãe me adora* (2012). Em 2017, publica o seu mais recente romance, *Diário de piscina*. Alguns dos temas e motivos mais frequentes nas páginas da literatura de Luís Capucho são o universo maldito dos cinemas pornográficos, bem como questões envolvendo a representação da masculinidade e da figura materna, e uma certa preocupação meta-ficcional que diz respeito às modalidades textuais de transfiguração do real a partir do trabalho poético (seja na escrita literária, seja na composição musical). Uma rápida audição de seus álbuns *Antigo* (1995), *Lua singela* (2002), *Cinema Íris* (2012), *Poema maldito* (2014) e *Crocódilo* (2020) permite que se vislumbre o quanto seu trabalho como escritor está profundamente relacionado ao seu trabalho como compositor.

O trânsito entre vida e obra, fato e ficção, *mimesis* e *diegesis* é constante em sua poética autoral. Essa é também, com tem demonstrado a crítica, uma das características recorrentes na chamada *literatura*

11. Uma versão preliminar desta seção do trabalho foi submetida à publicação na revista sueca *Moderna Språk*, mantida pelo Departamento de Línguas Modernas da Uppsala Universitet.

de aids, uma modalidade de produção literária que vem tentando dar significado, isto é, organizar simbolicamente as percepções em torno não apenas da pandemia de aids como fenômeno social, mas que também tem tentado construir sentidos para as trajetórias de vida de pessoas soropositivas – Cf. Bessa (2002), Alós (2017b, 2017c e 2019) e Pearl (2013). Isso talvez torne ainda mais emblemático o episódio de coma sofrido pelo autor em decorrência de uma neurotoxoplasmose derivada de seu quadro de soropositividade para o vírus HIV, que ocorre em 1996:

Cabe pontuar, neste momento, que um dado biográfico é de extrema relevância para a compreensão da trajetória e da estética do compositor. Em 1996, Luís Capucho foi acometido por uma neurotoxoplasmose, que se desenvolveu em função da baixa imunidade decorrente do vírus HIV. Com isso, Capucho ficou em coma durante um mês, e o quadro teve consequências significativas em sua coordenação motora e em sua fala. Essas sequelas impactaram, portanto, diretamente o exercício da composição e do canto do artista. Sua voz tornou-se mais grave e áspera, o que não deixa de ter consequências estéticas (e existenciais) relevantes, na medida em que os traços particulares de sua nova dicção acabaram gerando uma consonância com o espírito “marginal” que caracteriza sua produção artística (JULIANO, 2018, p. 2).

Essa “consonância com o espírito que caracteriza sua produção artística” dá-nos uma chave de leitura para adentrar o universo ficcional criado por Capucho. *Cinema Orly* descreve as vivências e sociabilidades dos cinemas pornográficos, os famosos “cinemas de pegação” do Rio de Janeiro, bem como uma espécie de retrato panorâmico dos personagens que neles transitavam. Em *Rato*, talvez o mais ficcional de seus livros (mas ainda com alguns traços autobiográficos), é apresentada ao leitor a história de um jovem rapaz e sua mãe, que vivem em uma *cabeça de porco* – espécie de cortiço – no qual se alugam vagas para rapazes. Sua terceira narrativa, *Mamãe me adora*, traz o relato de uma viagem de um jovem rapaz com sua mãe, do Rio de Janeiro a Aparecida do Norte, relato esse que uma vez mais traz elementos autobiográficos, tais como a homossexualidade masculina, a presença da mãe e a relação mãe-filho, bem como a temática do adoecimento, da doença, do envelhecimento e da degradação física do corpo. *Diário de piscina*, finalmente, em forma de diário, cobre o período de 18 de julho de 2000 a 10 de abril de 2001 e, de forma

bastante intimista, registra o cotidiano das aulas de natação do autor, que passa a praticar natação por recomendação fisioterápica, com vistas a recuperar seu corpo das sequelas do coma de 1996.

Esse apagamento das fronteiras entre arte e vida, entre a experiência vivida e a escrita ficcional, é talvez uma das marcas constantes da poética de Luís Capucho. Todavia, ela não é suficiente para atribuir singularidade à produção do autor, uma vez que é um traço já bastante explorado pela crítica especializada de toda a produção literária posterior à “Geração 00”¹² (isto é, aos autores brasileiros que estão publicando após o ano 2000). Outro elemento importante que permite a colocação da obra de Capucho em diálogo com outros escritores de sua geração, para além da autoficcionalidade e da brevidade de suas narrativas, é o que se poderia chamar de uma completa “perda de pudores” com relação ao escancaramento da vida privada do autor no espaço da escrita literária (mesmo que via ficcionalização, em maior ou menor escala), como se pode ver, por exemplo, em autores como Clara Averbuck (*Máquina de pinball*, de 2002), João Gilberto Noll (*Berkeley em Bellagio*, de 2002), Cristóvão Tezza (*O filho eterno*, de 2007), Ricardo Lísias (*Divórcio*, de 2013) e João Silvério Trevisan (*Pai, pai*, de 2017).

Especificamente na escrita de Luís Capucho, esses traços estilísticos de seu diálogo com a geração de escritores à qual pertence ecoa também uma certa vizinhança com a literatura *beat*, com os poetas malditos (de Rimbaud a Bukowski), a autoconsciência da parcialidade de uma enunciação marcada pelo eu, a valorização da marginalidade como espaço de criação e de contestação do cânone literário (no que diz respeito à historiografia literária brasileira). A centralidade do corpo e de sua respectiva ascese dos prazeres torna-o um lugar político de exercício das micropolíticas do cotidiano, algo que coloca Luís Capucho em consonância não apenas com a literatura gay brasileira, mas também com boa parte da literatura brasileira de autoria feminina, ao flertar com a questão da experiência vivida como *locus* da enunciação literária:

Uma vez assisti [a] uma entrevista do Luís em que o repórter perguntava se ele não ficava incomodado em ter sua obra taxada de gay. Ele respondeu que não. Afinal, ele é gay, e sendo suas obras parte

12. O termo foi consagrado por Erik Schølhammer (2009).

do que ele é, tudo o que ele escreveu é gay, tudo o que ele escreve é gay e tudo o que ele vier a escrever é gay (SANTOS, 2017, s/p).

Em seu livro de estreia, *Cinema Orly*, o erotismo marginal e decadente dos cinemas pornográficos do Rio de Janeiro emerge como um espaço privilegiado para a manutenção das identidades homossexuais tal como elas se configuraram nas grandes cidades brasileiras ao longo das décadas de 1980 e 1990, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Esse *cronótopo*¹³ relaciona-se de maneira quase especular com um advento da história brasileira: a crise dos cinemas de rua (também chamados de “cinemas de calçada”, em oposição às salas de cinema abrigadas nos grandes *shopping centers*), que começa a marcar presença já a partir do início da década de 1980. Diante dessa crise, muitos desses cinemas de rua, já decadentes e com pouco apelo comercial, encontram na exibição de filmes pornográficos uma alternativa de sobrevivência (já que os filmes pornográficos eram de custo bem menor do que as grandes produções cinematográficas). Combinados com apresentações performáticas de *strip-teases* e de sexo ao vivo, esses cinemas passaram a atrair um grande público masculino oriundo das classes populares.

Esses cinemas, também chamados de “cinemas de pegação”, transformaram-se em um dos territórios urbanos no qual as vivências eróticas e sexuais de homens que faziam sexo com outros homens se tornaram possíveis. Entre travestis e garotos de programa buscando por algum dinheiro, circulavam também homens que buscavam apenas o sexo anônimo, sem compromissos afetivos mais duradouros, mas também sem o julgamento moralista de uma sociedade brasileira que se encontrava ainda em processo de cicatrização das feridas morais da Ditadura Civil-Militar iniciada em 1964. O Cinema Orly, que empresta seu nome à novela de Luís Capucho foi um desses cinemas, assim como o Cine Rex e o Cine Theatro Íris. Fundado em 1934, o Cinema Orly (localizado na Cinelândia carioca) recebeu seu nome

13. Entende-se aqui a noção de *cronótopo* na esteira do pensamento de Mikhail Bakhtin, que utiliza a noção para discutir as relações indissociáveis que se estabelecem entre categorias de tempo e de espaço no campo dos estudos da narrativa. O termo é um neologismo empregado por Bakhtin, e formado pelas palavras gregas *chronos* (“tempo”) e *topos* (“lugar”); o autor salienta e enfatiza a inseparabilidade dessas duas categorias, que funcionam como amálgama na economia narrativa das obras literárias. Cf. BAKHTIN (1988; 2003).

apenas em 1974. Após uma reforma, passa a exibir programação pornográfica no início da década de 1980 (Cf. JULIÃO 2018, p. 3).

O livro está estruturado em unidades menores, apresentando uma “introdução” e seis capítulos, sempre estabelecendo, a cada capítulo, um jogo de três possibilidades de títulos, coordenados com uma conjunção alternativa que se repete: 1) “Os répteis ou O parquinho ou Paus pra toda obra”; 2) “Desconcerto para edipiano e orquestra ou Evolução de amor no trapézio ou O namorado”; 3) “Hotel para cavalheiros ou Traíra ou A festa em que ganhei cestinhas”; 4) “Ainda o namorado ou Os eliminados ou O fugidíio périplo da bicha baleira em dia de folga”; 5) “No meu bairro ou O matador ou Renan”; 6) “O templo não para ou A lei do eterno retorno ou Parte final”. Esse jogo nos dá uma pista de uma das estratégias que ajuda a orquestrar a economia narrativa de *Cinema Orly*, a saber: a lógica do excesso e da enumeração. Esse *excesso*, ou ainda, esse *transbordamento* dos limites daquilo que se pode dizer, escrever ou enunciar, faz-se presente já nos títulos dos capítulos e é constituído sintaticamente pelo recurso da *enumeração*, recurso que será repetido no plano da própria organização dos eventos que se alinham para a construção do texto. Veja-se, por exemplo, o trecho que segue, em que é descrita a heterogênea miríade de clientes frequentadores do cinema, que é encerrada por um sintomático *etc.*:

Havia homens muito velhos, mancos, com uma das pernas decepadas, muito gordos com barrigas enormes, homens maravilhosamente altos e magros. Muitos masculinos, muitos femininos, jovem com carisma, com charme, com cara de hospício, homens de bigode, de barba, imberbes, antipáticos, nojentos com cara de idiotas, louros, morenos, negros, mulatos, cabeludos, carecas, homens banguelas, fedidos, com nariz grande, homens robustos, *mignons* etc. (CAPUCHO, 1999, p. 23).

Assim como há uma sucessão não hierarquizada de possibilidades para os possíveis títulos de cada um dos capítulos (ou para os possíveis clientes do cinema), há também uma sucessão desenfreada de encontros sexuais vivenciados pelo narrador-protagonista no interior do espaço do Cinema Orly; há uma sucessão de encontros sexuais *outros*, nos quais o narrador-protagonista não toma parte senão como *voyeur* e cúmplice do leitor; há também uma sucessão de encontros bem menos carregados de tensão sexual, mas nem por

isso menos carregados de tensão afetiva, por ocasião dos encontros com os amigos no espaço externo ao Cinema Orly; finalmente há a sucessão de canções compostas pelo autor/narrador/protagonista, que se enfileiram ao longo da narrativa. Em número de oito no total, é tentador aqui ler nessa cifra a *lemniscata* (ou seja, o “8 deitado”), símbolo matemático para o infinito, e nele ler o desejo oculto de uma existência longeva, de modo a se escrever inúmeras outras canções, mesmo que correndo o risco da hipérbole e da *superinterpretação*¹⁴.

É digna de nota a sinopse do livro, de autoria anônima, apresentada no *website* mantido pelo escritor. Se, por um lado, a apresentação mostra-se brejeira, despretensiosa e quase cômica, insinuando a obra como um daqueles romances-escândalo assinados por Cassandra Rios ou Adelaide Carraro nas décadas de 1970 e 1980, por outro, já deixa vislumbrar nas poucas entrelinhas que a narrativa se alinha ao *boom* editorial das “narrativas do eu” para fazer da experiência vivida um lugar de contestação e de intervenção política de caráter performativo:

Este é um livro inteiramente despudorado, sem vergonha mesmo. Tudo o que você sempre quis saber sobre os escurinhos nos cinemas pornôs e nunca teve oportunidade. *Cinema Orly* é a estreia de Luís Capucho na literatura. “Um livro catarse”, ele define. Foi escrito quando o autor se recuperava de um acidente do qual ainda hoje sofre sequelas. Peita o leitor, digamos, menos desavisado... É corajoso e impressiona. Isso existe e não tem como dourar a pílula. A Cinelândia é um *point* e o Orly, antes Cine Arte Rio e Rivoli, que passou por várias reformas e foi o pioneiro em exibir filmes pornôs no Rio de Janeiro, é o cenário desta história *only for men*. Memória, depoimento, a merda no ventilador, o amor é sacanagem, putaria, fissura, no escurinho do cinema, mata tudo e vai ao cinema, é o fim do mundo, o começo, a verdade, os minutos e os segundos, tesão. Escolha um desses, ou melhor, junte tudo e se deixe levar por este diário de bordo¹⁵.

14. Utiliza-se aqui o termo em sintonia com a discussão proposta por Umberto Eco (1993), mesmo se estando consciente das limitações hermenêuticas derivadas dessa compreensão fechada do fenômeno da interpretação textual (“fechada” vs. “aberta”), tal como apresentada pelo autor italiano.
15. Disponível em <<https://www.luiscapucho.com.br/cinema-orly>>. Acesso em 13 de abril de 2020.

A narrativa configura-se como uma espécie de livro de memórias do autor, no qual, através da experiência da escrita, ele simultaneamente registra e revive sua vivência com o frequentador do cinema de pegação. O livro não se apresenta explicitamente como um relato autobiográfico; ainda assim, se recuperarmos a discussão em torno do *pacto autobiográfico* proposta por Phillippe Lejeune (1975), podemos chamá-lo de “autobiográfico”, na medida em que há uma superposição da identidade do *autor*, do *narrador* e do *protagonista* da narrativa¹⁶. Ainda de acordo com Philippe Lejeune, diante desses casos, a realização de um exame atento em busca de pistas textuais que apontem para elementos conhecidos da vida do autor empírico pode auxiliar. No caso de *Cinema Orly*, algumas dessas evidências são as oito composições musicais do autor, que no universo da narrativa são atribuídas ao personagem-narrador, das quais vale mencionar “Íncubos”¹⁷, “O amor é sacanagem” e “Savannah”¹⁸.

Também se pode identificar, como ponto de intersecção entre a vida do autor e a do narrador-protagonista, o fato de ter sido criado apenas pela mãe, e de não ter conhecido o seu pai, assim como o fato de estar com suas habilidades como cantor e instrumentista prejudicadas no momento da escrita (o que pode ser lido como uma referência ao evento do coma do autor, em 1996). É interessante ressaltar que, em dado momento, o narrador-protagonista joga com o seu estatuto autodiegético¹⁹, no momento em que conversa com um possível namorado:

Na mesa de bar, contei-lhe também a minha história. Tinha uma boa história, quer dizer, eu gostava dela e ele comprazia-se em ouvir-me contar que não tinha conhecido meu pai, era filho único, fora criado sozinho com minha mãe com quem vivia até então numa casa com quintal, cachorros, gatos, bicicleta, televisão, sofá e um pé de carambola (CAPUCHO, 1999, p. 39).

16. Cf. também Philippe Lejeune (1971, 1980 e 1986).

17. Canção do álbum *Lua singela*, de 2002.

18. Canções do álbum *Antigo* (show gravado em 1995).

19. Qualifica-se de *autodiegético* o narrador que relata uma determinada história ao mesmo tempo em que dela participa como protagonista. As narrativas de caráter autobiográfico são autodiegéticas por excelência, embora esse tipo de narrador seja amplamente usado na ficção. O termo foi utilizado pela primeira vez por Gérard Genette (1972).

Ao descrever a conversa que tem com o rapaz, o narrador explicita ao leitor que sua atividade de contador de histórias nunca está desatrelada de suas artimanhas de sedução; *narrar* é simultaneamente uma *ferramenta de sedução* e uma *estratégia autotélica* para produzir prazer e satisfazer seu desejo. Nesse sentido, essa passagem de *Cinema Orly* ecoa as estratégias da personagem Molina em *El beso de la mujer araña*, do escritor argentino Manuel Puig (1978), que também faz da narrativa sua estratégia para seduzir Valentín, o preso político por quem se apaixona. O que mais chama a atenção do leitor, entretanto, não são os diálogos, mas as descrições das interações entre homens, em busca de sexo rápido e (mais ou menos) anônimo nos corredores do Cinema Orly:

Há muito que não vou ao Orly assistir a um filme pornô e pagar um boquete. Ver na tela homens jovens nus com paus grandes, pernas abertas, muito grandes e gostosas, e sacos onde se pressente a umidade e o odor, deixando o nosso peito incandescido e a respiração inanimada. [...] Sacos peludos sobre a pele gordurosa, que continuavam em paus engordados pela excitação, que ao invés de me trazerem à lembrança a imagem silvestre de um animal, de um sátiro, faziam com que eu tivesse reminiscências provocadas pelos meus sonhos mais românticos, de quando ainda eram pueris e eu achava possível que meu corpo voasse (CAPUCHO, 1999, p. 17).

O espaço do cinema não é o único cenário no qual se desdobra a ação da narrativa, mas seguramente é o mais importante. O Cinema Orly é descrito como uma espécie de território sagrado destinado às mais profanas práticas. Rafael Julião (2018, p. 4) qualifica esse cenário em particular “como um espaço de culto, pertencimento e autodescoberta, onde as regras de interação social e os valores morais aparecem em registro bem diverso do mundo exterior”. Talvez seja produtivo, para ampliar o escopo da discussão acerca do espaço narrativo iniciada por Julião, remontar aqui à noção de *heterotopia*, cunhada por Michel Foucault em seu ensaio “*Des espaces autres: hétérotopies*”, publicado em 1984 na revista *Architecture, Mouvement, Continuité*²⁰. Foucault cunha o termo *heterotopia* a partir da fusão dos termos *heteros* (“relativo a outrem”) e *topos, topia* (“lugar”,

20. Uma primeira versão do texto foi apresentada por Michel Foucault na Tunísia, em 1967, ano em que foi escrito. Todavia, Foucault somente autorizará a publicação desse texto em 1984.

“espaço”), para se referir ao “espaço do outro”, ou ainda aos “lugares de alteridade”.

Muito do trabalho posterior de Foucault será caracterizado pela busca da discussão, compreensão e problematização de espaços sociais e institucionais que podem ser lidos sob as lentes da heterotopia, lugares onde a diferença é enclausurada, cerceada, contida e disciplinada (veja-se, por exemplo, seus longos estudos sobre o espaço prisional, os espaços psiquiátricos e as escolas, espaços de administração da marginalidade, de contenção da insanidade e da disciplinarização do corpo, respectivamente). Em outras palavras, as heterotopias funcionam como fonte de manifestações culturais outras, as quais, por sua vez, constituem fonte de identidades sociais outras. É o próprio Foucault, ao utilizar termos como *leitura* e *cultura* em sua explanação acerca das heterotopias, quem autoriza o deslocamento da noção para o campo dos estudos literários, em especial aqueles desenvolvidos nas searas do comparatismo:

Quanto às heterotopias propriamente ditas, como se poderia descrevê-las, que sentido elas têm? Seria possível supor, não digo uma ciência – porque é uma palavra muito depreciada atualmente – mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura”, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar *heterotopologia*. Primeiro princípio é que provavelmente não há uma única cultura no mundo que não se constitua de heterotopias. É uma constante de qualquer grupo humano. Mas as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal (FOUCAULT, 2004b, p. 415-416).

Partindo dessa formulação e avançando rumo a uma compreensão dos espaços constituídos pela narrativa de Luís Capucho, é lícito afirmar que o espaço escuro e quase secreto do Cinema Orly pode ser lido como uma metonímia para essa *heterotopia sexual*²¹ que pode ser designada como *cinema de pegação*. Pode-se ler essa heterotopia sexual como um determinado espaço social (o cinema de calçada,

21. Para uma melhor compreensão da noção de *heterotopia sexual*, tal como aqui utilizada, Cf. Anselmo Peres Alós (2010).

em decadência), marcado por um certo contingenciamento histórico (sua conversão para cinemas especializados em projeção de filmes pornográficos), que termina por se configurar como um espaço *privilegiado* (entenda-se aqui: *afastado* dos espaços normativos) para o estabelecimento de relações entre homens que fazem sexo com homens, relações essas declinadas por uma *ética*, por um *regime de afetividade*, por uma *matriz de identidades de gênero* e por uma *sociabilidade* outras, marcadas pela alteridade e pela subalternidade quando comparadas aos códigos de normalidade e de moralidade imperantes no período em questão.

Trata-se de um espaço de experimentação erótica homossexual que abriga experimentações impossíveis na maior parte dos outros espaços da cidade, e que assim é “lido” pelo próprio narrador-protagonista logo nas primeiras páginas da narrativa: “no Orly sente-se que somos répteis milenares, e então, a vida na penumbra do porão, do cinema, com sua camada de concupiscência em torno de tudo, é mais espessa: a luminosidade, o movimento, o oxigênio, o odor, tudo é mais espesso, porque os sentidos se aguçam” (CAPUCHO, 1999, p. 17). A construção de uma certa atmosfera onírica fica por conta da sobreposição das imagens dos filmes pornográficos (frequentemente de temática heterossexual) ao clima sufocante e escuro do próprio cinema, onde a excitação dos homens em busca de coito uns com os outros impregnam a percepção do narrador-protagonista, que não raro “desliga-se” do seu entorno em função de suas próprias experiências sexuais nesse espaço heterotópico em uma espécie de ascese quase sagrada: “antes de beijar um homem, achava que vê-lo nu, aberto, os pelos amaciando a atmosfera, saco e pau escancarados junto ao tufo de pentelhos era encontrar Deus” (CAPUCHO, 1999, p. 73). Não por acaso, há muitas referências ao longo do texto que aproximam o cinema Orly a uma igreja ou um templo, descrevendo os frequentadores (e entre eles, o próprio narrador-protagonista) como fiéis em um espaço de culto:

Era um fiel frequentador, era quase um beato, e na entrada do Orly, à semelhança mesmo das igrejas, havia sempre um mendigo ou menores pedindo esmola, quando tirávamos o dinheiro do bolso para comprar o bilhete de entrada ou tínhamos troco para ser guardado. Nunca dei esmolos. Não fazia parte da filosofia. No Orly, se é que havia alguma filosofia, não havia nenhum discurso

em palavras. Havia um clima. Uma ideia de volúpia da atmosfera (CAPUCHO, 1999, p. 20-21).

Interessa aqui observar como o narrador-protagonista estabelece relações entre a prática do sexo casual a uma espécie de ascese sagrada. Para tanto, o elemento que não apenas permite, mas reforça (até as últimas consequências) essa imagem é a construção metafórica²² do espaço narrativo (o Cinema Orly) como templo sagrado e lugar de culto. Isso permite que se perceba o lugar sacralizado, quase divino, que a masculinidade ocupa no imaginário desse narrador-protagonista. Poder-se-ia extrapolar hiperbolicamente esse *insight*, de modo a se ler a masculinidade ao longo da narrativa como o fim último que guia a busca do narrador protagonista; a masculinidade idealizada é transfigurada como o próprio Deus ao qual se presta culto nesse templo que é o Cinema Orly. De *theos* a *telos*, basta um deslizamento diferencial na cadeia de significantes, pouco mais do que um trocadilho filosófico:

A masculinidade, representada por um caralho, era tudo que eu queria possuir, que eu invejava, que achava bonito, como se eu fosse uma mulher, como se eu fosse uma criança, um anjo, um bicho, uma ave e do que mais gostava era ir ao cinema Orly e, sendo tudo isso, ver minha imagem refletida em sua lagoa (CAPUCHO, 1999, p. 20).

Mais do que sítio de resistência e repositório/depositário das memórias individuais e coletivas, passível de transmissão através das gerações, não se sustenta a concepção de uma corporeidade abstrata. Os corpos, na escrita de Luís Capucho, não são corpos abstratos, mas corpos de homens que praticam sexo com outros homens, corpos atravessados, logo, pelo gênero e pela sexualidade, mas também pela raça e pela classe social. A materialidade corpórea dos homens retratados por Capucho leva o leitor a perceber que a categoria corpo “*es por excelencia el lugar de la intersección de las dominaciones de clase,*

22. Poder-se-ia argumentar que se trata de um gesto retórico que não é metafórico (entender *uma coisa em termos de outra*, ou seja, entender o cinema *em termos de um templo*), mas sim de um gesto metonímico (entender o cinema *como espaço semanticamente contíguo a um templo*). Cf. Lakoff e Johnson (1980). Todavia, essa diferenciação não é relevante para a conclusão do argumento que se pretende apresentar aqui, por ocasião da interpretação de *Cinema Orly*.

de género y de ‘raza’; en él se fomentan igualmente diversas tácticas de resistencia” (HABER, 2007, p. 5). O corpo é também entendido como espaço, receptáculo do passar do tempo, encruzilhada das contradições que não necessariamente levam a alguma síntese provisória. Como diria Judith Butler (1993, 1999, 2004), trata-se de um corpo que pesa [*matters*], isto é, que tem peso, que importa, que tem importância. É a superfície do corpo que é ferida pelas punições da disciplina infantil. É a superfície do corpo que as patrulhas moralistas administram e punem sob a acusação de *vadiagem*²³ (e também de *viadagem*). Finalmente, mas não menos importante, cabe (re)lembrar que foi com a sistemática tortura do corpo que a “Revolução de 1964” produziu sistematicamente suas “verdades”: confissões, delações, declarações.

Referências

- ABREU, Gabriel de Souza. *O segundo armário*. Lisboa: Index, 2016.
- ACHUGAR, Hugo. Apuntes sobre la construcción de um nuevo espacio em la literatura homoerótica latinoamericana. *Estudios*. Año 7, n. 13. Caracas, ene.-jun., 1999, p. 91-105.
- ALÓS, Anselmo Peres. Traduzir o *queer*: uma opção viável? *Estudos feministas*. Vol. 28, n. 2, agosto de 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ref/v28n2/1806-9584-ref-28-02-e60099.pdf>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2020.
- ALÓS, Anselmo Peres. Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas. *Estudos feministas*, 27 (3), e57771, 2019. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n357771>>. Acesso em 22 de abril de 2020.
- ALÓS, Anselmo Peres; FELIPPE, R. F. de.; SOUTO, A. DO R. (Orgs.). *Figurações do imaginário cinematográfico na contemporaneidade*. Santa Maria: PPG-L Editores / CNPq, 2017A.
23. James Green escreve sobre como a acusação de *vadiagem* foi utilizada como expediente para as ‘operações de limpeza’ e de ‘higienização urbana’ pela polícia entre 1960 e 1980 para perseguir os homossexuais brasileiros em várias ocasiões. Conferir, especialmente, os livros *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX* (2000) e *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade* (volume coletivo, organizado por James Green e por Renan Quinalha, publicado em 2014).

- ALÓS, Anselmo Peres (Org.). *Poéticas da masculinidade em ruínas: o amor em tempos de AIDS*. Santa Maria: PPG-L Editores / CNPq, 2017b.
- ALÓS, Anselmo Peres. *Leituras a contrapelo da narrativa brasileira: redes intertextuais de gênero, raça e sexualidade*. Santa Maria: PPG-L Editores / CNPq, 2017c.
- ALÓS, Anselmo Peres. *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano*. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- ALÓS, Anselmo Peres; SCHMIDT, Rita T. Margens da poética/poéticas da margem: o comparatismo planetário como prática de resistência. *Organon* (Porto Alegre - UFRGS), v. 47, p. 129-146, 2009a.
- ALÓS, Anselmo Peres. Heterotopias hipertextuais. *Ipotesi*, 14 (1), 2009b, p. 69-80. Disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/hetetopias-hipertextuais.pdf>>. Acesso em 13 de abril de 2020.
- AVERBUCK, Clara. *Máquina de pinball*. São Paulo: Editora Conrad, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Eduesp/HUCITEC, 1988.
- BESSA, Marcelo Secron. *Histórias positivas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BESSA, Marcelo Secrom. *Os perigosos: autobiografia e aids*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: Abril Cultural, 1981 (dois volumes).
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. London: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble*. 10th Anniversary Edition. London: Routledge, 1999.
- BUTLER, Judith. Is Kindship Always Already Heterosexual? *differences*, 13 (1), 2002. p. 14-44.
- BUTLER, Judith. O parentesco é sempre tido como heterossexual? *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 21, 2003, p. 219-260.
- BUTLER, Judith. *Undoing gender*. London: Routledge, 2004.
- CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.
- CAPUCHO, Luís. *Rato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- CAPUCHO, Luís. *Mamãe me adora*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2012.

- CAPUCHO, Luís. *Diário de piscina*. São Paulo: É Selo de Língua, 2017.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres: hétérotopies*. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984, p. 46-49.
- FOUCAULT, Michel. Escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos – Vol. V*. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a. p. 144-162.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços: heterotopias. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos – Vol. III*. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b. p. 410-416.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Edunesp, 2000.
- GREEN, James e QUINALHA, Renan (organizadores). *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EDUFSCar, 2014.
- GROSZ, Elizabeth. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HABER, Stéphane et al. *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- JULIÃO, Rafael. O mensageiro de Íris: a expressão de Luís Capucho. *Z Cultural*, XIII, 2018, p. 1-15. Disponível em <http://revista-zcultural.pacc.ufrj.br/o-mensageiro-de-iris-a-expressao-de-luis-capucho/?fbclid=IwAR1gMvR9hka609uHq8RUqlfQWwpDRQ7j6_n67dG2SpqiSHvQykULW4tcIo>. Acesso em 11 de abril de 2020.
- LEJEUNE, Phillipe. *L'autobiographie em France*. Paris: Armand Collins, 1971.
- LEJEUNE, Phillipe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Phillipe. *Je est um autre: l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Phillipe. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.
- LISIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria *queer*: uma política pós-identitária para a educação. *Estudos feministas*. Florianópolis (UFSC), ano 9, n. 2, 2001. p. 541-553.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.

- PEARL, Monica B. *AIDS literature and gay identity*. London: Routledge, 2013.
- PLUMMER, Ken. *Telling sexual stories*. London: Routledge, 1995.
- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- SANTOS, João. Um novo mergulho em Luís Capucho. In: CAPUCHO, Luís. *Diário de piscina*. São Paulo: É Selo de Língua, 2017. Orelha, s/p.
- SCHØLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SIQUARA, Carlos Andrei. Narrativas ancoradas em relatos autobiográficos. *O Tempo*. Belo Horizonte, 9 de setembro de 2017. Disponível em <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/narrativas-ancoradas-em-relatos-autobiograficos-1.1518040>>. Acesso em 12 de abril de 2020.
- TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- TREVISAN, João Silvério. *Pai, pai*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2017.

Discografia²⁴

- CAPUCHO, Luís (2000). *Crocodilo*. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLgKrU4qrSULrtC2_oRAhkprAyMRB1xOu>. Acesso em 11 de abril de 2020.
- CAPUCHO, Luís (2014). *Poema maldito*. Independente (Compact Disc).
- CAPUCHO, Luís (2012). *Cinema Íris*. Multifoco (Compact Disc).
- CAPUCHO, Luís (2002). *Lua singela*. Astronauta Discos (Compact Disc).
- CAPUCHO, Luís (1995). *Antigo*. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XXSBrovts_I&list=OLAK5uy_n2xxjP1xoRRtVswCEHT2Ut2vjeT59d5cA>. Acesso em 11 de abril de 2020.

24. *Antigo* e *Crocodilo* não são álbuns físicos, mas virtuais. Estão disponíveis no canal do autor no YouTube.

(Re)Considerações sobre a pós-autonomia em tempos de radicalização neoliberal

Wanderlan Alves¹

No ano 2000 Josefina Ludmer passa a explorar explicitamente a noção de pós-autonomia. As anotações para *Aquí América Latina* teriam começado com seu “Diário sabático” naquele ano, quando a autora passa um semestre em Buenos Aires durante o período em que disfruta da licença obtida na Yale University. Anos depois, com a publicação e a circulação viral da primeira versão do pequeno ensaio “Literaturas postautónomas”, em dezembro de 2006, o debate alcançaria uma difusão tal, que o termo pós-autonomia passa a ter presença constante nos debates acadêmicos e culturais na América Latina, a ponto de, ainda em 2013, Ramiro Esteban Zó batizar tal *agitação* de “efeito pós-Ludmer”.²

Desde então, os debates sobre a pós-autonomia trataram, fundamentalmente: (i) da intersecção entre autonomia e heteronomia como lógica constitutiva do literário; (ii) da crítica da institucionalização da literatura a partir da autonomia e da noção de campo

1. Doutor em Letras (UNESP/SJPR), professor de literaturas latino-americanas na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Bolsista CNPq/PDJ (2020-2021). E-mail: alveswanderlan@yahoo.com.br.
2. No entanto, se fôssemos rastrear a trajetória da noção de pós-autonomia na produção crítica de Ludmer, teríamos de percorrer seu pensamento sobre a literatura, a teoria e a crítica literárias, assim como sua prática crítica, ao menos desde o famoso seminário de 1985, posteriormente publicado como *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* (2015), passando por *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988), *El cuerpo del delito. Un manual* (1999) e, finalmente, *Aquí América Latina. Una especulación* (2010), além, obviamente, dos diversos ensaios que a autora publica ao longo dos anos 2000, mais diretamente relacionados ao que chamou de pós-autonomia e, particularmente, de literaturas pós-autónomas. A opção pelo menor, o ensaio de formatos e gêneros “experimentais” como horizonte da crítica (classe, tratado, manual, especulação) sempre tensionados entre a emulação e a paródia, assim como a opção por *marcos* alternativos às categorias centrais no discurso da crítica literária, configuram elementos constitutivos de um pensamento aberto à experimentação como gesto crítico e provocativo em busca de situar a reflexão sobre literário aquém ou além das teorias, sem total coincidência com elas.

literário; (iii) da discussão sobre as literaturas latino-americanas num contexto de mundialização da cultura; e (iv) do possível retorno às/das humanidades públicas no debate em literatura, neste início de século XXI. Nesse contexto, críticos como Raúl Antelo, Alberto Giordano, Martín Kohan, Miguel Dalmaroni, Evando Nascimento, Sandra Contreras, Flora Süssekind, Rafael Gutiérrez, Mariana Catalin, entre outros, especialmente no Brasil e na Argentina, discutiram o assunto a partir de diferentes perspectivas – rastreamento histórico, filosófico e formal da noção de pós-autonomia (Antelo); questionamento/anulação de seus postulados e uso operativo de seu avatar (Nascimento, Giordano); problematização da práxis literária contemporânea em sua aparente reaproximação da realidade (Kohan); indagações sobre os deslocamentos da crítica recente e seus modos operativos (Contreras, Dalmaroni, Süssekind). Não pretendo resenhar aqui toda essa miríade de discussões já amplamente difundida, mas centrar-me num aspecto pouco explorado da questão: a relação entre pós-autonomia e neoliberalismo.

O debate de Ludmer sobre a pós-autonomia aparece fortemente marcado pelo neoliberalismo na América Latina, e o presente de sua enunciação em *Aquí América Latina* recorta justamente o ano 2000 como emblema de um *tempo neoliberal*. Tal recorte, certamente arbitrário e, também, ficcional instaura uma temporalidade escritural no diário de viagem – ele mesmo uma paródia do gênero diário de viagem –, no qual a autora procura “registrar” seus “descobrimientos” ao reencontrar-se com o “presente do ano 2000” em Buenos Aires, sugestivamente num 25 de maio (primeira data recolhida no diário), para, então, sondar (e envolver-se com) uma temporalidade sentida como sendo o próprio presente do sujeito da escritura. Nesse sentido, o neoliberalismo (que aparece no livro como um termo amplo e, por vezes, de alcance meio incerto) constitui-se numa espécie de força ou sombra fundamental para a reflexão desenvolvida na especulação de Ludmer sobre a pós-autonomia. No fragmento datado em 29 de maio e intitulado “Yo viajera del tiempo”, a autora comenta: “Podía vivir el 2000 como la utopía realizada del neoliberalismo en América Latina (todo el poder a los mercados), y a la vez como el camino al apocalipsis del 2001” (LUDMER, 2010, p. 24-25).

As operações de aproximação e distanciamento de um presente situado como aqui/agora, mas, ao mesmo tempo, projetado como passado – “el año 2000 *era*”, que é parte de um registro em 29 de maio

de 2000 e, portanto, ainda *é* – sugerem um pensamento à deriva, que tanto procura registrar suas constatações quanto refletir sobre elas, viajando no tempo da linguagem na escritura, em diferentes direções. No trecho datado em 21 e 22 de junho, o tema do neoliberalismo volta a aparecer no diário: “El neoliberalismo no solo pone en cuestión el estado latinoamericano sino también la nación. Nos lleva a replantear la relación entre nación y estado, a dejar de usar la expresión estado-nación” (LUDMER, 2010, p. 30). Como se nota, as constatações aparecem quase como *anotações* – no sentido barthesiano (2005 [1978]) do termo –, são comentários oriundos dos campos da economia ou das ciências sociais que vão moldando um universo que se desenha no diário e que procura dar conta do que, em termos de pensamento, conjuntura político-econômica e produção cultural, Ludmer tenta captar em sua passagem por Buenos Aires. No registro de 23 de agosto, há outra anotação sobre o tema: “Me encontraba en un estado-nación del sur que había transformado sus estructuras estatales para reformular sus funciones dentro del nuevo orden global” (LUDMER, 2010, p. 34). O fragmento anotado numa perspectiva “por detrás” parece traír a dinâmica estrutural do diário, mas mostra certo esforço por fazer uma crítica às consequências do neoliberalismo, nesse caso, na Argentina, a partir de suas expressões na economia, no Estado, na literatura, na mídia. Essa tentativa de deslocamento no tempo (e do tempo) a partir de uma subjetividade atrelada ao sujeito que escreve parece atender à busca da autora por provocar uma fratura, ainda que mínima, entre o registro daquilo que no diário aparece como descrição de um estado de coisas e o comentário crítico sobre ele.

Todavia, sua crítica da autonomia a partir da noção de pós-autonomia seria vista com desconfiança por críticos como Martín Kohan (2013) ou Tiago Pinheiro (2013), por exemplo, justamente porque, conforme argumentam, poderia implicar um risco de acomodação e legitimação de processos e práticas políticos que, aderidos às dinâmicas da economia, correriam o risco de suprimir aquele espaço de anomia e liberdade fundamental tanto à literatura quanto à crítica literária, subsumindo-se à lógica do mercado. Pinheiro argumenta que a noção de pós-autonomia está diretamente ligada ao presente como temporalidade neoliberal, democrática e multicultural, o que faz com que categorias como “próprio” e “propriedade” necessariamente impliquem o conceito de autonomia, mesmo quando

pretendem negá-lo. Nesse sentido, o próprio tanto porta a noção daquilo que é próprio de algo quanto “confere um estatuto àqueles que ocupam essa posição dentro de certa topologia discursiva (ou àqueles que nelas são colocados)” (PINHEIRO, 2013, p. 157). A pós-autonomia seria, segundo o crítico, o lugar do apropriado, que procura “legitimar modos de partilha do sensível, através da fixação de um olhar inclusivo e partitivo, capaz de olhar o Outro desde um lugar próprio para ele, que não passa de um lugar apropriado e neutralizado para a alteridade” (PINHEIRO, 2013, p. 165).

Ora vinculada à imagem de fim, ora à perspectiva de um (re) começo, a ideia de crise implicada nessa avaliação da noção de pós-autonomia expressa a própria dinâmica em que o neoliberalismo se sustenta. A lógica neoliberal articula-se a uma problemática temporal que é, simultaneamente, política, econômica, tecnológica, social, ideológica, racial, genérica, cultural e estética, a qual está muito arraigada à história latino-americana, ao menos desde o início do século XX. De fato, Sharae Deckard e Stephen Shapiro (2019) identificam três fases do neoliberalismo, as quais se coadunam a um amplo arco temporal de cerca de um século: a primeira, dos anos 1930 aos 1960-70; a segunda, dos anos 1970 aos 2008/2011; e uma terceira, de 2011 ao nosso presente.

É por meio dessa trajetória temporal que o neoliberalismo se articula ao debate sobre a pós-autonomia, ligando-se, também, à problemática do subdesenvolvimento que caracterizou tanto nossas economias quanto nossas produções culturais ao longo da modernidade, como lembra Antonio Candido (1979 [1972]). Esse dado é importante para que se possa historicizar o debate sobre a pós-autonomia, visto que, por mais que seja possível insistir numa espécie de *mesmidade* da literatura (moderna), sempre rompendo seus próprios limites e noções de pertencimento (Giordano, Nascimento, Kohan), há que atentar para o fato de que a temporalização das formas escriturais torna-as “irrepetíveis”, mesmo quando certo estado da literatura parece ser uma volta ou retorno a formas, gêneros, procedimentos e temas já inscritos na tradição literária. Nesse sentido, uma análise consistente desses vínculos “must also acknowledge the many ways that neoliberalization is endlessly productive of its own meanings, life stories, literary modes, and effect beyond – and beside – those of deprivation and loss” (LABERG; SLOBODIAN, 2017, p. 7).

As inflexões contemporâneas do campo literário e as práticas escriturais apontadas no debate sobre a pós-autonomia também se vinculam, em algum nível, a uma etapa particular do desenvolvimento do capitalismo e de suas inflexões na América Latina, correspondente ao final da penúltima de suas fases e à sua fase atual. É também nesse sentido que o debate de Ludmer se ligaria a uma época em que o cultural e o econômico não se separariam mais, outra das *anotações* que constam em seus polêmicos postulados sobre a pós-autonomia. Desse modo, as semelhanças entre o diagnóstico feito para o que ela chamou de época pós-autônoma e outras épocas (literárias, históricas, políticas, econômicas), assim como entre suas expressões nos centros, nas semiperiferias e nas periferias, devem-se a que, num sistema-mundo neoliberal “*might these features be expected to have corollary cultural forms that are diferent in their particularities but analogous in the structural conditions that produce them, and even in the formal strategies they adapt or reactivate from earlier moments to register those conditions*” (DECKARD; SHAPIRO, 2019, p. 11).

No plano da representação e das figurações, não seria difícil rastrear esses jogos de continuidades e rupturas nas literaturas das últimas décadas, o que costuma criar um efeito de grande ambiguidade na escritura. Washington Cucurto, por exemplo, iniciando-se na literatura nos anos 1990, abre seu poemário *Zelarayán* (1998) com o poema “Una mañana terrible”, no qual a destruição literal do supermercado por Zelarayán (enquanto este recita seus melhores poemas) parece corroborar certa utopia da literatura como potência crítica e política, que, no entanto, contrasta com as consequências de seus atos, visto que o poeta é preso por seus maus hábitos e por destruir o capital. Como alternativa, no entanto, ele aproveita seu (finalmente conquistado) tempo livre, para lembrar-se de suas aventuras eróticas e, por essa via, corromper a lógica do mercado que até então o condicionava a trabalhar incessantemente. O mesmo Cucurto, agora como protagonista de *Las aventuras del señor Maíz*, de 2005, rei dos repositores de supermercado, recorda: “Yo me las sé todas. Yo repuse para el neoliberalismo argentino, década del 90, en Carrefour, no se olviden, repuse para el menemismo, para el duhaldismo, yo viví, cogí, cumbianté, reponí [sic], comí, para el neoliberalismo hasta que me echaron del Carre por no afeitarme” (CUCURTO, 2014, p. 64). Tanto no poema quanto no romance, o erotismo associado ao dissenso e ao humor corrosivos funciona como via por meio da qual, quando não é

possível enfrentar o sistema que o oprime, o sujeito pode driblá-lo em alguma medida, geralmente pela linguagem e pelo trabalho imaterial.

Numa perspectiva levemente diferente, a problemática da relação entre força de trabalho e neoliberalismo também aparece em *Mano de obra* (2002), de Diamela Eltit, em cuja narrativa a tensão entre os sujeitos e a opressão no trabalho perpassa o século XX, chegando, inclusive, na segunda parte do relato, a ser emulada nas próprias relações cotidianas dos indivíduos, visto que as regras de convivência entre os empregados do supermercado no cortiço onde moram também se pautam em sua produtividade. Por um lado, tal dinâmica é destrutiva: “me transformo en una ruina” (ELTIT, 2015, p. 19) e “me acomodo a las demandas” (ELTIT, 2015, p. 25), diz o narrador na primeira parte do relato; mas, por outro lado, o desfecho do romance sugere que um vislumbre ou desejo de futuro sobrevive, pautado no apelo à noção reconfigurada (mas também incerta) de comunidade para as personagens:

Mientras salíamos desolados de la casa hacia lo que se iba a convertir en un nuevo destino para nosotros, Gabriel empezó a decir las primeras palabras después que se hubiera desatado la catástrofe. El estallido de su ira callejera nos devolvió una inesperada plenitud. Gabriel dijo que teníamos que querernos, lo ordenó con un tono parco, duro, mirándonos con un grado de reconocible inquina. Aseguró que iba a implementar con urgencia una nueva organización (ELTIT, 2005, p. 175).

Por um lado, a narrativa desmascara a ideia do “outro como con-corrente” como sendo uma das formas pelas quais o neoliberalismo captura os indivíduos e os assujeita. Por outro, as personagens reivindicam um sentido ampliado de pertencimento contra as consequências de uma biopolítica pautada no individualismo e empregada para desestruturar toda e qualquer tentativa de reterritorialização dos afetos ou formas de agenciamento coletivo, apostando na possibilidade de resgatar para si uma via de resistência e cuidado justamente a partir de baixo, de uma “ira callejera” e do respeito mútuo, ainda que se trate de uma perspectiva contingente, visto que a narrativa termina com um ambíguo “Caminemos. Demos vuelta la página” (ELTIT, 2005, p. 176).

Por sua vez, em *2666*, de Roberto Bolaño (2003), a tensão entre neoliberalismo e biopolítica alcança uma tensão máxima, uma vez

práticas culturais e administração.³ A tensão decorrente da inscrição desses textos literários no interior do relato mais amplo do neoliberalismo se deve à contradição entre a figuração do indivíduo como soberano e as intervenções do Estado em seu cotidiano, no relato neoliberal. Nesse sentido, o relato neoliberal se mostra flexível e adaptável tanto à realidade dos centros quanto das semiperiferias e periferias, ancorando-se numa formação discursiva cuja práxis está, constitutivamente, em tensão com seus fundamentos.

Essas escrituras parecem colocar em evidência tal tensão, na medida em que tanto se inscrevem no relato global neoliberal quanto se desinscrevem dele e o problematizam. A aparente objetividade serial de “La parte de los crímenes”, de Bolaño, condensa sobremaneira tal tensão, ao desmascarar, ironicamente e à contrapelo, a hipótese tipicamente neoliberal (no plano da cultura) de que seria “*perfectly possible the exploitative and iniquitous nature of capitalism, and the social and personal costs of neoliberalism, without being motivated to oppose them*” (GILBERT, 2013, p. 14).

Contudo, só chegamos ao cerne da discussão que me interessa aqui se atentarmos para o que Deckard e Shapiro (2019) chamam de *Capitaloceno* (“*Capitalocene*”, em inglês) e os modos como a literatura, aqui necessariamente *Global Literature*, revela a si mesma como literatura mundial (justamente em função da variedade e desigualdade das trocas simbólicas, linguísticas e representacionais postas em jogo na dinâmica global). Nesse sentido, uma abordagem da literatura em relação com as dinâmicas neoliberais implica considerar ao menos três aspectos fundamentais do neoliberalismo, a saber:

1. a world-historical perspective of the nested temporalities of capitalism’s durées and cycles;
 2. a world-ecological conceptualization of capitalism as not only a world-economy, but as constituted by and through ecological regimes;
 3. a world-literary reading practice attentive to the aesthetic mediation of combined and uneven development and to the hierar-
3. Deckard e Shapiro (2019) observam que o conceito de neoliberalismo normalmente é entendido em cinco acepções, ainda que nem sempre se discutam as relações entre elas: a. representação de políticas econômicas; b. modelo de desenvolvimento; c. ideologia; d. paradigma acadêmico; e. era histórica.

chical differentiation of the world-system between cores, semi-peripheries, and peripheries (DECKARD; SHAPIRO, 2019, p. 7).

Feitas essas ressalvas, as relações de convergência e divergência entre literatura contemporânea e neoliberalismo podem ser pensadas não como mero reflexo ou apenas no plano temático-representacional, mas como “*a process of conjunctural convergence of several elements of world-system transformations within capital, culture, and ecology are not easily isolated as a sequential chain and are in fact consitutive of each other*” (DECKARD; SHAPIRO, 2019, p. 39). Para nosso debate, tal perspectiva é mais consequente com os próprios fundamentos da discussão pós-autonomista, já que evita a contradição de um discurso que concebe o capitalismo como sendo capaz de imiscuir-se em todas as partes, mas que, em certa medida, ainda *trata* a forma literária e o discurso da crítica como elementos potencialmente capazes de manter-se distanciados das políticas neoliberais, como se estivessem a salvo do processo de neoliberalização da cultura que discutem. É preciso, portanto, considerar os modos e meios que, emaranhados, dão *forma* à discussão pós-autonomista sobre a relação entre literatura e neoliberalismo, tanto no plano da expressão quanto no plano dos conteúdos envolvendo tais discursos literários e críticos. Talvez fosse esse um dos esforços de Ludmer em *Aquí América Latina*, ao operar com a categoria *realidadeficção* e com os operadores temporais *em fusão* e *sincronia*. Mas a discussão não pode perder de vista que a temporalidade capitalista está *enformada* por ciclos e sobras (transbordamentos, excedentes), por uma dinâmica de sentidos posta em perspectiva mundializada e pelas disputas, no âmbito cultural, entre experiência vivida e reprodução de vivências (DECKARD; SHAPIRO, 2019), o que faz com que a cadeia de sentidos do texto literário integre uma espécie de movimento pluridirecional e com que a operação crítica implique procedimentos de desterritorialização e reterritorialização.

Por essa via, é possível pensar o debate sobre a pós-autonomia como um *atravessamento* (Cf. ORTIZ, 1998) de temporalidades, territórios, figurações de uma economia fluida e desigual e, ainda, como gesto dissidente (seja a partir da própria literatura ou a partir da crítica), que traz novamente à tona as operações de negociação entre liberdade e restrição e as possibilidades da aposta na coletividade como alternativa à alienação, numa conjuntura neoliberal.

Importaria pouco, nesse sentido, o termo empregado para designar tais processos e expressões na literatura e na arte contemporâneas: pós-autonomia (Ludmer), inespecificidade (Garramuño), an-autonomia (Antelo), formas corais (Süssekind), autonomia reconfigurada (Antieri; Spivak e Damrosh), emergência (Laddaga). O que importa aqui é o esforço crítico para tentar marcar tanto as singularidades de um presente atravessado pelo relato neoliberal quanto a presença residual de temporalidades modernas na produção estético-cultural e no discurso da crítica das últimas décadas, o quais, sem saírem da literatura (cujo fim não ocorreu nem dá sinais de que ocorrerá), participam a seu modo das disputas simbólicas, mercadológicas e linguísticas no contexto de mundialização da cultura. Quanto a isso, a noção de pós-autonomia aponta para certa exaustão do pós-modernismo, marcando

[...] precisely a moment in literary history in which the contemporary emerges as a key site of interrogation and in which the novel takes on a crucial function in our ability to move beyond the limit of neoliberal immediacy which fundamentally consists in the inability to imagine a 'post' (NILGES, 2015, p. 376).

Curto-circuitos, contrabandos, travessias

Na literatura das últimas décadas, relatos muitos diferentes entre si quanto ao estilo, à história narrada ou à inscrição histórica em seus respectivos territórios de origem, como *Perros héroes* e *Jacobo el mutante*, de Mario Bellatin, *La villa* e *La cena*, de César Aira, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, ou *Reprodução*, de Bernardo Carvalho, exploram a mobilidade e o nomadismo das personagens, a flexibilidade e a deriva dos gêneros escriturais, assim como a problemática dos pertencimentos e não pertencimentos a territórios, línguas, ou, mesmo, os níveis da realidade mediada pela tecnologia. Por sua vez, eles também parecem mostrar, cada um a seu modo, que o mundo continua sendo “sectioned into nations and nationalities only for those who cannot afford to move or travel beyond their home countries. For the rich, the world is indeed transnational and deterritorialized” (MIYOSHI, 2001, p. 292), que ir ou ficar pode ser uma decisão política, econômica ou, simplesmente, expressão de busca pela sobrevivência. A questão liga-se à economia financeira, mas também a uma

economia linguística, racial, afetiva, de classe. *Quem se desloca, por que se desloca* e *de que modo se desloca* poderiam ser categorias para explorar parte significativa das narrativas que incorporam à sua forma a problemática do neoliberalismo nas últimas décadas.

No entanto, também é importante nos perguntarmos se o relato global pretensamente capaz de abarcar tudo e todos já não é produto de um *modo de ver* subsumido à temporalidade neoliberal global, que se constitui num dos modos hegemônicos e homogeneizadores de representação de uma ideia de contemporaneidade (Cf. BISHOP, 2013; ROBBINS, 2019). A problemática que se coloca diante de nós, e que é fundamental ao debate acerca da noção de pós-autonomia hoje, diz respeito aos modos de produção de conhecimento nas últimas décadas, especialmente no que se refere às pressões em nome da flexibilização e do atendimento a demandas urgentes, que não estão presentes apenas nos campos financeiro, econômico ou trabalhista, mas também no âmbito cultural. Nas humanidades e, em nosso caso, nos estudos literários, a demanda pela flexibilização e a perda da capacidade de regulação do tratamento do objeto pelas correntes críticas em voga parecem corroborar certo descrédito dos métodos e sistemas e, ao mesmo tempo, apostar na capacidade individual (percepção, sensibilidade, lugar de fala) como *medida* para dimensionar e conduzir as análises, o que acarreta como consequência o risco tanto de um retorno aos impressionismos acadêmicos quanto de uma perigosa pragmatização da crítica da cultura, que poderiam tornar inúteis os conceitos teóricos. Paradoxalmente, a pergunta que surge desse “estado de/da crítica” é: ele não apresentaria um potencial reconfigurado de/para os modos de fazer crítica hoje, uma abertura possível na busca de respostas às *emergências* de nosso tempo?

Quanto aos debates sobre a pós-autonomia, o abandono de métodos pautados na noção de prova e análise passa a dar lugar, por vezes, a uma produção científica ou de pensamento crítico estranhamente tendente ao dogmatismo, nesse contexto.⁴ Novamente emerge a relação entre crítica e neoliberalismo. A própria noção de crítica especulativa nos debates pós-autonomistas, além de entender a especulação a partir da acepção do espelho, do especular, dos duplos, suas

4. Cf. os modos intempestivos como são feitos os diagnósticos de Ludmer (2006) e Laddaga (2006), respectivamente, sobre a pós-autonomia e sobre a possível emergência de uma nova cultura das artes.

imagens e simetrias, assim como no sentido de pensar e teorizar (LUDMER, 2010, p. 9-10), não está livre de outra acepção fundamental, que é a especulação financeira, característica da dinâmica da economia em nossa época. Não se trata, evidentemente, de afirmar que os estudos literários constituam-se numa mera reprodução ou num espelhamento unívoco das diversas estratégias desenvolvidas pelo capitalismo para sua autopreservação ou a manutenção do *status quo*. No entanto, hoje se consomem discursos teóricos tanto quanto outros bens culturais (literatura, séries televisivas, cinema). Parafraseando o discurso de Zizek em Wall Street em 2011, poderíamos perguntar se somos capazes de imaginar novos rumos para a prática crítica e para a teoria literárias alternativos aos fluxos do capital. E se formos capazes disso, que rumos são esses? “*We have all the freedoms we want*”, porém necessitamos da “*language to articulate our non-freedom. The way we are taught to speak about freedom [...] falsifies freedom*” (ZIZEK, 2011 – sem número de páginas). Em nossa discussão, a problemática diz respeito aos limites de uma crítica da globalização que não se opõe a ela (e, portanto, aos limites crítica pós-autônoma em sua relação com o neoliberalismo também). Trata-se, por um lado, da tensão entre o conservadorismo de continuar pensando a cultura e a literatura a partir de oposições binárias e, por outro, da dificuldade, ao menos desde meados dos anos 1960, do pensamento crítico para produzir rupturas ou descontinuidades nos/com os processos históricos, que levou a uma significativa dilatação dos limites ideológicos da esquerda, assim como a um crescente retrocesso ideológico do pensamento alinhado à direita, como observa Massimo Cacciari (1982).

Porém, é importante nos perguntarmos se a consciência da queda de tais mitos já não apontaria para certo sentido crítico (de perda) por parte da crítica pós-autonomista, em relação a um modo de ver e ler o mundo, a literatura, a história e os processos político-sociais que, desse modo, marcaria, também, uma fratura em relação ao universo que observa e aos objetos que analisa. Por um lado, os críticos pós-autonomistas “superponen, hacen fusiones y sincronizan lo económico, cultural, social, político, nacional, global: terminan todas las esferas y las autonomías, incluida la literaturatura” (LUDMER, 2010, p. 138), isto é, operam a partir de um modo de ver semelhante ao neoliberal, que parece incidir sobre seus procedimentos operativos. Por outro, trata-se, por vezes, de um instrumental crítico que “no es puramente cuantitativo, lineal, homogéneo y orientado a un fin; es

un tiempo con lagunas y agujeros, sin progreso ni desarrollo” (LUDMER, 2010, p. 118), o que poderia fraturar o próprio relato neoliberal, visto que esgarça sua lógica de produção, velocidade e avanço. Desse modo, a especulação deixa de estar subsumida à lógica reprodutiva e passa a funcionar como via de construção de mundos (possíveis). O esvaziamento das formas escriturais postulado por Ludmer ao tratar da literatura dos anos 2000 passa a conotar transbordamento, derramamento e abertura à reorientação dos próprios paradigmas (Norte/Sul, arte/não arte, local/nacional/global), como em *Seascape*, de Jorge Macchi⁵.

O que eu gostaria de defender aqui em relação ao debate acerca da noção de pós-autonomia “depois do efeito pós-Ludmer” é, pois, que ela pode potencializar “*an uncanny and disturbing form of political presence*”, de “*a hard reminder of that which has always already been there*”, mas “*always on the other side of belonging, of any belonging*” (MOREIRAS, 2004, p. 2), que é capaz de provocar *ruído* na aparente transparência tanto da *realidadeficção* quanto do relato hegemônico da globalização neoliberal, ao mesmo tempo em que está umbilicalmente permeada por tal relato. Como perspectiva crítica, apesar de aproximar-se dos discursos neoliberais, a noção de pós-autonomia potencializa uma crítica do neoliberalismo ao chamar a atenção para os modos de ler, seja da perspectiva neoliberal (isto é, “como neoliberais lêem”), seja da perspectiva do desmascaramento de suas políticas e modos de ver (despolitização, fragmentação, redução do tempo ao instante, aposta na captura do indivíduo em detrimento da coletividade, pragmatismo radical). Nesse sentido, a noção de pós-autonomia apontaria tanto para os modos de participação das economias e das produções culturais e discursivas latino-americanas numa lógica global quanto para os limites desse intercâmbio e, portanto, para a incompletude do próprio relato global do neoliberalismo para a/na América Latina. Posto nesses termos, o debate sobre a crise das fronteiras na literatura e na arte latino-americanas recentes se reconfigura, pois,

[...] *multiplicando las conexiones y acercándolas, las redes pueden convertirse en esferas y las esferas en redes, mediante una topología de*

5. MACCHI, Jorge. *Seascape*. 2006. Disponível em: <<https://www.jorgemacchi.com/en/works/70/seascape>>. Acesso em: 14 dez. 2020.

nudos que permite reunir dos tipos de conexiones en una única trama. Más aún: la estructura deja ver la posibilidad de combinar las conexiones de la esfera cerrada con redes exteriores en un doble movimiento que ilustra bien la imposibilidad de configurar identidades locales sin conexiones exteriores (SPERANZA, 2012, p. 120).

Tal perspectiva possibilita pensar a literatura e a arte latino-americanas nas disputas da cultura em tempos de mundialização sem que se configurem como meros localismos ou exotismos identitários, nem como expressão de uma alteridade que, em nome do politicamente correto multiculturalismo, reserva normalmente um lugarzinho marginal para os periféricos no universo dos grandes. Por essa via também poderíamos rediscutir de modo mais consistente a porosidade das relações entre a literatura e o capital em escrituras contemporâneas que foram legitimadas pela crítica a partir de análises fundamentalmente formais, à revelia de sua própria constituição mercadológica, como aquelas relacionadas ao universo do eu, da autobiografia e da autoficção, amplamente inseridas no mercado e emblemáticas da produção literária recente.

Vejamos brevemente dois casos distintos da relação entre escritura, neoliberalismo e cultura contemporânea na América Latina, a saber: *El hambre*, de Martín Caparrós, e *Reprodução*, de Bernardo Carvalho.

Publicado em 2014, o romance *El hambre (A fome)*, de Caparrós, parece adequar-se quase integralmente à noção de uma narrativa pós-autônoma tal como formulada por Ludmer. Os limites entre a ficção romanesca e o jornalismo são tênues, e aquilo que se conta no plano diegético quase se confunde com dados à maneira dos documentários frequentes nos canais *Discovery*. O narrador, que é o próprio Caparrós, percorre o mundo passando pela Índia, Bangladesh, o Sudão do Sul, a Argentina, os Estados Unidos, recolhendo casos “reais” do que é a fome no mundo. A narrativa é, de certo modo, transparente e incapaz de pôr à prova o regime de representação que é ironizado no texto, apesar de certa consciência do narrador de que o horror com que se depara é irrepresentável e de que, portanto, seu esforço está fadado ao fracasso:

Neste livro, na verdade, não acontece nada. Ou melhor: nada que não aconteça o tempo todo. Neste livro, o mais difícil é entender a quantidade, a escala: entender no sentido de ter presente, entender como quem diz se encarregar – que cada história poderia acontecer – e, com suas variantes, acontece – com milhares e milhares de pessoas. Pensar que a pequena história de Sadali é a grande história de centenas de milhões de indianos, por exemplo (CAPARRÓS, 2016, p. 167).

Emerge, pois, na narrativa, uma noção de “ética como uma forma de estética” (CAPARRÓS, 2016, p. 206) que, no entanto, não supera certos clichês economicistas de ampla circulação, apesar de revelar a violência da numerização e do consumo como vias de captura tanto do outro (representado) quanto do leitor convertido em consumidor (de relatos): “Há perguntas que nenhum de nós jamais se fez” (CAPARRÓS, 2016, p. 217), “A principal causa da fome no mundo é a riqueza: o fato de que uns poucos fiquem com o que muitos necessitam, inclusive os alimentos” (CAPARRÓS, 2016, p. 313), “Me pergunto se não estou sendo muito melodramático. Me respondo que não sei – quase me respondo que talvez – e que sim, mas que talvez tenha de sê-lo. Ou que me agrada” (CAPARRÓS, 2016, p. 229). Essas afirmações, pautadas no apelo a certo patetismo, por mais que soem honestas, acabam corroborando o relato global e neoliberal do “mundo como realmente é” e em relação ao qual não poderíamos fazer nada além de ficar indignados. Ante uma série de recortes do horror da miséria ocasionada pela desigualdade e por políticas de vida e de morte, a narrativa parece ceder à tentação de apresentar aquilo que corresponde às imagens da fome no mundo, da miséria do sul global, conforme ela figura na imaginação pública, explorando uma alteridade que dá pena, exceção, talvez, às passagens em que trata da pobreza e da fome nos EUA, nas quais há previsibilidade é menor. Desse modo, a narrativa não escapa daquilo que tematiza e até condena: a transparência palatável do relato hegemônico da globalização. Como escritura, o incômodo emerge para o leitor a partir da percepção de que todo horror é suportável, desde que dosado ou dilatado a ponto de tornar-se indiferente (“porque o mundo é assim”) e consumível. *El hambre* é um romance que reproduz os sintomas do mundo neoliberal, para empregar aqui uma categoria de Mathias Nilges (2015), mas não imagina outro tempo ou futuro alternativo além deste, operando por emulação em relação ao relato neoliberal.

Já o brasileiro Bernardo Carvalho oferece, no romance *Reprodução*, de 2013, um tratamento singular da fractalidade como maneira de problematização da temporalidade por meio de um exercício de escuta das falas e vozes cotidianas das mídias e da gente comum, capaz não só de sondar e repetir, no relato literário, as expressões recentes da xenofobia, da misoginia, do racismo e do extremismo político como expressões de crise não só da ideia moderna de democracia, mas também da própria mentalidade neoliberal pautada no apelo à ideia de autodeterminação e potência individualista do sujeito convertido em consumidor. A narrativa estrutura-se em grandes fluxos de linguagem – parágrafos de inúmeras páginas – por meio dos quais o protagonista, um estudante de chinês que é preso no aeroporto minutos antes de embarcar para a China sob a suspeita de terrorismo, desfere impropérios e preconceitos contra tudo e todos, encarnando a figura do *hater* digital. No relato, a língua ocupa um papel central, seja pelo recurso à mimetização da fala no discurso ininterrupto do protagonista, seja pela própria sobreposição de três temporalidades que são definidas como a língua do passado, a língua do presente e a língua do futuro, mas que são, na verdade, uma mesma língua ajustada ao imaginário neoliberal. Paradoxalmente, as continuidades e descontinuidades dessas três línguas apontam para o incomunicável como sendo a expressão mais condizente com a realidade do protagonista, apesar da aparente transparência de sua linguagem filtrada e balizada pelos discursos midiáticos (especialmente via Internet). Segundo o narrador:

Tudo começa quando o estudante de chinês decide aprender chinês. E isso ocorre precisamente quando ele passa a achar que a própria língua não dá conta do que tem a dizer. É claro que isso significa, também, que a possibilidade de dizer não está no chinês propriamente dito, mas numa língua que ele apenas imagina, porque é impossível aprendê-la. É nessa língua que ele gostaria de contar sua história. Vamos chamar essa língua de chinês, na falta de um nome melhor (CARVALHO, 2013, p. 9).

Essa língua incompreensível e, portanto, incomunicável expressaria tudo aquilo que o protagonista gostaria de dizer – mas não consegue, porque teria que ser dito em “chinês”, língua que ele nunca aprendeu, porque não existe. Por outro lado, na língua insuficiente que, no entanto, é a única que ele tem, o protagonista diz aquilo

que nem todos teriam coragem de falar, não demonstrando qualquer pudor democrático e valendo-se, para isso, de avatares pseudoliberais correntes no cotidiano, em noções como democracia racial, por exemplo: “A contradição é a força da democracia. Por isso que não pode durar. Por isso é que a democracia está condenada a degingolar em fascismo e religião” (CARVALHO, 2013, p. 19), dispara o protagonista em meio ao interrogatório de que é alvo no aeroporto. Ou, então: “Não vai me dizer que o senhor é dos que acham que a internet é uma entidade do mal controlada pelas grandes corporações de mídia para acabar com a vida privada!” (CARVALHO, 2013, p. 19).

Com o argumento de que é bem informado porque lê muito na internet e tem seu próprio blog, o protagonista sustenta um discurso viral cuja aparente transparência pauta-se numa racionalidade tal que o aproxima do fascismo, que, como sabemos, entronca com o pensamento neoliberal, tendo inclusive antecedentes históricos a esse respeito, no âmbito do que ficou conhecido como ordoliberalismo, nos anos 1930-40. Nessa língua absolutamente racional desejada pelo protagonista não há “Nenhuma contradição. Está aí uma palavra que não vai existir na língua do futuro. Coerência também não. Na língua do futuro, o senhor vai poder dizer o que quiser, sem consequência, nem responsabilidade nem contradição” (CARVALHO, 2013, p. 52). Como se nota, por mais que pareça absurda pela sua instrumentalidade, a língua do futuro é expressão objetiva da língua do presente (político, econômico, midiático, neoliberal). O protagonista da narrativa de Carvalho parece antecipar matizes de um discurso extremista e conservador que se constitui, atualmente, numa das expressões mais evidentes da política e do imaginário neoliberal no Brasil:

A língua do futuro vai dizer sempre o contrário. O assassino vai clamar por justiça, na língua do futuro. O racista vai exigir seus direitos, na língua do futuro. O fascista será o porta-voz da democracia, na língua do futuro. O lobo na pele de cordeiro, na língua do futuro. O ódio em nome do amor, na língua do futuro. [...] A língua do futuro dá ao homem o que ele quer ouvir. Sem contradição, nem hipocrisia. [...] É um som fascinante o da língua do futuro (CARVALHO, 2013, p. 52-53).

Nesse sentido, a língua do futuro retorna fantasmática como língua ordinária que revela suas políticas e seus modos de ação no tecido social e na imaginação pública, operando como um fluxo que

diz sempre o contrário, numa atopologia discursiva que inviabiliza agenciamentos comunitários duradouros em prol do bem comum. Essa língua funciona como o canto das sereias, oferecendo-se como hiper-real e, portanto, como forma supostamente legítima de agir nas relações interindividuais, políticas, econômicas e sociais. O que retorna, no discurso projetado nessa língua que expressa um “futuro do passado” e um “passado do futuro”, são o autoritarismo, a violência, a incomunicabilidade e a impossibilidade do diálogo, expressões do privado, da propriedade privada e de uma noção de próprio e pertencimento dogmáticos (CURTIUS, 2013) que inviabilizam a convivência. A língua do futuro, como temporalidade unidirecional impulsionada sempre para frente, expressa um tempo esvaziado de história e de subjetividade cuja cacofonia denuncia a dificuldade de imaginar horizontes ou futuros alternativos ao imaginário neoliberal. É importante notar que não se trata de emular o relato neoliberal, mas que o romance de Carvalho converte a linguagem e o relato neoliberais correntes no cotidiano da sociedade brasileira em problemática formal da narrativa.

No que se refere à problemática de uma temporalidade neoliberal na configuração formal desses dois romances brevemente comentados aqui, eles podem tanto inserir-se perigosamente no imaginário que condena (*El hambre*) quanto, no caso de *Reprodução*, pode transformar

[...] a genre that appears to be firmly situated within the neoliberal imagination, repeating the same deadly scenarios of the end times as a desperate way of grappling with the purported end of time in the context of neoliberalism, into its seeming opposite [...]. The present emerges here not as a homogenous, totalizing entity but instead as a time in which the new emerges out of the contradictions between fields of non-synchronicity, between competing forms of time and temporality, and as a consequence the novel reveals the association of neoliberalism with a omnipresence and a fully subsuming temporal and epistemological totality as a misrecognition that mistakes the end of a temporal episteme [...] for the end of time proper (NILGES, 2015, p. 373-374).

Nesse sentido, ainda que cada um a seu modo esses dois romances apresentam o tempo (e uma temporalidade neoliberal global) como núcleo gerador do discurso, configurando-se como uma espécie de *zeitroman* que se constitui numa das possibilidades para a

literatura no contexto de acirramento neoliberal e de seus discursos de crise recentes. Por sua vez, os modos como a narrativa opera com essa temporalidade são múltiplos, podendo ser tanto a partir de certa aderência a ela (como em Martín Caparrós) quanto pela *reprodução* crítica e o desmascaramento dos mecanismos de sua linguagem (em Bernardo Carvalho).

O outro lado – ruídos humanistas para a interpretação pós-autônoma

Enquanto, no âmbito político, as crises neoliberais costumam ser respondidas com mais neoliberalismo – arrocho fiscal, austeridade nas políticas públicas e intervenção do Estado na vida cotidiana e na soberania dos indivíduos –, o que sugere certa impotência (ou desinteresse) governamental para pensar o futuro a partir de um imaginário não condizente com o relato neoliberal, por outro lado, como sugere Gilbert, a insistência numa resposta neoliberal às crises do neoliberalismo corresponde a uma tentativa de “inhibition of any possible emergence of collective and democratic solutions to social problems” (GILBERT, 2013, p. 21). No plano da cultura e da crítica social, contudo, tanto críticos que falam a partir dos centros e, portanto, de uma condição melhor na partilha de bens de consumo e simbólicos no âmbito neoliberal, quanto aqueles situados nas semiperiferias e periferias, para os quais o relato neoliberal da soberania individual e do livre mercado *é outro*, coincidem ao apostar no potencial emergente do que chamam de forças antissistema como alternativa ao relato e ao imaginário neoliberais. Trabalho imaterial, multidão, potência dos pobres (HARDT; NEGRI, 2000), sujeitos experimentais (LADDAGA, 2006), paradigma da inserção (SANTIAGO, 2012), esses são alguns dos conceitos que, nessa perspectiva, emergem para pensar modos laterais de enfrentamento a uma força (política, econômica, imaginária e simbólica) que parece ameaçar diariamente tornar-se a *língua do futuro*. O nosso seria, quanto a isso, “a moment of bifurcation, still unsettled, in which right forces are in vociferous confrontation with the loose coalition of anti-systemic forces, which, we have suggested, constitutes the potential emergency of a new cultural front (DECKARD; SHAPIRO, 2019, p. 42).

Por outro lado, no âmbito da arte e da cultura, além daquelas

intervenções que parecem inscrever-se menos criticamente (ou por emulação) no relato neoliberal, há, como vimos, obras que não se adaptam, ou se adaptam apenas parcialmente a ele, para criticá-lo a partir de dentro. Como observa Andrea Giunta em relação aos circuitos de mundialização da arte contemporânea (como as bienais, por exemplo), muita coisa fica fora deles, “todo aquello que no se adapta a los formatos y a los temas que dominan en los escenarios globales” (GIUNTA, 2011, p. 276-277), assim como aquilo que tende a se relacionar a questões locais ou nacionais de ares mais localistas, mas também “quedan excluidas las versiones más desafiantes y desestabilizadoras del equilibrio de tensiones que requiere la escena global; todas aquellas producciones que se diseñan y materializan localmente” (GIUNTA, 2011, p. 277).

Por sua vez, pensada em termos de atravessamentos e não como esferas autônomas, a mundialização da cultura não significa a total exclusão de obras e objetos estéticos aparentemente inassimiláveis ao relato da globalização, primeiro porque o relato global-neoliberal é capaz de transformar em produtos e discursos vendáveis até mesmo as críticas proferidas contra si, e segundo porque essa condição de participação à deriva nos circuitos mais centrais para a arte e a cultura numa perspectiva global talvez opere como uma possibilidade de arrancar alguma liberdade aos fluxos reguladores da dinâmica e da lógica econômico-discursiva neoliberal. Isso reforçaria, para a literatura, as possibilidades de dissenso em relação ao imaginário e ao relato neoliberais sem a garantia de se estar livre dele e de suas consequências. Além disso, esse esforço por arrancar *tempos não pulsados* ao neoliberalismo oferece à crítica a possibilidade de um retorno ao pensamento sobre o literário numa perspectiva mais humanista, para pensar nas possibilidades da contribuição das humanidades como via alternativa para agenciamentos civis a partir do/no campo da *arte no mundo*, nas últimas décadas. Nesse sentido, a reivindicação por autonomia para os indivíduos e para a própria obra de arte em relação às pressões externas e mercadológicas não requer abrir mão do regime estético da arte, para empregar a noção de Rancière (2005); ao contrário, ele colaboraria para que o indivíduo/leitor/espectador tome consciência das operações, dos procedimentos e dos artifícios que organizam a vida cotidiana e a política.

Caberia à crítica, nesse sentido, não confundir contemplação desinteressada com indiferença e evitar o niilismo que olha

melancolicamente para um suposto passado da arte e da literatura cujos diagnósticos sugerem que se perdeu, mas que não se interroga sobre o caráter potencialmente mítico desse “passado perdido e melhor”. Uma reaproximação às artes e à literatura, no contexto de neoliberalização da cultura contemporânea, atende ao pressuposto de que “*a profound revolution needs the imagination and the interpretative skill to reframe existing structures*” (SOMMER, 2014, p. 99) e de que interpretar a obra de arte a partir de um imperativo de responsabilidade não significa, necessariamente, subsumi-la ao regime ético nem ao regime representativo, mas assumi-la como uma espécie de *resto* inalienável cujo discurso-forma resta, mesmo que mudo, como prova material de que está ali, mostra do que não se deixa silenciar totalmente. Não por acaso, alguns dos textos mais potentes das últimas décadas como potencialização de uma crítica das consequências nefastas do neoliberalismo na América Latina instauram na ficção uma impossibilidade de conciliação com o relato neoliberal do mercado e do trânsito livres, da transnacionalização do capital e da cultura, da adesão acrítica à “língua do futuro”. Penso aqui, em contos como “El gaucho insufrible” (2003), de Bolaño; em “Moscos” (2007), da mexicana Cristina de la Concha; em “Os anões” (2010), da brasileira Verônica Sttiger, ou, ainda, em “Uma visa para Jairo” (2014), do salvadorenho Mauricio Orellana.

Pensar a noção de pós-autonomia hoje, tanto na literatura quanto na crítica, implica analisar não só as dinâmicas e consequências do relato e do imaginário neoliberais e de sua precipitação sobre a vida cotidiana dos indivíduos na América Latina, mas também as operações estratégicas de uma leitura que seja capaz de transitar por seus modos de ver e, ao mesmo tempo, faça uma crítica desses modos: “Es eso lo que están haciendo muchos artistas, a fin de cuentas, redefiniendo su lugar sin subsumirse a la gran escena global que anula las fricciones, ni obedecer al mercado que conserva categorías reconocibles –esferas– para vender mejor sus productos” (SPERANZA, 2012, p. 5).

Caberia à crítica, portanto, adotar uma postura semelhante à desses artistas que redefinem seu lugar na cena global sem subsumir-se ao relato hegemônico da globalização que anula as fricções, pois, apesar de a arte não ter um compromisso imediato com um fim nem prescindir dele obrigatoriamente, ela constitui-se numa fonte de energia e força capaz de alargar e expandir os limites da

interpretação em direção à responsabilidade humanista, sem abrir mão daquilo que a torna objeto de arte: sua linguagem, sua forma. Para isso, talvez tenhamos apenas de proceder a um exercício de escuta capaz de recolocar o outro no horizonte do processo de subjetivação e interlocução, deslocando-nos da posição de especialistas que *falam sobre* para outras mais humildes e comuns: a de quem *escuta, observa e aprende com* (a literatura, a arte ou, mesmo, a realidade ficção). Afinal, o que a arte ainda pode nos ensinar nesses tempos de radicalização política e econômica, em meio à suposta transparência do relato global neoliberal, senão a escutar os *ruidos* que, fragmentária e marginalmente, podem ser produzidos em seu interior por meio da linguagem da ficção?

Referências

- ALTIERI, C. Why Modernist Claims for Autonomy Matter. *Journal of Modern Literature*, v. 32, n. 3, p. 1-21, 2009.
- ANTELO, R. Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia. *Qorpus*. v. 1, p. 1, 2013.
- BARTHES, R. *A preparação do romance: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 1.
- BISHOP, C. *Radical Museology: What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books, 2013.
- BOLAÑO, R. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, R. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- CACCIARI, M. Sinisteritas. In: CACCIARI, M. et al. *Il concetto di sinistra*. Milano, Bompiani, 1982. p. 7-19.
- CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, C. F. (org.) *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 343-362.
- CAPARRÓS, M. *A fome*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.
- CAPARRÓS, M. *El hambre*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- CARVALHO, B. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- CUCURTO, W. *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires: Interzona, 2014.
- CUCURTO, W. *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2007.
- CURTIUS, N. Thought Bubble: Neoliberalism and the Politics of

- Knowledge. *New Formations: a Journal of Culture/Theory/Politics*. v. 80-81, p. 73-88, 2013.
- DE LA CONCHA, C. *Fárragos y álveos*. 2. ed. Tulancingo: Morvoz, 2010.
- DECKARD, S.; SHAPIRO, S. World-Culture and the Neoliberal World-System: An Introduction. In: DECKARD, S.; SHAPIRO, S. (eds.). *World Literature, Neoliberalism, and Culture of Discontent*. New Comparisons in World Literature. Conventry, UK: Palgrave Macmillan, 2019. p. 1-48.
- ELTIT, D. *Mano de obra*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2002.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nogueé. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GILBERT, J. What Kind of Thing Is 'Neoliberalism'?. *New Formations: a Journal of Culture/Theory/Politics*. v. 80-81, p. 7-22, 2013.
- GIUNTA, A. *Escribir las imágenes: ensayos sobre el arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HIGGINS, D.; O'CONNELL, H. Introductions: Speculative Finance/ Speculative Fiction. *C. R. The New Centennial Review*. v. 19, n. 1, p. 1-9, 2019.
- KOHAN, M. Sobre la posautonomía. *Landa*. v. 1, n. 2, p. 309-319, 2013.
- LA BERG, L. C.; SLOBODIAN, Q. Reading for Neoliberalism, Reading like Neoliberals. *American Literary History*. v. 0, n. 0, p. 1-13, 2017.
- LADDAGA, R. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LUDMER, J. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- LUDMER, J. Literaturas postautónomas. *Linkillo (cosas más)*. Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html#_ftn2>. Consultado el 10 jun. 2019.
- MIYOSHI, M. Turn to the Planet: Literature, Diversity, and Totality. *Comparative Literature*. n. 53, p. 283-297, 2001.
- MOREIRAS, A. Children of Light: Neo-paulinism and the Cathexis of Difference (I). *The Bible And Critical Theory*. n. 1, v. 1, p. 3-13, 2004.
- NILGES, M. Neoliberalism and the Time of the Novel. *Textual Practice*. v. 29, n. 2, p. 357-377, 2015.
- ORELLANA, M. Una visa para Jairo. In: RAMÍREZ, S. *Un espejo roto*:

- antologia del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana. Tegucigalpa: Guaymuras, 2014. p. 59-64.
- ORTIZ, R. *Otro territorio*. Ensayos sobre el mundo contemporáneo. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- PINHEIRO, T. G. O próprio, a propriedade e o apropriado: variação em torno da ideia de Literaturas pós-autônomas de Josefina Ludmer. *Landa*. v. 1, n. 2, p. 153-173, 2013.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org./Editora 34, 2005.
- ROBBINS, B. Everything Is Not Neoliberalism. *American Literary History*. v. 0, n. 0, p. 1-10, 2019.
- SANTIAGO, S. Formação e inserção. *Estadão*, Cultura, p. 1-2, 2012, 26 maio 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/bDF24s>>. Acesso em: 10 maio 2015.
- SOMMER, D. *The Work of Art in the World: Civic Agency and Public Humanities*. Durham: Duke University Press, 2014.
- SPERANZA, G. *Atlas portátil de América Latina*. Arte y ficciones errantes. Madrid: Anagrama, 2012.
- SPIVAK, G. C.; DAMROSCH, D. Comparative Literature/World Literature: A discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch. *Comparative Literature Studies*. v. 48, n. 4, p. 455-485, 2011.
- STIGGER, V. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify: 2010.
- SUSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, 21 set. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-naoidentificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>. Acesso em 21 set. 2013.
- ZIZEK, S. *Zizek in Wall Street* (transcript), 2011. Disponível em: <https://esjaybe.wordpress.com/2011/10/19/transcript-zizek-at-occupy-wall-street/>. Acesso em: 20 out. 2016.
- ZÓ, R. E. El efecto post-Ludmer. *Landa*. v. 1, n. 2, p. 349-371, 2013.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

contatoabralic@gmail.com



**Saudações
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“Os trabalhos aqui reunidos são uma amostra do fazer comparatista de hoje, fruto da trajetória e do caminhar da ABRALIC, enquanto associação responsável por promover e desafiar os estudiosos da área ao longo dos seus trinta e quatro anos de existência. Desdobramentos a partir de leituras, de discussões e de reflexões, que levam comparatistas a se dedicar ao estudo de uma obra literária, percebendo nela presenças outras, intertextualidades, interdisciplinaridades, transtextualidades e transdisciplinaridades. Observando emergências e submersões, fricções e afastamentos, evidencia-se que a obra literária é um conjunto de pluralidades, que guarda uma existência específica, mas une-se a outras áreas de conhecimento bem como a outros textos literários. Os textos deste livro transitam por mais de uma língua, por diferentes pontos do atlas literário mundial, por diversas culturas, entretecendo experiências e discussões teóricas. De Abya Yala à Coreia do Sul, dos mitos gregos às cosmologias indígenas, das reflexões sobre o espaço e sobre a paisagem aos dilemas existenciais e às lutas identitárias, os autores nos conduzem através da História, construindo um todo particular que expressa a atual proposição da Literatura Comparada.”

