

SCRIPTA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-Chanceler	Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor:	Dom Joaquim Giovanni Mol Guimarães
Vice-Reitora:	Patrícia Bernardes
Assessor Especial da Reitoria:	José Tarcísio Amorim
Chefe de Gabinete do Reitor:	Paulo Roberto de Souza
Pró-Reitores:	Extensão – Wanderley Chieppe Felipe; Gestão Financeira – Paulo Sérgio Gontijo do Carmo; Graduação – Maria Inês Martins; Logística e Infraestrutura – Rômulo Albertini Rigueira; Pesquisa e Pós-graduação – Sérgio de Moraes Hanriot; Recursos Humanos – Sérgio Silveira Martins; Arcos – Jorge Sundermann; Barreiro – Renato Moreira Hadad; Betim – Eugênio Batista Leite; Contagem – Robson dos Santos Marques; Poços de Caldas – Iran Calixto Abrão; São Gabriel – Miguel Alonso de Gouvêa Valle; Guanhães e Serro – Ronaldo Rajão Santiago
Secretaria de Comunicação:	Mozahir Salomão Bruck
Secretaria-Geral:	Ronaldo Rajão Santiago
Cultura e Assuntos Comunitários:	Maria Beatriz Rocha Cardoso
Planejamento e Desenvolvimento Institucional:	Carlos Barreto Ribas
Instituto de Ciências Humanas:	Carla Santiago Ferretti (Diretora)
Chefe do Departamento de Letras:	Jane Quintiliano Guimarães Silva
Programa de Pós-graduação em Letras:	Márcia Marques de Moraes (Coordenadora)
Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros:	Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (Coordenadora)

EDITORA PUC MINAS

Comissão Editorial:	Ângela Vaz Leão (PUC Minas); Graça Paulino (UFMG); José Newton Garcia de Araújo (PUC Minas); Maria Zilda Cury (UFMG); Oswaldo Bueno Amorim Filho (PUC Minas)
Conselho Editorial:	Antônio Cota Marçal (PUC Minas); Benjamin Abdala Jr. (USP); Carlos Reis (Univ. de Coimbra); Didima Olave Farias (Univ. del Bío-Bío – Chile); Evando Mirra de Paula e Silva (UFMG); Gonçalo Byrne (Lisboa); José Salomão Amorim (UnB); José Viriato Coelho Vargas (UFPR); Kabengele Munanga (USP); Leonardo Barci Castriota (UFMG); Philippe Remy Bernard Devloo (Unicamp); Regina Leite Garcia (UFF); Rita Chaves (USP); Sylvio Bandeira de Mello (UFBA)
Coordenação Editorial:	Cláudia Teles de Menezes Teixeira
Assistente Editorial:	Maria Cristina Araújo Rabelo
Revisão/preparação dos originais:	Maria Auxiliadora Catete Blom
Revisão e de resumos em língua estrangeira:	Alexandre Veloso; Denise Borille Abreu;
Capa e diagramação:	Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros

CESPUC – CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO-BRASILEIROS • Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 101 • 30535-610
Belo Horizonte, Minas Gerais – Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • E-mail: cespuc@pucminas.br • Endereço eletrônico: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/issue/archive>

EDITORA PUC MINAS – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom Lúcio Antunes, 180, Coração Eucarístico • 30535-490 • Belo Horizonte, Minas Gerais – Brasil • Tel.: (31) 3319-9904
Fax: (31) 3319-9907 • E-mail: editora@pucminas.br

SCRIPTA

LITERATURA

**Revista do Programa de
Pós-graduação em Letras
e do Cespuc**

Organizada por

Ivete Walty

Maria Nazareth Fonseca



Scripta é uma publicação semestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG. A revista publica números alternados com matéria de Literatura ou de Linguística e Filologia, o que se indica no subtítulo: I – Literatura; II – Linguística e Filologia.

Comissão de publicações:

Presidente: Ivete Lara Camargos Walty
Editora geral da revista **Scripta**: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Editora da revista **Scripta** de Linguística e Filologia: Juliana Alves Assis
Editora da revista **Scripta** de Literatura: Terezinha Taborda Moreira
Secretárias: Ev' Angela Batista Rodrigues de Barros
Sandra Maria S. Cavalcante

Conselho Editorial:

Dra. Adriana Fischer(FURB)
Dra. Adriane Teresinha Sartori (UFMG)
Dra. Adelia Toledo Bezerra de Menezes(USP)
Dr. Adilson Ribeiro de Oliveira (IFMG)
Dra. Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG)
Dra. Ana Maria e Mattos Guimarães (UNISINOS)
Dra. Ana Maria Nápoles Villela (CEFET-MG)
Dra. Anna Christina Bentes da Silva (UNICAMP)
Dr. Benjamin Abdala Junior (USP)
Dra. Delaine Cafiero Bicalho (UFMG)
Dra. Dora Riestra (UNRN)
Dra. Dorotea Frank Kersch (UNISINOS)
Dr. Edmilson de Almeida Pereira (UFJF)
Dra. Elzira Divina Perpétua (UFOP)
Dra. Eneida Rego Monteiro Bonfim (PUC-RJ)
Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)
Dra. Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin (UFC)
Dra. Ev' Angela B. R. de Barros (PUC Minas)
Dra Fabiana Cristina Komesu(UNESP)
Dr. Francisco Noa (UEM)
Dr. Gilcinei Teodoro Carvalho (UFMG)
Dr. Hugo Mari (PUC Minas)
Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)
Dra. Jane Fraga Tutikian (UFRGS)
Dra. Jane Quintiliano Guimarães Silva (PUC Minas)
Dra. Laura Cavalcante Padilha (UFF)
Dra. Lília Santos Abreu-Tardelli (UNESP)
Dra. Lilian Aparecida Araújo (CEFET-MG)
Dr. Luis Maffei(UFF)

Dr. Luiz Carlos Travaglia (UFU)
Dra. Luzia Bueno (USF)
Dr. Manoel Luiz Gonçalves Corrêa (USP)
Dr. Marco A. de Oliveira (PUC Minas)
Dra. Maria Angela P. T. Lopes (PUC Minas)
Dra. Maria Beatriz N. Decat (UFMG)
Dra. Maria das Graças R. Paulino (UFMG)
Dra. Maria Helena de Moura Neves (Unesp)
Dra. Maria Teresa Salgado (UFRJ)
Dra. Maria Theresa Abelha Alves (UFRJ)
Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Dra. Marta Passos Pinheiro (CEFET-MG)
Dra. Patrícia R. T. Baptista (CEFET-MG)
Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes (UFOP)
Dra. Prisca A. de Almeida Pereira (UFJF)
Dra. Regina Zilberman (UFRGS)
Dra. Renata Flavia Silva (UFF)
Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP)
Dr. Renato Caixeta da Silva (CEFET-MG)
Dr. Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Dra. Rosane de Andrade Berlinck (UNESP)
Dra. Sandra M. S. Cavalcante (PUC Minas)
Dra.. Silvana Maria P. Oliveira (UFMG)
Dra. Solange Ribeiro de Oliveira (UFOP)
Dra. Sonia Maria L. Cyrino (UNICAMP)
Dr. Wander Melo Miranda (UFMG)
Dr. Wiliam Augusto Menezes (UFOP)

Continua...

Indexadores: Latindex, Ulrichs, Clase, MLA, LLBA, Icap

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S434

Scripta – v. 1, n. 1, 1997 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2016.

ISSN 1516-4039

Semestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Sumário

Apresentação

De realismos

Ivete Walty e Maria Nazareth Fonseca 8

Dossiê realismos e mediações

Do realismo ao pós-realismo

Karl Erik Schøllhammer 14

Origens do realismo na teoria estética marxista do entre guerras

*Marcos Rogério Cordeiro e
Alysson Quirino Siffert* 22

Romance e realismos

Lilian Paula Serra e Deus 44

Realismo e (des)subjetivação: as várias faces da fome em três momentos da literatura brasileira

Valéria Aparecida de Souza Machado 60

A mediação literária da realidade colonial: representações da realidade nas literaturas africanas em português

Inocência Mata 81

A poesia de combate moçambicana: tópicos de um realismo

*Ubiratã Souza e
Rejane Vecchia da Rocha e Silva* 94

Memórias da guerra: um diálogo entre poemas de Odete Semedo e o registro fotográfico do conflito armado de 1998-1999, na Guiné-Bissau

Karina Almeida Calado 117

O realismo grotesco e o grotesco onírico em “Romance negro”

Luís Otávio Hott 130

Cotidiano e anonimato nas cidades: a enunciação peregrina de Rubem Fonseca <i>Vera Lucia Follain de Figueiredo</i>	147
Consecrated Ground: Spatial Exclusion and the Black Urban Body <i>Domenico A. Beneventi</i>	162
Elementos para uma aproximação à prosa realista contemporânea de Sérgio Fantini <i>Ana Elisa Ribeiro e Rafael Fernandes Carvalho</i>	197
Das amarras do poder às entrelinhas do discurso: a pedagogia ambígua da favela em Capão Pecado , de Ferréz <i>Juan Filipe Stacul</i>	215
O intelectual em São Bernardo : agregar <i>Rogério Silva Pereira</i>	234
Mediação narrativa na Geração de 30: Graciliano Ramos e o empilhamento palimpséstico de vozes e recursos estilísticos <i>Marcelo Marinho e Larissa Paula Tirloni</i>	261
Intertextos e mediações culturais em Nélida Piñon <i>Carlos Magno Gomes</i>	277
Rastros de memória e fagulhas da criação em Cinzas do norte <i>Ronieri Menezes e Izabel Fonseca Sá</i>	291
Perguntas sobre o conservadorismo de José de Alencar <i>José Quintão de Oliveira</i>	311
Uma aproximação às poesias completas de Machado de Assis <i>José Américo Miranda</i>	331
Entrevistas	
Com a palavra os escritores <i>Ivete Walty e Maria Nazareth Fonseca</i>	350

Outras poéticas

Mito e poesia em “Desaparição do mito”, de Emílio Moura <i>Luciano Dias Cavalcanti</i>	359
---	-----

Cecília Meireles e o retrato falante <i>Ilca Vieira de Oliveira</i>	378
--	-----

Resenhas

Escritos sobre Literatura <i>Maurício Silva</i>	404
--	-----

Rui Mourão: razões e disfarces da mente em delírio <i>Fábio Lucas</i>	407
--	-----

De Realismos

Ivete Walty*

Maria Nazareth Fonseca**

Por ocasião da publicação da antologia **Geração 90, manuscritos de computador** (2001), instalou-se no meio literário brasileiro uma polêmica sobre o chamado conto realista, voltado para as mazelas sociais brasileiras. Nesse sentido, vale lembrar o debate travado entre Bernardo Carvalho e Milton Hatoum, de um lado, e Marçal Aquino e Luiz Rufatto, do outro, em que se discute a subordinação da literatura contemporânea à realidade. A esse respeito diz Bernardo Carvalho:

Um dos problemas da literatura brasileira hoje é essa submissão à realidade. O interessante, independentemente do seu desespero, é você tentar vencê-lo. Se você for submisso à realidade não precisa nem escrever. Quando se escreve é por que se acredita em algo. Acho que há uma espécie de volta ao naturalismo na literatura brasileira que é uma submissão a essa idéia de que a realidade determina o que a realidade é. (CARVALHO, apud MACHADO, 2003, p. E1).

Ruffato, concordando com Carvalho, diz:

Uma coisa é como a realidade se sobrepõe às questões individuais. Outra é quando ela sufoca e você está colocando a cabeça para fora. Uma coisa que eu chamarei de mimética, que é quase jornalística, que se faz muito, e que acho um horror. Outra coisa é a reflexão sobre essa realidade. (RUFFATO, apud MACHADO, 2003, p. E1).

Por sua vez, Aquino pontua:

Existe uma literatura que está, a rigor, muito próxima do jornalismo, que é quase o registro in natura da ocorrência cotidiana. Tem outra que só parte da realidade, o que é maravilhoso. Não se pode ter a pretensão de apreender a realidade, você parte dela para criar. A realidade é sempre mais brutal do que qualquer ficção enlouquecida (AQUINO, apud MACHADO, 2003, p. E1).

* Professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e pesquisadora do CNPq.

** Professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e pesquisadora do CNPq.

O escritor continua seu raciocínio afirmando: “No meu caso, a realidade está muito próxima do meu texto, é um caminho que escolhi, é até uma limitação minha. Mas até pela prática do jornalismo percebi que querer transportar a realidade de forma direta sem o filtro da ficção soa artificial.” (AQUINO, 2003, apud MACHADO, p. E1).

Tal debate, na verdade, não é novo, pois vem ocorrendo na história da literatura, tanto brasileira como portuguesa, desde o século XIX, e africanas a partir do século XX. Em função disso, há de se pensar o realismo não como um estilo determinado no tempo e no espaço, mas como, retomando o conceito de Foucault (1995), uma formação discursiva composta de momentos enunciativos diversos e constituídos de elementos dispersos, sem necessariamente um denominador comum. Diz Foucault:

[...] uma formação discursiva não desempenha, pois, o papel de uma figura que pára no tempo e o congela por décadas ou séculos: ela determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações, mutações e processos. Não se trata de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais. (FOUCAULT, 1995, p. 82).

Nesse sentido, o realismo poderia ser pensado como uma grande formação discursiva que abriga outras formações discursivas. Assim sendo, há de se pensar o movimento realista/naturalista do fim do século XIX em sua diversidade, visto ora como uma busca de tradução da realidade, ora como um movimento artificial que, na busca de retratar a realidade, cai no escamoteamento dessa mesma realidade (SODRÉ, 1976). Diz o autor:

Fugindo de figurar as suas exatas dimensões e a profundidade social de seus motivos, o naturalismo descaía inevitavelmente para o excepcional, para o isolado, para o extremo, para o arbitrário. É por isso que acaba por fixar-se no patológico, nos tipos descomedidos, no ébrio, no criminoso, na histérica, no anormal, como se criaturas tais estivessem em condições de espelhar o conjunto. Nessas figuras, por outro lado, o que avultava era antes o individual do que o social, daí a deformação a que se submetia a transposição da vida para a arte.” (SODRÉ, 1976, p. 384).

Há de se considerar também as releituras do realismo feitas pelo surrealismo, pelo realismo mágico, pelo realismo fantástico e pelo realismo animista. Sobre esse último, por exemplo, Harry Garuba (2003), da University of Cape Town, considera que a lógica do realismo animista “subverte e desestabiliza a hierarquia da ciência sobre a magia e da narrativa secularista da modernidade através da reabsorção do tempo histórico nas matrizes do mito e do mágico.” (GARUBA, 2003, 245).

Por sua vez, o realismo de 30 no Brasil e o neorealismo português, marcados pelo marxismo, partem de outro conceito de real. Nesse momento delineia-se outro projeto de nação e, para alcançá-lo, exibem-se as mazelas sociais para que sejam corrigidas, sempre no nível das relações sociais e não individuais. No Brasil, como observa Candido, a década de 30 marca o momento de fundação de um novo espaço público; momento em que o papel dos homens de cultura estava em questão. (CANDIDO, 2000).

Nas décadas de 1960 a 1980, ressalta-se na literatura a opção pela vida marginal, a cidade partida, a luta contra o regime militar e o realismo documentário. Flora Sussekind (2004) denomina tais tendências de literatura-verdade e literatura política. Daí a criação pela crítica de novos termos, como hiper-realismo, realismo de choque, brutalismo. (BOSI, 1995).

A literatura atual continua abrigando fortes traços realistas, já que, como bem mostra Pellegrini (2007), “o pacto realista continua vivo e cada vez mais atuante, (...) assumindo as mais diferentes formas expressivas, que incluem mesmo as rupturas e transformações efetivadas a partir do Modernismo” (PELLEGRINI, 2007, p. 137-138). Daí determinados rótulos que circulam na crítica, como realismo indexical, realismo performático e realismo afetivo (SCHØLLHAMMER, 2012). Schøllhammer, discorrendo sobre os novos realismos, afirma:

Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54).

Essas diferentes posições passam também por diferentes formas de mediações no trato com a realidade. Como o ato de deslocar consiste em um tipo diferenciado de mediação, importa verificar como tais rupturas e transformações estão construídas em textos literários do Brasil, de Portugal e da África de Língua Portuguesa.

Para responder a essas muitas questões, vários artigos nos foram enviados e alguns deles aqui publicados. Na continuação de sua reflexão sobre o assunto, Schøllhammer, no artigo “Do realismo ao pós-realismo”, aponta traços de estéticas realistas em obras diversas em diálogo com outras produções culturais como a pintura.

Também no caminho da reflexão teórica encontram-se os textos “Origens do realismo na teoria estética marxista do entre guerras”, de Marcos Rogério Cordeiro e Alysson Quirino Siffert; “Romance e realismos”, de Lilian Paula Serra e Deus; “Realismo e (des)subjetivação: as várias faces da fome em três momentos da literatura brasileira”, de Valéria Aparecida de Souza Machado. Todos tratam da questão da *mimesis*, da relação ficção e realidade, dos próprios conceitos de real e realidade e do trânsito dos conceitos de realismo ao longo da história da literatura.

Uma discussão bem pormenorizada do conceito continua em textos que analisam algumas obras em particular. É o caso de artigos que tratam das literaturas africanas de língua portuguesa, como “A mediação literária da realidade colonial: representações da realidade nas literaturas africanas em português”, de Inocência Mata; “A poesia de combate moçambicana: tópicos de um realismo”, de Ubiratã Souza e Rejane Vecchia da Rocha e Silva; além de “Memórias da guerra: um diálogo entre poemas, de Odete Semedo e o registro fotográfico do conflito armado de 1998-1999, na Guiné-Bissau,” de Karina de Almeida Calado. Em todos eles, mostra-se como conflitos sócio-históricos e políticos são encenados pela literatura ampliando seu campo de atuação.

Discorrendo sobre o fazer literário sem deixar de considerar sua interface com a sociedade, sobretudo a vida urbana, estão os artigos “O realismo grotesco e o grotesco onírico em “Romance negro”, de Rubem Fonseca”, de Luís Otávio Hott; “Cotidiano e anonimato nas cidades: a enunciação peregrina de Rubem Fonseca”, de Vera Lucia Follain de Figueiredo. Não por acaso, Rubem Fonseca está nos dois estudos, ratificando o tema do realismo em sua complexidade. Com foco mais detido na questão da violência urbana, debruçam-se os textos “Consecrated Ground: Spatial Exclusion and the Black Urban Body”, de Domenico Beneventi, “Elementos para uma aproximação da prosa realista contemporânea de Sérgio

Fantini”, de autoria de Ana Elisa Ribeiro e Rafael Fernandes Carvalho, e “Das amarras do poder às entrelinhas do discurso: a pedagogia ambígua da favela em **Capão pecado**, de Ferréz”, escrito por Juan Filipe Stacul, que evidenciam como uma nova vertente narrativa marca a produção literária contemporânea.

Já os artigos “Intelectual em São Bernardo: agregar”, de Rogério Silva Pereira, “Mediação narrativa na Geração de 30: Graciliano Ramos e o empilhamento palimpséstico de vozes e recursos estilísticos”, de Marcelo Marinho e Larissa Paula Tirloni e “Intertextos e mediações culturais em Nélida Piñon”, de Carlos Magno Gomes, refletem sobre o lugar do intelectual, em sua atuação por meio da escrita, na época de 30 ou na vertente feminina contemporânea.

Sem se abrigar diretamente sob a temática do presente volume, mas em sua interface, estão os artigos “Rastros de memória e fagulhas da criação em **Cinzas do norte**”, de Roniere Menezes e Izabel Fonseca Sá, com interrogações sobre a relação memória e política e “Perguntas sobre o conservadorismo de José de Alencar”, escrito por José Quintão de Oliveira, rastreando a posição política do autor.

Agregam-se aos ensaios, entrevistas de autores africanos e brasileiros sobre a relação ficção e realidade no exercício de literatura, com especial interesse sobre lugares e funções dessa relação em países dados como periféricos.

Fora do dossiê temático e especificamente sobre a poesia encontram-se agrupados os artigos “Uma aproximação às poesias completas de Machado de Assis”, de José Américo Miranda, “Mito e poesia em ‘Desaparição do mito’, de Emílio Moura”, de Luciano Dias Cavalcanti e “Cecília Meireles e o retrato falante”, de Ilca Vieira de Oliveira.

Finalmente, Maurício Silva assina a resenha sobre a obra de Freud publicada em 2014, **Escritos sobre literatura**, enquanto Fábio Lucas dá notícias da obra **Mergulho na razão do espanto**, de Rui Mourão.

Espera-se que o presente volume contribua para outros estudos do realismo na literatura e outras artes, na ampliação da rede de formações discursivas.

Referências

- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia Editora nacional, 1973. p. 3-15.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GARUBA, Harry. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. **Nonada - Letras em Revista**. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 235- 256, 2012.
- MACHADO, Cassiano Elek. A literatura brasileira dividida por quatro. **Folha de S. Paulo**, 26/07/2003, p. E1 e E3
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária - Polêmicas, diários & retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- WALTY, Ivete. Antologias: arquivo e exclusão; violência e realismo. **Portuguese Cultural studies** 1, p.33-40. Springer 2007.

Do realismo ao pós-realismo

Karl Erik Schøllhammer*

Resumo

Quando falamos de realismo em relação à literatura brasileira contemporânea, acontece normalmente na chave da continuação do projeto histórico do romance do século 19 ou da perspectiva de um projeto representativo incompleto que ainda merece respeito e atenção pela tarefa de visualizar a realidade marginalizada, excluída e periférica da sociedade brasileira, principalmente nas grandes cidades. Em ambos os casos entende-se o realismo como um projeto representativo fortemente motivado pela consciência política e ética das injustiças excludentes de uma sociedade autoritária que amarra a literatura brasileira ao realismo. Hoje, olhando para a produção contemporânea não é difícil identificar os exemplos dessa continuidade e dessa retomada na reformulação do romance histórico em seus diferentes formatos. Para tratar dessa continuidade, observa-se aqui como o conceito de realismo traz, etimologicamente, uma ambiguidade paradoxal entre o realismo filosófico, que antes do Renascimento identificava uma realidade universal por trás das aparências sensíveis dos fenômenos, e o realismo na história da arte, que identifica as possibilidades miméticas no registro da semelhança criada pela via das representações. A mesma tensão opera hoje na discussão contemporânea do realismo, não na forma de um universalismo platônico, mas na emergência de uma metafísica em que o pensamento põe a estabilidade material à prova, numa espécie de atomismo da matéria que caracteriza o estético e onde o corpo do sujeito é engajado por uma vibração molecular indeterminada, uma sensação insensível desse nível de percepção e afeição sem sujeito que opera virtualmente na obra.

Palavras-chave: Realismo. Literatura Brasileira. Literatura contemporânea.

Quando falamos de realismo em relação à literatura brasileira contemporânea, acontece normalmente, na chave da continuação do projeto histórico do romance do século 19, a perspectiva de um projeto representativo incompleto que ainda merece respeito e atenção pela tarefa de visualizar a realidade marginalizada, excluída e periférica da sociedade brasileira, principalmente nas grandes cidades. Em ambos os casos entende-se o realismo como um projeto representativo fortemente motivado pela consciência política e ética das injustiças excludentes

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) Professor associado e Diretor do Departamento de Letras da PUC-Rio. Pesquisador com bolsa de produtividade do CNPq. Cientista do Nosso Estado da Faperj (2007-2009/2013-2016).

de uma sociedade autoritária que amarra a literatura brasileira ao realismo. Nas décadas de 1950 e 1960, as narrativas de nossos vizinhos latino-americanos enveredavam por caminhos do fantástico e do realismo mágico, e a literatura brasileira reformulava o realismo social do romance de 30 à prosa urbana da década de 1960. Mesmo durante certo fervor libertário do experimentalismo metadiscursivo do pós-moderno, da década de 1980, o realismo sempre foi a referência principal.

Hoje, olhando para a produção contemporânea, não é difícil identificar os exemplos dessa continuidade e dessa retomada na reformulação do romance histórico em seus diferentes formatos, como, por exemplo, no romance proletário de Luiz Ruffato – **Inferno provisório** –, no romance de formação de Paulo Scott – **Habitante irreal** –, ou na literatura que se debruça de modo etnográfico, documental ou testemunhal sobre a violência e a miséria social das grandes cidades – como em **Cidade de Deus**, de Paulo Lins, ou em **Capão capado**, de Ferréz. Sem sair do contexto desta discussão, o conceito de realismo se ampliou nas últimas décadas ao considerar com mais atenção a dimensão estética, isto é, os efeitos e afetos deixados pela representação. Assim, foi possível considerar efeitos de realismo que acompanhavam a representação literária e visual sem necessariamente estar em contraste com elas; uma inspiração inicial forte nesta abertura do conceito de realismo para aspectos de vivência da representação que se confundem com a experiência real. Roland Barthes foi um dos teóricos mais influentes, com os ensaios seminais “O efeito de real”, de 1968, e posteriormente na interpretação desse detalhe insignificante à luz da dicotomia (BARTHES, 2012) entre *studium* e *punctum*, em que o *punctum* se refere ao impacto háptico e afetivo que desestabiliza as interpretações automáticas e ideológicas do sentido comunicado. Para a leitura de Barthes, a influência dos ensaios de Jacques Lacan (1984) sobre o “real” foi muito importante, e a concepção de uma vivência impossível no limite do “simbólico” sobreviveu e foi reformulada pelo historiador da arte Hal Foster (2014), no livro **O retorno do real**, como um efeito estético do trauma, um realismo traumático paradoxal que de maneira convincente oferecia um enquadramento teórico dos choques do real de uma cultura midiática pós-moderna. Para Foster, o realismo traumático concilia os dois paradigmas predominantes do século 20: o paradigma referencial, segundo o qual a imagem se refere a uma realidade fora de si; e o paradigma simulacral, em que uma imagem se refere apenas a uma outra imagem. A partir do exemplo da série **Death in America**, de

Andy Warhol, Foster (2014) argumenta que a representação (impossível) do trauma criava efeitos de um real fortemente subversivo para a estabilidade simbólica do que se reconhece como realidade. Dessa perspectiva, a imagem torna-se um índice ou arquivo dessa mesma impossibilidade e insinua uma referencialidade superior acessível apenas em seus restos. Entretanto, não era só pela via da ruptura e do estranhamento que os efeitos emocionais e cognitivos da representação eram pensados; a dimensão afetiva no encontro entre a materialidade textual e o corpo do leitor ou do espectador se abriu como outro campo de exploração que, de certa maneira, evocava uma ontologia metafísica moderna naquilo que Rancière (1999) denominou a “sensação insensível”, que aparece em certo atomismo estético nas descrições representativas do romance realista e que, para o filósofo francês, evidencia o vínculo entre o realismo como movimento histórico e a emergência do regime estético. Procurei antes definir o impacto dessas singularidades afirmativas sobre as intersubjetividades afetivas como um realismo afetivo, em que a obra ganha realidade envolvendo o sujeito sensivelmente num desdobrar dinâmico de sua atualização no mundo.

Vale a pena observar aqui como o conceito de realismo traz, etimologicamente, uma ambiguidade paradoxal entre o realismo filosófico, que antes do Renascimento identificava uma realidade universal por trás das aparências sensíveis dos fenômenos, e o realismo na história da arte, que identifica as possibilidades miméticas no registro da semelhança criada pela via das representações. A mesma tensão opera hoje na discussão contemporânea do realismo, não na forma de um universalismo platônico, salvo talvez o caso da inestética de Alain Badiou, mas na emergência de uma metafísica em que o pensamento põe a estabilidade material à prova, numa espécie de atomismo da matéria que caracteriza o estético e onde o corpo do sujeito é engajado por uma vibração molecular indeterminada, uma sensação insensível desse nível de percepção e afeição sem sujeito que opera virtualmente na obra.

É importante reconhecer a relação íntima, no contexto do realismo, entre a representação visual e a letuada, cuja origem encontramos nos textos programáticos do perspectivismo renascentista, fortemente influenciados pela retórica clássica e depois pela maneira como o próprio conceito de realismo surge para caracterizar, de modo positivo, a pintura de Gustave Courbet (BROOKS, 2005). A metáfora visual é frequente nos textos programáticos do realismo histórico para idealizar certa transparência linguística na descrição realista, que se confundiria com

o automatismo na aceitação da equivalência entre a percepção espontânea e a descrição dos cenários realistas. É sabido que a relação entre narrativa e descrição é um dos pontos cruciais nos debates em torno do realismo desde o ensaio “Narrar ou descrever”, de Lukács (1965). Recentemente, o teórico literário Fredric Jameson retoma o dualismo entre narrar e descrever para fazer distinção entre o impulso de narrar e o afeto, que ele vincula diretamente à descrição. O realismo se dá nessa relação de antinomia entre o impulso de narrar e o afeto, que ameaça o progresso da narrativa pela absorção sensível e derivativa. Nesse contraste dinâmico, Jameson consegue mostrar a cumplicidade entre o projeto realista do romance dos anos 1800 e o experimentalismo modernista que brota da materialidade linguística de uma autonomia descritiva que já se registra nas obras de Zola e Flaubert e a partir da qual se abre espaço para o experimentalismo poético da vanguarda. Não se aprofunda aqui a discussão da continuidade do realismo histórico; pretende-se, antes, interrogar outra tendência na narrativa brasileira, que parece falar de uma realidade bem concreta e reconhecível do cotidiano da classe média brasileira. Surgiu na literatura contemporânea uma voz frequentemente em primeira pessoa e que se expressa com uma coloquialidade simples e corriqueira, distante do trabalho experimental com as fronteiras expressivas da linguagem. Uma voz que expressa a própria experiência numa oralidade clara, que chega com facilidade aos ouvidos do leitor. Ao mesmo tempo, pode narrar uma história cujo desenvolvimento resulta fragmentário ou elíptico, com vácuos e ausências descritivos. A simplicidade direta do testemunho da própria condição é tensionada, assim, pela estrutura narrativa complexa, que desequilibra e intriga a compreensão.

Com alguma frequência, a fala direta é mediada pelo manuscrito, a carta ou o diário, e desse modo se retoma a autorreferencialidade, um dos traços mais característicos da literatura moderna. Por meio de uma escrita que cita outra escrita, refletia-se sobre a natureza do literário, num movimento de dobra em que seu processo e sua experiência se tornavam centro e objeto da escrita. Essa literatura metaficcional frisava sua consciência cética a respeito das ilusões possíveis de referencialidade objetiva, e o literário adquiriu sua autonomia nessa distância das funções comunicativas e representativas da linguagem.

O novo romance de Flávio Izhaki – **Tentativas de capturar o ar** (2016) – convida a participar de um enredo filológico cuja narrativa se constrói numa investigação quase policial da genealogia do próprio romance. Em outras palavras, o manuscrito e sua história constituem o tema principal e confundem-se com o

romance escrito por Izhaki. O livro abre com dois prefácios que explicitam o percurso derivado posteriormente do projeto inicial de escrita biográfica. Alexandre Pereira, principal autor das anotações apresentadas, pesquisou a vida de um escritor já falecido, Antônio Rascal, que depois de escrever três romances relevantes para a literatura brasileira cessou de publicar. Pereira trabalha na biografia do enigmático escritor até sofrer um acidente de carro fatal. As anotações sortidas que deixa são fragmentos de um processo de busca que, editados e acompanhados de prefácios e um posfácio de autoria alheia, se confundem com o livro que temos em mãos. Emerge daí a história de um manuscrito apócrifo que, resgatado e apresentado de forma fragmentária, com variedade de estilos e diversas autorias, oferece um mosaico elíptico e complexo da história biográfica a ser reconstruída. Confundem-se a história da vida de Rascal e a relação do biógrafo com o próprio pai, biografia com autobiografia, priorizando o relato da investigação, guiado pelo enigma do silêncio precoce do escritor e pelas hipóteses sobre o que o teria motivado a parar de publicar. A inclusão de inéditos de Rascal determina o rumo da pesquisa de Pereira, pois entre eles há uma confissão de homicídio cometido por Antônio Rascal quando atropela, por acidente, uma pessoa e, em vez de socorrer a vítima, joga o corpo no rio. Esta revelação aparentemente chocante intriga o biógrafo, que encontra aí um motivo possível para o silêncio do escritor. Por outro lado, Pereira não consegue determinar a veracidade do fato e não chega a saber com certeza se se trata de confissão ou de ficção em primeira pessoa. Para a viúva e para o editor, não há dúvida sobre o caráter ficcional dos escritos de Rascal, mas para o biógrafo há neles o índice de um fato que poderia elucidar os rumos da vida do biografado.

Entre os escritores contemporâneos, Flávio Izhaki ganhou reconhecimento ainda em 2013, ao publicar seu segundo romance, **Amanhã não tem ninguém**, que se destacou entre os melhores do ano ao tornar-se semifinalista do prêmio Portugal Telecom de 2014. Nele se narrava a história de uma família pequeno-burguesa carioca de origem judaica, numa construção narrativa complexa e com grande variedade de pontos de vista sobre os acontecimentos cotidianos de personagens de várias gerações. Em **Tentativas de capturar o ar**, também se destaca a habilidade na construção de uma estrutura narrativa elíptica e fragmentada, conduzida numa linguagem direta e coloquial em primeira pessoa, sem entraves à compreensão nem experimentos sintáticos próprios do trabalho linguístico da escrita modernista. Podemos assim observar como se concilia legibilidade discursiva com complexidade elíptica e incompletude fragmentária da estrutura. Trata-se talvez

da característica de uma geração pós-realista em que se conciliam as demandas de transparência representativa e o ceticismo modernista e pós-moderno em relação ao projeto do realismo histórico. Por um lado, temos um discurso oral, centrado na primeira pessoa, que expressa uma realidade cotidiana de classe média facilmente identificável em suas características socioculturais; e, por outro, um discurso que se fundamenta sobre um mundo textualizado em que já não existem ilusões referenciais e no qual a representação sempre se dirige a outra representação, criando um jogo sedutor de semelhanças e analogias. Temos, portanto, um realismo que não se apoia na representação descritiva e sua fidelidade em relação ao mundo, nem no projeto subversivo da relação que caracterizava a literatura metaficcional, em que a denúncia apontava a falta de consistência ontológica do mundo em detrimento da força real da ficção. Na literatura pós-realista, que a meu ver caracteriza uma parte significativa da ficção contemporânea, observa-se uma inocência coloquial da enunciação íntima, que na estrutura narrativa desafia as fronteiras do domínio textual. No caso do romance de Izhaki, a indiscernibilidade entre confissão e ficção evoca a fatalidade de um evento que escapa à narração. A introdução do autobiográfico e das memórias íntimas, trazidos pela tendência autoficcional da literatura recente, é um dos recursos deste realismo particular, que só escapa do textualismo na medida em que consegue evidenciar uma vida maior e diferente do texto. No romance anterior de Izhaki, o tema subjacente era a fragilidade diante da doença; neste, é a emergência da realidade do crime e de sua confissão que marca a fronteira do ficcional. É a revelação de uma realidade fora do domínio textual que caracteriza a literatura pós-realista, certa resistência ética diante da ironia cética com relação ao construtivismo representativo daquilo que é considerado real. Sem demolir o espaço textual por via de estratégias retóricas, o pós-realismo reconhece a necessidade de certas respostas pragmáticas aos jogos desconstrutivos do sentido interpretativo. Os recursos são encontrados frequentemente em memórias pessoais, na autobiografia e em certa construção formativa do percurso do devir do personagem principal. O reconhecimento de detalhes raros cujo sentido se deixa narrativizar, mas que interferem no caminho do sujeito, é um dos traços que caracterizam essa procura de padrões, analogias e semelhanças mais fortes que as construções discursivas. Quando o narrador ou o personagem adquire a competência de entender os sinais e os índices da vida, diferentes e mais fortes que o texto, evoca-se a estrutura do romance de formação, na procura da capacidade de fazer sentido escrevendo a experiência desses limites, destacados pelos índices de uma potência objetiva que intervém na vida.

From realism to post-realism

Abstract

In contemporary Brazilian literature, realism may be seen either as a sequence of the nineteenth-century historical project of the novel or as an incomplete representative project, that still deserves respect and attention for the task of portraying the marginalized, excluded, and peripheral realities of Brazilian society, mainly in large cities. In both cases, realism may be understood as a representative project, strongly motivated by the political and ethical awareness of the exclusionary injustices in an authoritarian society that ties Brazilian literature to realism. As we analyze Brazil's contemporary literary production, it is not difficult to pinpoint examples of how the nineteenth-century tradition of sequencing has been rescued and has reshaped the historical novel in its different formats. In order to deal with such continuity, it is observed here how the concept of realism brings, etymologically speaking, a paradoxical ambiguity: on the one hand, there is philosophical realism, which before the Renaissance identified a universal reality behind the sensible appearances of phenomena; on the other hand, there is realism in Art history, which identifies mimetic possibilities in the register of similarities, as they are generated by representations. The same tension operates now in the contemporary discussion of realism. Not in the form of Platonic universalism, but in the emergence of a kind of metaphysics in which thoughts put material stability to the test; as a sort of atomism of the aesthetic matter, in which the subject's body is engaged by indeterminate molecular vibrations - a callous sensation of perception and affection levels, deprived of a subject who operates virtually in the literary work.

Keywords: Realism. Brazilian literature. Contemporary literature.

Referências

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, Roland. L'Effet du réel. **Communications**, n.11, p. 84-89, Paris: Éditions du Seuil, 1968.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BROOKS, Peter. **Realist Vision**. New Haven / Londres: Yale University Press, 2005.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Planeta, 2013.

FOSTER, HAL. **O retorno do real**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Atmosphere, Mood, Stimmung: **On a Hidden Potential of Literature**. Palo Alto: Stanford University Press, 2012.

IZHAKI, Flávio. **Tentativas de capturar o ar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

IZHAKI, Flávio. **Amanhã não tem ninguém**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

JAMESON, Fredric. **The antinomies of realism**. Londres: Verso, 2013.

LACAN, Jacques. Do olhar como objeto 'a' minúsculo. In: LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Planeta, 2012.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. **Ensaaios sobre a literatura**. Tradução de Gisela Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1965. p. 43-94.

LYOTARD, Jean-François. **L'Inhumain: causeries sur le temps**. Paris: Galilée, 1988.

RANCIÈRE, J. Deleuze e a literatura. **Matraga**, Rio de Janeiro, n. 12, 2. sem., 1999.

RUFFATO, Luís. **Inferno provisório**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: EdPuc, 2005.

SCOTT, Paulo. **Habitante irreal**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2011.

Recebido em 09/09/2016

Aceito em 23/09/ 2016

Origens do realismo na teoria estética marxista do entreguerras

Marcos Rogério Cordeiro*

Alysson Quirino Siffert**

Resumo

O objetivo deste artigo é apontar como percursos intelectuais distintos, na primeira metade do século XX, levaram importantes nomes da teoria estética a um método marxista comum, incorporado às discussões literárias no período entreguerras. Nesse sentido, busca-se demonstrar como o período formativo mais idealista do círculo de Bakhtin e dos formalistas russos, bem como o de György Lukács e de Walter Benjamin, não impediram que suas obras culminassem numa noção mais dialética e historicizada sobre o conceito estético de “realismo”. Assim, buscaremos enfatizar que a ideia de uma condensação não mecânica da realidade na forma artística é a baliza central de todos esses autores, e é o que, em última instância, mais unifica que aparta suas distintas teorias.

Palavras-chave: Realismo. Marxismo. Bakhtin. Lukács. Benjamin.

O conceito de realismo talvez seja mais debatido no campo da literatura e da estética devido ao seu caráter polissêmico, comportando significados até opostos a depender da tendência teórica que o utiliza. Mesmo no interior de uma tradição crítica mais ou menos coerente e delimitada, como a marxista do período entre as duas guerras mundiais, foram traçados diversos caminhos em torno de uma noção dialética de realismo. Tais diferenças não se devem apenas a uma questão de concepções estéticas distintas, ou de mera semântica conceitual; antes, derivam de uma característica própria da realidade: não apenas seus conteúdos e formas são heterogêneos e variáveis no tempo e no espaço, como também são bem distintos os possíveis modos de representá-los e de teorizar sobre essa representação. Reconhecer tal polissemia parece fundamental para ressaltarmos o oposto, isto é, aquelas linhas de força que, a partir de percursos intelectuais distintos, vão

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrando do curso de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais.

unificando o fundamento teórico das mais refinadas perspectivas marxistas do referido período. A ênfase analítica dessa identidade da não-identidade é o maior objetivo do presente artigo.

Podemos dizer que o realismo se colocou como uma questão essencial para a crítica marxista, sobretudo por se tratar de um procedimento compositivo cujas implicações ultrapassam o campo delimitado da arte, indo mais fundo no tecido social. Assim, embora desenvolvido como linguagem e mantendo uma inegável especificidade estética, o realismo pode ser visto como um conjunto de técnicas que sempre possui sua razão de ser, em última instância, na realidade histórico-social, que lhe é prévia, mas que o realismo assimila formalmente e ajuda a compreender. Com isso, estimula-se a emancipação da consciência humana mediante o crivo crítico, algo crucial para a superação dos entraves da própria realidade. Esse é um ponto de concordância entre os principais autores marxistas que lançaram os alicerces de suas obras entre 1914 e 1945.

Entre a fatura artística e a complexa ordem de questões que exerce sobre ela seu poder de configuração (questões que derivam da realidade concreta), existe um campo de mediações cuja lógica é incorporada e estilizada na obra de arte. Tais mediações são sintetizadas e se manifestam na forma, que, aqui, portanto, não é entendida como resultado arbitrário da criação individual ou subjetiva, nem como técnica de experimentação, mas como um substrato objetivo que é indissociável do conteúdo que precede e condiciona o trabalho artístico e a fatura artística propriamente dita.

Embora apresentem concepções diferentes entre si, os autores que indicamos possuem em comum uma recepção viva e inteligente do marxismo, ou seja, enfrentam as dificuldades teóricas da relação de forma e conteúdo sem cair em esquemas fixos ou preconcebidos, sempre procurando reconhecer o vínculo de realismo e realidade em suas estruturas mais profundas, o que também os leva a frisar a qualidade especificamente artística das obras de arte. Um filósofo um pouco posterior, Adorno, cujas conclusões estéticas do pós-guerra dialogam intimamente com o percurso de amadurecimento que será tratado aqui, apresenta essa questão nos seguintes termos:

Contra a divisão pedante entre forma e conteúdo, é preciso insistir na sua unidade e, contra a concepção sentimental da sua indiferença na obra de arte, insistir no fato de sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação. [Assim] quanto mais profundamente o conteúdo

experimentado se transforma, até deixar de ser reconhecível, em categoria formal, tanto menos os materiais não sublimados são comensuráveis ao conteúdo das obras de arte. Tudo o que aparece na obra de arte é virtualmente conteúdo tal como forma, ao passo que esta permanece, no entanto, o meio de definição do que aparece e o conteúdo permanece o que se define a si mesmo. (ADORNO, 1988, p. 167-169).

Em outras palavras, também de um crítico marxista experiente no debate sobre a dialética entre literatura e realidade, “o social na obra está na forma. Não que os conteúdos não sejam sociais, mas a forma, ao trabalhá-los e organizá-los, ou ser infletida por eles, configura algo de mais geral, análogo à precedência da sociedade sobre seus conteúdos separados.” (SCHWARZ, 2012, p. 288).

Nosso interesse, portanto, será discutir aqui esse imperativo teórico – a condensação formal da realidade na obra de arte – segundo alguns influentes pensadores cuja formação crítica e assimilação do marxismo ocorreu no aludido período entreguerras. Como veremos, essa questão não nasce pronta e, sim, amadurece aos poucos, impulsionada pelo revisionismo conceitual e pela experiência concreta diante do movimento histórico. Não obstante, em vez de arriscarmos um panorama exaustivo, preferimos focalizar dois importantes grupos: por um lado, os teóricos ligados à tradição cultural do leste europeu, com destaque para o grupo formalista e o círculo bakhtiniano, e, por outro, dois intelectuais da Europa central, ligados às correntes filosóficas e artísticas da modernidade: György Lukács e Walter Benjamin. Voltados para a literatura, esses autores – cada um a seu modo – entendem a forma como sistema mediador do conjunto orgânico da obra literária, um sistema dialético que, ao ser formalizado artisticamente, reflete algo que já existia no mundo empírico. A noção de realismo neste marxismo heterodoxo não se resume a um deciframento sociológico de relações entre literatura e realidade social; antes, gira em torno de um esforço de elucidação estética que é simultânea à compreensão da realidade, cuja configuração na obra ocorre como imanência. Consequentemente, ao recuperar o significado historicizado da forma artística, a perspectiva realista insiste na relevância da literatura para o mundo contemporâneo, pois, do contrário, privado da perspectiva realista, o dito mundo contemporâneo aumenta o risco de ser dominado pelo conformismo político e intelectual e de cair nas trevas do irracionalismo, levando a literatura consigo, que assim perde sua verdadeira função emancipatória.

Pois bem: podemos dizer que o formalismo russo dá início à teoria da literatura em seu sentido moderno, isto é, como um campo dotado de conceitos e metodologia próprios e não como parte de uma teoria geral da arte ou da cultura. Isto não quer dizer que não houvesse reflexão crítica antes, mas não havia uma sistematização de princípios, nem uma delimitação clara do objeto ou um conjunto de categorias que especificasse o campo literário. A noção de *poiésis* dos antigos incluía, além do que hoje chamamos literatura, também o drama, a música, a dança, a arquitetura e a escultura. Desde então, até o romantismo mais ou menos, quando aparecem os primeiros sinais desse sentido moderno a que nos referimos, a apreciação e a reflexão a respeito da literatura tendiam a vê-la através de formulações abstratas, elaboradas a partir de ideias gerais sobre o tempo, a natureza e o espírito humano. Os teóricos do formalismo, por sua vez, procuraram identificar, analisar e interpretar o que havia de singular na arte literária, a “literariedade” (EIKHENBAUM, 1973, p. 3-38). Temos aqui um salto qualitativo, melhor avaliado quando entendido à luz de certas condições históricas que os próprios teóricos reconheceram e incorporaram.

Alguns fatores históricos foram cruciais para essa mudança de qualidade. Entre eles, uma influência pontual, mas muito marcante, da escola de Genebra, especialmente de Ferdinand Saussure, que introduziu uma série de noções que irão nortear o formalismo russo, principalmente sua concepção de signo como sistema autorregulado, plenamente expressivo e coerente em si mesmo. Para Saussure, o signo se apresenta como um constructo da linguagem, regido por leis estabelecidas pela própria linguagem. Os formalistas partiram daí para definir a linguagem literária como tal, na tentativa de reconhecer elementos funcionais que delimitam aquilo que a especifica. Outro fator que vai concorrer para o aporte teórico do formalismo é a proliferação de correntes de vanguarda, como o futurismo: em vez de entusiasmo pelas conquistas da modernização técnica, como ocorreu com o futurismo italiano, na Rússia ele assumiu uma postura seletiva, apropriando e rejeitando aspectos pontuais da dita modernização. Do ponto de vista ideológico, acentuadamente historicizado, também se encontram diferenças: enquanto o futurismo italiano propagava o fascismo, o russo se identificava com o comunismo já incorporado ao país. Quanto às questões de arte, investiram numa elaboração formal complexa, desenvolvida na arquitetura, na música, no teatro e no cinema. No que diz respeito à literatura em particular, insurgiu-se contra o simbolismo e procurou desenvolver uma linguagem formal baseada em princípios construtivistas. Em outras palavras, podemos dizer que a poética de vanguarda

na Rússia consistia na transfiguração contínua de ideia em forma e de forma em ideia, o que lhe garantia uma acentuada autorreferencialidade. Isso estimulou a renovação teórica dos formalistas, levando-os à procura de novos parâmetros de análise. Os que existiam, norteados, como se disse, por princípios teóricos gerais, não eram capazes de identificar o específico artístico nessas obras e chegavam mesmo a pôr em dúvida o seu caráter estético. Os formalistas, no entanto, viam aqui a necessidade de desautomatizar a percepção da forma artística.

Mais um fator decisivo para o salto formalista aparece na recepção teórica do marxismo, suficientemente amadurecido e disseminado na Rússia da época (não se pode esquecer que as vanguardas e a escola formalista surgiram entre duas revoluções, a de 1905 e a de 1917). Esses movimentos coetâneos se correspondem e se esclarecem reciprocamente, pois o marxismo circulava nos meios artísticos de vanguarda, dando insumo a uma visão materialista a respeito da arte sob o domínio do capital: os vanguardistas reconheciam com clareza que o estado estabilizado da arte era uma configuração dos ideais burgueses dominantes e não estavam inocentes para o fato de que atacar a linguagem artística hegemônica era atacar a sociedade tal como se encontrava estruturada – daí a ideia de “chocar a burguesia”. Esses dados devem ser considerados segundo a força do conjunto: revolução artística e revolução social se equivalem neste momento e desfazer esse vínculo é perder um pouco do esclarecimento de ambas. Neste sentido, o marxismo altera e refaz o campo teórico formalista na medida em que começa a ser incorporado pelos formalistas como parte do método de análise.

Uma breve digressão demonstra isso melhor. Os formalistas firmaram a sua teoria em contraposição às diretrizes dominantes na época, representadas pelas críticas biográfica, psicológica, filosófica e historicista. A biográfica pautava-se na vida dos escritores para explicar os fatos literários; a psicológica procurava as motivações inconscientes; a filosófica introduzia a obra particular em um contexto geral da história da cultura, o que acabava obscurecendo seu caráter específico; e a historicista limitava-se a um cotejamento de texto e contexto puxado para o documental. Apesar das diferenças, essas correntes em comum partem do conteúdo manifesto para explicar a obra, deixando em segundo plano ou mesmo desconsiderando a particularidade da forma. Em contrapartida, os teóricos russos se voltam para ela advertindo, porém, que a forma não é algo arbitrário, não é impalpável, mas se manifesta de maneira concreta. (EIKHENBAUM, 1973, p. 13-14).

Em pouco tempo as premissas formalistas foram se aprofundando em questões de ordem extraliterária, incorporando de maneira seletiva e funcional as premissas do realismo – mesmo sem chamar pelo nome – às suas teses fundamentais. O curso dos fatos, entretanto, acirrou as bases teóricas dessa aproximação na medida em que o marxismo foi sendo absorvido pelo sectarismo ideológico do momento. Ironicamente, o crescente interesse pelas formas histórico-sociais coincide com o início da política cultural stalinista, que fez tábula rasa da complexidade das teses dialéticas e imprimiu nelas uma rigidez que não possuíam. Sua consequência imediata foi a criação de um padrão intelectual e de gosto que fez surgir o realismo socialista, criando uma polarização entre ele e o esteticismo, que passou a ser identificado com o gosto artístico burguês, bem como com seu projeto intelectual. Essa polarização serviu de justificativa para a repressão aos representantes e às ideias do grupo formalista, que se dissolveu.

O chamado círculo de Bakhtin se desenvolveu em diálogo com essa polarização estético-ideológica e se alimentou de suas contradições. Como mostra **O método formal dos estudos literários**, de Medvedev, sem apresentar uma definição clara de síntese, o autor oscila entre a crítica ao formalismo ou ao realismo socialista¹. Havia uma percepção clara de que o realismo socialista, embora engendrado no interior da tradição marxista, não respondia por ela e estava longe de desenvolver com propriedade o que o termo “realismo” representava. Na verdade, Medvedev destaca o contrassenso do realismo socialista atender às exigências do marxismo e do realismo ao mesmo tempo porque ele abriu mão de um de seus imperativos, a dialética. A ausência de uma perspectiva dialética levou o realismo socialista a uma “concepção simplista que via na forma uma espécie de anexo ornamental ou decorativo do conteúdo, apêndice carente de seu próprio sentido ideológico” (MEDVEDEV; BAKHTIN, 1994, p. 100). Ciente da estrutura dinâmica que é a obra literária, Medvedev reconhece que isso se deve ao fato de que ela representa, em sua imanência, a formalização da realidade, enfatizando a transformação de externo em interno (MEDVEDEV; BAKHTIN, 1994, p. 127). Embora o termo não apareça com ênfase, o realismo é o método crítico (“dialético e ágil”) que permite que se entenda a constituição artística em sua relação de causalidade específica com a realidade.

¹ Adotamos o ponto de vista de que trata de autores individualizados e independentes que, no entanto, formam um grupo coeso, com propostas orgânicas e em relação. Nas referências bibliográficas, seguimos a orientação das fichas catalográficas das edições consultadas, que, via de regra, sobrepõem a autoria; porém, alteramos a sequência autoral, dando assim mais destaque aos autores que efetivamente escreveram o trecho, e não a Bakhtin, que em geral aparece em destaque por uma questão editorial ou de ordem alfabética.

Tais premissas reaparecem no trabalho de Volochinov sobre o signo em geral e o literário em particular. **Marxismo e filosofia da linguagem** traz uma série de considerações a respeito do constructo artístico como dispositivo semiológico da realidade transfigurada. Ressalve-se que os conceitos-chave empregados (linguagem, signo e semiologia) representam o substrato objetivo da forma, afirmando o dado realista mesmo sem se dirigir diretamente à realidade. Isso se deve ao fato de que o signo é entendido como a formalização de uma “relação recíproca entre infraestrutura e superestrutura” (VOLOCHINOV; BAKHTIN, 1997, p. 38). Nas alegações contrárias às teses “psicológicas” e “idealistas”, o autor afirma que “o signo é um fenômeno do mundo exterior, [...] que reflete e refrata outra realidade” (VOLOCHINOV; BAKHTIN, 1997, p. 31-33), demonstrando que é por intermédio dele que a dialética interna e externamente se configura. Seu esforço se concentra na superação teórica dos embates polarizados entre esteticismo e realismo socialista, construindo uma via de acesso inteligente do marxismo como método de análise da literatura, partindo sempre “da linguagem concebida como filosofia do signo ideológico” (VOLOCHINOV; BAKHTIN, 1997, p. 38). O signo é visto como dispositivo realista, não porque descreve diretamente a realidade, mas porque formaliza os processos objetivos mais essenciais dessa realidade. Em outras palavras, o realismo não está tanto na matéria formalizada, mas na forma propriamente dita, pois nela se estrutura a mediação entre o que é menos óbvio na realidade (suas estruturas profundas) com o que é mais elaborado na literatura (a linguagem).

A discussão teórica desenvolvida nesses livros é incorporada ao método de análise de **Problemas da poética de Dostoiévski**, de Bakhtin, permitindo que se descubra uma forma de composição peculiar na obra do romancista russo. Segundo Bakhtin, o gênero romance se caracteriza pela mistura de fontes e a multiplicidade de estilos, mas, no caso de Dostoiévski, ele vê o proveito dessa forma levado a um ponto extremo de invenção, não encontrada no romance russo ou europeu. Sua análise adota uma perspectiva materialista para descobrir, no romance de Dostoiévski, um realismo próprio. Análise dos caracteres, que representam o ponto alto para a fortuna crítica, para Bakhtin possui uma conotação não subjetivista. Para ele, é a formalização “precisa do psicologismo como realista-objetiva da coletividade contraditórias das psiques” (BAKHTIN, 1997, p. 38). A realidade dinâmica da sociedade penetra as camadas mais profundas do romance, criando uma espécie de mundivisão das diversas consciências dramatizadas das personagens sob

as condições formais da “polifonia”. Cabe aqui uma observação: a leitura posterior que se fez desse conceito desistoricizou o ponto de vista crítico de Bakhtin, distorcendo o viés realista que sua análise procurou especificar, enfrentando as armadilhas de um estilo rebuscado, como o do escritor russo, para alcançar o seu significado histórico preciso. Voltando à tese propriamente dita, o autor não deixa dúvidas: a estrutura e a forma do romance polifônico se devem menos à consciência conturbada do autor ou às particularidades languageiras do gênero romance do que às condições da realidade histórica.

O romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira marcante, enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si. Criavam-se, com isto, as premissas objetivas da multiplanaridade essencial e da multiplicidade de vozes do romance polifônico. (BAKHTIN, 1997, p. 19).

Como se vê, entre realismo e realidade constitui-se um campo de mediações já formado, cuja lógica compete à crítica descobrir. A análise permite perceber a realidade em suas determinações menos conhecidas, porque ela se encontra sedimentada na forma. A teoria literária contemporânea desvirtua as premissas desse debate ao defender a ideia de que a realidade na literatura é uma convenção, que se trata de uma construção discursiva, enquanto a realidade ela mesma é definida como algo amorfo, uma aparência de forças cegas trabalhando por si mesmas, em desagregação. O marxismo não vê assim, reconhecendo, na realidade, uma forma complexa. Em uma definição sucinta, encontramos o fundamento teórico desse ponto de vista.

O concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade. Por essa razão, o concreto aparece no pensamento como processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, não obstante seja o ponto de partida efetivo e, em consequência, também o ponto de partida da intuição e da representação. [...] Por isso, a sociedade de modo algum só começa

ali onde o discurso é sobre ela enquanto tal. (MARX, 2011, p. 54-59).

O realismo, enquanto linguagem literária, configuração estética, responde pela formalização das múltiplas determinações, sendo, por isso, ele mesmo uma determinação; enquanto teoria crítica, o realismo permite que se reconheça e especifique o sentido dessas determinações, transfiguradas para o âmbito da arte. Essas ideias tiveram desenvolvimento paralelo e foram mais aprofundadas, como se verá a seguir.

Incitados por uma época de profundos abalos e rupturas, que teve a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa de 1917 como marcos decisivos, alguns pensadores e artistas viram no marxismo uma resposta para as graves catástrofes emanadas das lutas imperialistas, superando com isso uma anterior perspectiva, mais fatalista, que tomava como algo quase insolúvel o aparente pulo da humanidade no abismo. À semelhança do próprio Marx, tais intelectuais, em suas fases formativas, tiveram grande contato com sistemas de pensamento gerados no auge da cultura burguesa, como a filosofia clássica alemã que vai de Kant a Hegel; e depois, ao irem assimilando as premissas da dialética, conseguiram transitar de noções mais subjetivistas e idealistas para outras mais objetivas e materialistas, isto é, mais realistas. Esse é o caso, sobretudo, de György Lukács e Walter Benjamin, que, ao lado de outros importantes nomes (como Bertold Brecht e Ernest Bloch), desenvolveriam durante os anos entre as duas grandes guerras um riquíssimo debate estético, que até hoje tem muito a ensinar sobre os problemas da análise e do fazer artístico. Nos limites deste artigo, iremos apenas sugerir o que há de essencialmente convergente entre as visões de Lukács e Benjamin, que se aproximam, neste sentido mais essencial, das já aludidas conclusões de Bahktin e de seu círculo – não obstante as potenciais ou abertas divergências entre tais teorias, que aqui não iremos explorar mais a fundo.

O problema da forma como mediação artística aparece cedo em todos esses autores, ainda em fases de juventude ligadas a premissas idealistas ou metafísicas, isto é, até mesmo antes da assimilação do marxismo. No caso do jovem húngaro György Lukács, suas primeiras obras em alemão são condicionadas por uma epistemologia neokantiana; mas seus escritos se destacaram como algo autenticamente novo, causando um imediato impacto em alguns dos principais círculos intelectuais europeus, como o liderado por Max Weber. Desde os juvenis **Evolução histórica do drama moderno** e **A alma e as formas**, as obras de Lukács

tendem a incorporar algo do movimento histórico em suas teorizações e críticas, embora o idealismo kantiano inicial imponha um tal acento subjetivista que isso o leva a apresentar a forma como uma delimitação última de apreensão do mundo, de maneira que o próprio mundo se desmancha quando não conformado num construto subjetivo. O pensamento e a arte – como poesia, ensaio, historiografia etc. – converteriam subjetivamente essa forma apriorística, já dada na estrutura mental, em uma concepção a partir da qual seria possível entrever o destino desse mundo. Através da forma, o pensamento poderia se impor, organizando tudo ao realizar associações e erigir teses, assim compreendendo aquilo que na empiria é caótico, anárquico e sem sentido imanente. Note-se aqui o duplo direcionamento do raciocínio do jovem Lukács no que se refere aos propósitos aqui discutidos: a forma confere rigor, garante racionalidade e se manifesta por meio da organização de todos os elementos constitutivos, não deixando que nada se perca de si ou que perca o significado mais elevado, menos óbvio; ao mesmo tempo, ela é algo que delimita o concreto, que, sem ela, não se mostra capaz de sustentar o seu próprio significado. Assim, a realidade histórica, se por um lado se mostra essencial para a teoria do conhecimento defendida pelo jovem Lukács, por outro lado não possui força própria de estruturação, cabendo essa função à forma.

Tal postura, que será bastante criticada pelo próprio Lukács maduro, começa a mudar nos próprios ensaios de **A Alma e as formas**, mas, de modo mais significativo, em **A teoria do romance**, obra que, avançando o percurso da filosofia clássica alemã, se beneficia decisivamente de uma concepção mais dialética e objetiva, derivada de Hegel. Uma das contribuições centrais deste livro, também de imenso impacto na intelectualidade europeia, foi criar uma teoria geral do romance com o intuito de integrá-lo num sistema de formas estéticas. Até então, a maioria dos estudos procurava comprovar que o romance não era um gênero novo, mas uma reconfiguração de um gênero antigo, a epopeia. Herdando o pensamento hegeliano, Lukács reafirma a singularidade do romance enquanto gênero e relaciona isso com a formação de uma sociedade particular que ia se estruturando, a moderna sociedade burguesa. As sociedades tradicionais, não obstante as contradições e assimetrias que as caracterizam, produziram uma forma narrativa com alto grau de coesão, enquanto a sociedade moderna aprofundou essas contradições com tal intensidade que acarretou uma fratura no cerne da forma. Ou seja, a sociedade engendrada pelo capital acumulou as formas existentes e produziu outras, em sentido renovado de acordo com os novos tempos. Assim,

para o Lukács de **A teoria do romance**, a forma do romance já aparece como uma mediação da forma histórica e as dissonâncias e rupturas próprias da forma romance são explicadas como propriedades históricas. Mas há nesse livro vários problemas e paradoxos derivados do idealismo objetivo. Numa passagem em que trata da relação forma-romance-história, por exemplo, nota-se que, embora seja apontada a dinâmica material da história, ainda se insiste em que ela se encontra submetida aos ditames da consciência: “A incapacidade de as ideias penetrarem no seio da realidade faz dessa última um descontínuo heterogêneo e, a partir dessa mesma proporção, cria para os elementos da realidade uma carência de vínculo.” (LUKÁCS, 2000, p. 81). Mas essa tese idealista, de que a forma organiza o caos do mundo atribuindo-lhe significado, por conta da própria lógica dialética aparece invertida em outros pontos, sendo então explicada, de modo mais realista, como formalização de uma disposição prévia, concreta: “Todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica são incorporados à configuração [artística] e não podem ser encobertos por meios composicionais” (LUKÁCS, 2000, p. 60). O meio pelo qual essa formalização se efetiva no interior do romance altera a sua organização e ressignifica o estilo. Os dilemas de consciência do herói problemático (que aparece como um tipo pleno de variações e de significação histórica, não se limitando a uma individualidade excêntrica) e a configuração da ironia como dispositivo de reflexão em seu interior são exemplos dessa alteração na teoria geral de Lukács, tanto em sua teoria do conhecimento, quanto em sua teoria das formas. Assim, como pontua Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto, no prefácio ao livro **Arte e sociedade**, uma coletânea de escritos estéticos de Lukács:

ainda que nos quadros do idealismo objetivo hegeliano, **A teoria do romance** propõe uma clara vinculação entre as formas estéticas e as épocas históricas, entre a arte e a sociedade, vinculação que se tornaria a principal preocupação estética do Lukács marxista. (LUKÁCS, COUTINHO, NETTO, 2009, p. 9).

Neste percurso, outro passo decisivo no pensamento de Lukács, já transitando de Hegel para Marx, se dá em **História e consciência de classe**. Nesta coletânea de artigos escritos entre 1919 e 1922, após a revolução russa de 1917 ter dado uma perspectiva revolucionária ao Lukács de trinta e poucos anos, as premissas idealistas e metafísicas começam a abandonar o seu sistema teórico, embora ainda, a essa altura, sobrevivendo lado a lado de suas primeiras teses marxistas, como deixa claro seu longo prefácio autocrítico de 1967. Apesar do próprio Lenin ter

denunciado seu vanguardismo idealista e messiânico, denúncia que o maduro Lukács irá assinalar embaixo, esse livro será um dos mais influentes na filosofia do século XX, e é nele que Lukács assume pela primeira vez, de modo declarado, a preponderância da teoria marxista:

O marxismo ortodoxo não significa (...) um reconhecimento sem crítica dos resultados da investigação de Marx, não significa uma “fé” numa ou noutra tese, nem a exegese de um livro “sagrado”. Em matéria de marxismo, a ortodoxia se refere antes e exclusivamente ao *método*. Ela implica a convicção científica de que, com o marxismo dialético, foi encontrado o método de investigação correto, que esse método só pode ser desenvolvido, aperfeiçoado e aprofundado no sentido dos seus fundadores, mas que todas as tentativas para supera-lo ou “aperfeiçoá-lo” conduziram somente à banalização, a fazer dele um ecletismo – e tinham necessariamente de conduzir a isso. (LUKÁCS, 2003, p. 65).

Com as lutas e guerras civis posteriores à revolução russa, em que Lukács chegou a ser ministro da cultura, comissário do povo e até general de ocasião na defesa da breve república soviética húngara de 1919, para depois se exilar na Alemanha e em Moscou, seus escritos filosóficos e estéticos sofreram por um tempo uma diminuição produtiva, embora o contato com a realidade prática tenha amadurecido sua reflexão de maneira imprescindível para a superação de suas últimas amarras idealistas. Não obstante, vale frisar que essa superação se deu no verdadeiro sentido da *aufhebung* hegeliana e marxista, isto é, como uma negação que leva a outro patamar, eliminando o que já estava morto ou defasado, mas preservando, simultaneamente, os acúmulos vivos e racionais. Por isso a obra madura de Lukács irá enfatizar inúmeras vezes, em franca oposição ao materialismo positivista oficial do stalinismo, o quanto a dialética materialista o leva a uma concepção mais reflexiva e crítica da realidade. De certa forma, estamos diante de duas concepções de realismo: o realismo socialista e o realismo crítico, que é a grande tese de Lukács. O próprio Lukács explica essa conversão de rota:

No Instituto Marx-Engels, conheci e trabalhei com o camarada Mikhail Lifchitz, com quem, no curso de longas e amistosas conversações, debati questões fundamentais do marxismo. O resultado ideal mais relevante deste processo de esclarecimento foi o reconhecimento da existência de uma estética marxista, autônoma e unitária. Esta afirmação, indiscutível nos dias de hoje,

parecia a muitos marxistas, no início dos anos 1930, um paradoxo. (LUKÁCS, 2009, p. 25).

A partir dessas leituras decisivas, Lukács volta a produzir copiosamente, já agora no timbre de sua fase madura, que vai de 1933 a 1971, ano de seu falecimento. Com efeito, é da década de trinta em diante que se pode estudar a verdadeira obra Lukácsiana, isto é, aquela que já apresenta o último estágio de seu método filosófico, estético e crítico, despido das anteriores contradições idealistas. Isso é importante frisar, já que a hegemonia antirrealista posterior ao modernismo fez da juventude de Lukács sua fase mais citada e estudada, até com frequente omissão de sua obra madura, o que por si só já demonstra vícios e preconceitos idealistas por parte de intelectuais e professores do mundo inteiro. Ao contrário do que pregou tal moda acadêmica, o próprio Lukács considerava sua obra posterior a 1930 a mais válida e densa, a que continha as mais acertadas e concretas diretrizes teóricas. Foi somente em sua fase madura, por exemplo, que Lukács erigiu a defesa do realismo como a base mais essencial do seu pensamento estético e de sua atividade enquanto crítico literário. Nos ensaios filosóficos e críticos dessa fase, que irão depois culminar na grande **Estética** de 1960, Lukács julga o valor da arte com base em seu nível de realismo, ou seja, na capacidade da obra de captar e representar adequadamente as tendências e os tipos mais essenciais dos movimentos históricos decisivos. Nesse sentido, quanto mais decisivo for um momento histórico, em relação à humanidade, e quanto mais um artista é capaz de penetrar o que há de mais importante e vivo neste momento, mais ele estará sendo um grande realista, e, por conseguinte, um grande artista. É por isso que seu cânone do realismo é formado por nomes como Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Walter Scott, Balzac e Tolstói, além de Thomas Mann, que conseguiram sintetizar em suas obras, de modo autenticamente artístico, os progressos e lutas mais cruciais do gênero humano, e isso alcançando uma representatividade de proporções universais.

Assim, para Lukács, a marca da originalidade, em matéria de arte, não deriva de um incompreensível e abstrato dom natural, e sim reflete a própria originalidade do tempo histórico, que determinado artista conseguiu representar numa forma mais significativa, rica e profunda que a concebida pelos pares de sua época, comparados em escala global. Assim, a forma artística é mais original quando é a forma de um conteúdo histórico-social novo, isto é, quando consegue refletir esteticamente, com

verdadeira maestria, as concretas alterações das estruturas da realidade:

De fato, se se considera – como já Hegel o fazia – a modificação histórica do conteúdo como base para a transformação da arte no que toca à forma, ao estilo, à composição, etc., é claro que no centro da criação artística deve estar precisamente este momento da transformação, do nascimento do novo, da morte do velho, das causas e das consequências das modificações estruturais da sociedade nas relações recíprocas entre os homens. A originalidade artística – entendida como um voltar-se para a própria natureza e não para o que a arte produziu no passado no que diz respeito ao conteúdo e à forma – manifesta-se precisamente nesta importância que tem a descoberta e a determinação imediata do que de novo é produzido pelo desenvolvimento histórico-social. (...) Mas tão-somente na estética do marxismo esta antiquíssima questão recebeu um preciso sentido teórico: é original o artista que consegue captar seu justo conteúdo, em sua justa direção e em suas justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova. (LUKÁCS, 1978, p. 192).

Tal concepção, aliada ao contínuo refinamento dos estudos históricos e da metodologia dialética, levará Lukács a analisar, numa longa obra, os momentos mais importantes do moderno avanço da sociedade burguesa, nisto comparando os autores mais significativos das principais tendências literárias de cada época. Nessa comparação valorativa, toma-se realismo como o maior princípio do julgamento artístico. Isso o leva a entrar numa aguda polêmica, em primeiro lugar, contra o naturalismo posterior a 1848, contra o irracionalismo romântico e, por fim, contra o vanguardismo modernista, que oscilaria entre o romantismo e o naturalismo de um modo cada vez mais irracional, mais superficial, e, assim, mais antirrealista. Se nisso Lukács parece, às vezes, ter sido duro em demasia em relação à literatura do século XX, por outro lado, o presente problema da irrelevância e banalidade artística da arte pós-moderna demonstra o quanto ele tinha razão em suas críticas a certas tendências propagadas pelo modernismo no mundo inteiro, como um subjetivismo empírico, irracionalista ou abstrato, que se tornou cada vez mais repetitivo e superficial. Nesse sentido, é preciso olhar com mais atenção os textos em que Lukács contrapõe o vanguardismo do século XX ao verdadeiro realismo, tanto pela profundidade teórica dessas polêmicas, quanto pelo simples fato da visível decadência da arte e da literatura posteriores a sua morte terem confirmado suas ressalvas contra a crescente hegemonia da teoria e da arte modernistas. Em outras palavras, já que o novo deve

ser a chave do velho (conforme postula Marx), a crescente irrelevância estética e a superficialidade da hegemônica arte contemporânea, dita “pós-moderna”, deveria levar a uma melhor aceitação e compreensão das passagens em que Lukács buscou combater a vanguarda modernista, como a seguinte:

Enquanto a literatura de vanguarda adota, em relação a alguns fenômenos do mundo moderno, uma atitude imediatamente não crítica, os melhores escritores realistas, na sua *práxis* literária (mas nem sempre nas suas exegeses críticas), despojam esses fenômenos do seu caráter imediato, de modo que possam tomar, em relação a eles, esse recuo de crítica sem o qual não poderia conceber-se uma verdadeira obra de arte. [...] Daquilo que não é mais do que um reflexo, necessariamente subjetivo, o escritor de vanguarda constrói o próprio real; pretendendo erigi-lo em objetividade constituinte, apenas nos dá uma imagem deformada da realidade total. O realista, pelo contrário, sendo capaz de criticar e de ultrapassar os dados imediatos, tende a situar o fenômeno necessário do nosso tempo no seu verdadeiro lugar, num conjunto total e coerente, no lugar que lhe pertence em razão da sua essência objetiva. (LUKÁCS, 1991, 82-84).

Por outro lado, a própria teoria do realismo de Lukács, uma vez bem assimilada, poderia servir como um potente instrumento de interpretação dos dispositivos especificamente artísticos, presentes em obras de valor, inclusive naquelas filiadas a escolas modernistas. Pois mesmo em certas obras de vanguarda há momentos que superam as limitações apontadas por Lukács, chegando a formalizações autenticamente realistas. Seja como for, o importante é destacar que o Lukács maduro sempre enfatiza, com eloquente cuidado, a especificidade propriamente estética das obras de arte, em contraposição, por um lado, ao modo científico ou filosófico de conhecer a realidade, e, por outro, ao modo empírico da cotidianidade e da conjuntura. Isso levará Lukács a conceber a categoria da particularidade como uma esfera mediadora própria das formas artísticas, por esta estar situada entre a singularidade da empiria cotidiana, no nível mais imediato, e a universalidade dos conceitos universais, no nível mais abstrato. A autêntica arte realista seria aquela cujo dinamismo estruturador estaria situado nessa mediação do particular, sendo a particularidade a categoria específica do reflexo estético.

Vê-se que Lukács teve que dar um salto sobre ele mesmo, reinventar sua teoria das formas para alcançar uma noção bem meditada de realismo como conceito específico. Embora diferentes, a sua trajetória e a de Walter Benjamin se

correspondem neste ponto; também ele teve que superar uma formação idealista inicial para chegar aos imperativos realistas. Em Benjamin, a postura metafísica se entranhou mais, ao ponto de ser mais facilmente assimilado ao gosto das teorias antirrealistas do pós-modernismo. O estilo metonímico e metafórico de seus escritos seduz esse público, carente da mesma formação dialética e materialista de seu autor. De fato, o termo realismo raramente aparece no vocabulário benjaminiano, muito menos em seu sentido teórico enfático; no entanto, sua análise se desenvolve em favor da compreensão realista da obra, analisada em relação com seu contexto. Na verdade, o realismo em Benjamin não só está no seu reconhecimento da representação como cifra da realidade, mas também no fato de que seus pressupostos teóricos se revelarem parte das mudanças estruturais que ocorreram no mundo e que determinaram sua própria vida.

Tentando restaurar esse trajeto em suas linhas gerais, lembremos que, após sua iniciação no ambiente intelectual da esquerda sionista, Benjamin escreve seu primeiro trabalho teórico de fôlego, **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**, com evidentes dívidas com o idealismo crítico, especialmente Kant e Fichte. O trabalho apresenta uma noção de “crítica” como operação infinita de reflexão e autorreflexão conceitual na qual seu objeto é apurado multiperspectivamente: a consciência pensante se desidentifica de si mesma, volta-se sobre si mesma e antepõe-se a si mesma; neste movimento, põe e repõe o objeto, submetido a um intenso jogo de contradições conceituais. Trata-se de uma teoria do conhecimento sofisticada, empenhada na reflexão sobre cada passo, cada momento e determinação do próprio ato de refletir. Essa disposição constitui uma forma (“a reflexão é a reflexão de uma forma, demonstrando, desta maneira, a imediatez do conhecimento dado nela” BENJAMIN, 1993, p. 31), a qual delimitará a teoria de arte da primeira geração romântica na Alemanha, especialmente a sua noção de “crítica de arte”. Como a forma é reflexão e autorreflexão dialeticamente posicionadas, a arte e a crítica se encontram implicadas numa dialética muito própria. “Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”. (BENJAMIN, 1993, p. 74).

Como dissemos, a dialética exposta e defendida neste livro é a dialética idealista, gerada e desenvolvida pela consciência reflexiva. O objeto somente se firma nessa teoria do conhecimento enquanto objeto pensado, “medium-de-reflexão”. Quanto à forma propriamente dita, “nela é refletido aquilo que com

certeza é a única coisa que pode refletir: o pensar” (BENJAMIN, 1993, p. 61). Reparem que, não obstante a tensão interior, o grau de organização e o poder de revelação, a forma é abstrata; a dialética presente é, por assim dizer, formada, mas limitada ao movimento do pensar em si mesmo, da linguagem em si mesma. Essa disposição sofre uma modificação na tese de habilitação sobre o barroco, um dos ensaios mais densos da teoria estética moderna. O livro traz alguns desafios que a banca não conseguiu vencer ou tenha sido mesmo ultrapassada por eles: a linguagem alusiva, cheia de imagens e associações livres, a estrutura assistemática, a afronta ao sistema platônico ou às categorias centrais do pensamento de Goethe etc., tudo se colocando fora dos padrões acadêmicos da época. Para o assunto que nos interessa, representou um passo importante, pois o conceito de forma começa a ser visto em sua relação efetiva com a realidade. Segundo Benjamin, as estruturas históricas penetram as camadas mais profundas da forma barroca, de onde emergem os significados político, ideológico e simbólico que condicionam sua organização e seu poder de representação (BENJAMIN, 1984, p. 239). Para Benjamin, o jogo de contradições típicos dessa forma não significa propriamente uma *performance* do pensamento e da linguagem, muito menos uma violação às leis “teleológicas” da história, mas, ao contrário, representa a sua estrutura formal: “Seu conteúdo, seu objeto mais autêntico é a própria vida histórica, como aquela época a concebia” (BENJAMIN, 1984, p. 86). Tome-se o caso de uma figura de linguagem que Benjamin elevou à categoria central de sua tese, a alegoria. À primeira vista, é a negação conceitual do realismo como método de configuração e como método de análise, mas é através dela que Benjamin vai elaborar a hipótese mais arrojada do livro no que se refere à configuração da forma histórica como forma artística. À maneira da dialética marxista, que via, numa formação histórica moderna, o acúmulo e a negação das formações anteriores, Benjamin vê na alegoria barroca a superação das alegorias medieval e renascentista, uma descoberta, como ele mesmo vai dizer, que “somente as variações históricas fazem aparecer” (BENJAMIN, 1984, p. 189). Quer dizer, no barroco, a forma alegórica é objetiva, e não um vazo estilístico, forma o que o movimento histórico constitui e revela. Tomada em perspectiva artística, a alegoria internaliza a história e a subsume, fazendo com que ela apareça como estilo. Há nisso clara operação realista no âmbito da forma: “Quando a história penetra o palco, ela o faz enquanto escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 199). Essa síntese dialética, na qual uma proposição se encontra absorvida na forma de sua negação, aparece representada na caveira,

em particular, ou em qualquer imagem da ruína (“As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas”, BENJAMIN, 1984, p. 200), pois a ruína, como a alegoria, oblitera o vínculo que liga o presente do sentido com a sua origem histórica. No símbolo, tais vínculos são reconhecíveis, mas na alegoria não, dando a impressão de que tudo é aleatório e não passa de um jogo livre de linguagem e significado. Veja-se a diferença e o avanço dessa noção materialista de dialética: nas imagens engendradas como forma barroca estão representadas as estruturas efetivas das relações sociais; as “antinomias do alegórico” passam a ser entendidas como abstração (em sentido dialético) ou estilização da forma histórica; as contradições do mundo histórico barroco – entre o ideal religioso e a contingência profana do capitalismo nascente – são internalizadas e transfiguradas artisticamente, ao ponto de se tornarem marca estilística.

Apesar dessa desenvoltura crítica no campo do materialismo, **Origem do drama barroco alemão** ainda conserva um pouco do idealismo anterior, principalmente na primeira parte, dedicada à teoria do conhecimento. Esse capítulo é muito importante para compreender a evolução do pensamento benjaminiano; nele vemos, na prática, as lições legadas pelo romantismo como a dialética antitética, a terminologia mística e a recusa da sistematização. Uma compreensão realista mais concatenada – sem referência ao termo, como dissemos antes – aparece nos ensaios sobre a modernidade histórica através da obra de Baudelaire. Aqui Benjamin faz uma reconstituição minuciosa do II Império, explicando-o como estágio incipiente do capitalismo moderno: boêmia, revolução, prostituição, mercado, urbanização, dinheiro, ciência, filosofia, trabalho, memória, satanismo, *flanerie*, ópio, arquitetura, lesbianismo, literatura, mercadoria, melancolia etc., tudo aparece como forças integradas ao movimento histórico de afirmação desse modo de produção. As referências aos textos de Marx são sistemáticas, sem as quais o ensaio não teria como avançar, e sua influência é melhor manuseada no próprio discernimento sobre o estatuto inovador da poesia de Baudelaire: num mundo regido pela alienação compulsória, os traços da lírica são alterados em suas estruturas mais profundas. Não é que a poesia lírica não seja mais possível diante das imposições objetivas do capitalismo; o que ocorre é que ela vê sua forma substancialmente alterada sob as condições dessa nova realidade. Estamos diante de um dos pressupostos do realismo: as mudanças históricas, ao esgotarem um sistema, não rompem totalmente com eles; elas o transformam, mudam sua forma, com que ele continua existindo, mas com função e premissas diferentes: “Se as

condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência” (BENJAMIN, 1989, p. 104). Temos aqui uma análise sucinta e precisa do contexto em sua dinamicidade específica: autor, obra e público inseridos num quadro histórico, atuando sobre ele e sendo alterados por ele. Para reconstruir esse cenário, Benjamin recorre a diários, poemas, verbetes, anúncios, notícias, romances, estudos historiográficos de todo tipo etc., não se limitando, porém, à coleta de dados e a apontamentos. Assim vemos mais claramente como a perspectiva crítica realista atua mesmo que seu nome não apareça, pois seu método, que consiste em concatenar grande diversidade de formas como totalidade, encontra o significado mais profundo, e menos óbvio, na realidade formada.

Para ficarmos com um bom exemplo: o processo de modernização capitalista e suas consequências (mobilidade demográfica, urbanização, choque de classes, diferenças ideológicas etc.) transformaram o sujeito, deu-lhe uma configuração subjetiva nova, alterando sua percepção de mundo e de si mesmo. Para usar uma expressão bem recorrente nesse caso, aparece um “sujeito fragmentado”. Ficou comum elogiar essa figura, evidenciando nela a complexidade da constituição sensível e intelectual do homem moderno ou pós-moderno, tidos como mais afeitos às transformações cada vez mais rápidas do mundo e da percepção sobre ele, como se isso fosse resultado de um ato de vontade ou uma evolução natural da história. Benjamin, no entanto, realisticamente vê o contrário: a fragmentação do sujeito, em vez de degrau de sua emancipação ou liberdade, é sinal de sua reificação. Como se trata de um estudo de inspiração marxista, escolado no método que se desenvolve a partir do objeto, Benjamin colhe em Baudelaire a configuração literária dessa configuração histórica: “Quando Baudelaire fala de uma ebriedade religiosa da cidade grande, o sujeito, que permanece anônimo, bem poderia ser a mercadoria” (BENJAMIN, 1989, p. 53). O sujeito aqui referido não é uma construção de Baudelaire, mas um sujeito histórico, criado por uma sociedade específica. Quando a análise se volta para a fatura poética, esse sujeito histórico não some, ao contrário, ele reaparece transfigurado, mas objetivo. O sujeito lírico encarna o histórico, que delimita e constitui o primeiro: o sujeito que “fala” liricamente “é o próprio fetiche [da mercadoria]” (BENJAMIN, 1989, p. 52).

É preciso lembrar que Benjamin via em Baudelaire um poeta e um crítico dialéticos. Ao comentar as contradições cruas de seu pensamento, sua concepção

de arte ou ideologia, ele ressalva que são as contradições próprias do momento histórico em que o poeta viveu: e se existe algo de inconciliável, frouxo ou grosseiro nessas contradições, isso reproduz o governo de Napoleão III, seu modelo de modernização e a luta de classes em curso. Trata-se, portanto, de uma análise no autêntico espírito do realismo, que enxerga a forma como a tradução estética de um determinado momento histórico, embora não de modo mecânico, e, sim, complexo, às vezes até muito sutil, escondido em detalhes poéticos que, à primeira vista, parecem estruturas autônomas, mas cujo traço vincado na história Walter Benjamin é capaz de revelar.

Portanto, apesar de existirem diferenças teóricas mais ou menos decisivas, que chegam a levar a interpretações até conflitantes sobre as concepções estéticas de cada autor que aqui abordamos, é fundamental enfatizar a diretriz comum que os unifica no mesmo campo marxista: a visão da arte como representação dos momentos essenciais da história, e, por conseguinte, da vida social. Nesse sentido, o realismo deve ser entendido como um método de figuração capaz de incorporar, na própria forma artística, as tendências, os tipos e as relações mais determinantes da realidade histórico-social – e não como um estilo de época datado e já superado. É assim que uma identidade realista subjaz aos distintos matizes teóricos dos marxistas que, neste artigo, estudamos de modo algo sumário, embora tentando destacar o que a maioria dos estudiosos de literatura não parece perceber.

Origins of realism in the marxist aesthetic theory of the interwar years

Abstract

The aim of this article is to point out how different intellectual paths throughout the first half of the twentieth century took important names of aesthetic theory to a common Marxist method, incorporated into literary discussions in the interwar period. In this sense, we seek to demonstrate how the more idealistic formative period of the Bakhtin Circle and the Russian formalists, as well of György Lukács and Walter Benjamin, did not prevent that these works culminated in a more dialectical and historicized notion about realism's aesthetic concept. Thus, we will seek to emphasize that the idea of a non- mechanical condensation of reality in artistic form is the central base of all these authors, and is what ultimately unifies rather than separates their different theories

Keywords: Realism. Marxism. Bakhtin. Lukács. Benjamin.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Ed. 70, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras; Edusp, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- EIKHENBAUM, Boris. A teoria do método formal. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 3-38.
- LUKÁCS, György; COUTINHO, Carlos Nelson; PAULO NETTO, Jose. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- LUKÁCS, György. **A alma e as formas**. Tradução de Rainer Paulista. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- LUKÁCS, György. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- LUKÁCS, György. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LUKÁCS, György. **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- LUKÁCS, György; COUTINHO, Carlos Nelson. **Realismo crítico hoje**. 2.ed. Brasília, D.F.: Thesaurus, 1991.
- MARX, Karl. **Grundrisse: Manuscritos econômicos de 1857-1858 - Esboço da crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro, EdUFRJ, 2011.
- MEDVEDEV, Pavel N.; BAKHTIN, Mikhail. **El método formal en los estudios literarios - introducción crítica a una poética sociológica**. Madrid: Alianza, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- VOLOCHINOV, Valentin N; BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Recebido em 02/05/2016.

Aceito em 08/09/2016.

Romance e realismos

Lílian Paula Serra Deus*

Resumo

O presente artigo pretende perscrutar o gênero romance, perseguindo suas características de maneira a enfatizar sua relação com os muitos realismos encenados desde o surgimento da narrativa romanesca.

Palavras-chave: Gênero. Narrativa romanesca. Realismos.

1 Introdução

O romance, ao longo da historiografia literária, sempre se demonstrou arredo a qualquer tentativa de caracterização estanque. A narrativa romanesca desafia as tentativas de definição que almejam delimitar uma teoria acerca do romance, o que faz dele um gênero aberto e em constante diálogo com os tempos históricos que lhe atravessam. Adorno (2003), ao versar sobre o romance, ressalta o seu caráter arrivista, aventureiro e livre de quaisquer tentativas de uniformização e nivelamento deste enquanto gênero.

O romance surge em meados do século XVII, na Espanha, com **D. Quixote**, de Cervantes, e tem seu período de ascensão no século XVIII, sobretudo na Inglaterra. O gênero romanesco nasce motivado pelas transformações socioculturais da época: a burguesia assume o poder político e econômico e o mundo medieval, cujo poder era descentralizado e difundido pelos feudos, cede lugar à centralização do poder na mão dos monarcas, patrocinada pela burguesia, classe recém-surgida e em ascensão desde a crise do sistema feudal.

Os gêneros textuais são fenômenos históricos, atendem a uma necessidade social: uma nova organização social reclama uma nova forma de expressão artística. O processo de ruptura com a tradição, que se desenrolou com o surgimento da burguesia e o aparecimento das sociedades industriais modernas, é seguido por mudanças no âmbito da experiência e de sua expressão literária. A ascensão do romance acompanha, portanto, a ascensão da classe burguesa.

*Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Doutora em Literaturas de língua portuguesa.

Todorov pontua a importância de uma teoria dos gêneros para a compreensão da obra literária como objeto de estudo científico da Literatura. Evidencia, então, as relações entre as obras literárias e a necessária existência de uma teoria dos gêneros ao asseverar que:

O individual não pode existir na linguagem, e nessa formulação do caráter específico de um texto toma-se automaticamente a descrição de um gênero, cuja particularidade seria a de que a hora em questão fosse seu primeiro e único exemplo. Toda descrição de um texto, pelo próprio fato de se fazer com a ajuda das palavras, é uma descrição de gênero. (TODOROV, 2007, p. 11)

O romance, a despeito de todas as tentativas de teorização, faz-se esquivo a qualquer possibilidade de enquadramento, tornando movediças todas as definições que se querem fixas a seu respeito. Lobato e Pereira (2009, p. 47) afirmam que “o destino do romance é sempre negar a si mesmo enquanto gênero apreensível pela teoria estabelecida, para, então poder, mais a frente, reafirmar-se enquanto gênero novo, desnudado e indefinido/indefinível.” O desprezo às delimitações faz do romance um gênero aberto e em constante diálogo com os tempos históricos que lhe atravessam. Adorno (2003), ao versar sobre o romance, ressalta o seu caráter arrivista, aventureiro e livre de quaisquer tentativas de uniformização e nivelamento deste enquanto gênero. Robert (2007) corrobora essa perspectiva ao pontuar que:

O extraordinário destino percorrido em tão pouco tempo pelo romance resulta na verdade de seu caráter arrivista, pois, ao examinarmos de perto, ele o deve sobretudo a conquistas nos territórios de seus vizinhos, os quais ele pacientemente absorveu até reduzir quase todo o domínio literário à condição de colônia. (ROBERT, 2007, p. 13).

Portanto, o fato de o romance ter ampliado os seus domínios e ainda continuar a fazê-lo exalta o seu caráter arrivista, o seu permanente desejo de expansão. O gênero literário que, ao surgir, desperta olhares desconfiados e até certo desprezo, consegue desfazer os preconceitos e ocupar espaços antes dispensados exclusivamente aos gêneros tradicionais, principalmente a epopeia.

Robert enfatiza a natureza livre do romance. Segundo a autora:

Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros clássicos –, apropria-se de todas

as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego [...] ele tende irresistivelmente ao universal, ao absoluto, à totalidade das coisas e do pensamento; com isso, sem dúvida alguma, uniformiza e nivela a literatura, porém, fornece-lhe escoadouros inesgotáveis, uma vez que não existe nada de que não possa tratar. (ROBERT, 2007, p. 13).

A liberdade do romance vincula-se, sobremaneira, ao seu objeto, a dizer, o mundo, a realidade, a infinidade de possibilidades das experiências humanas. Diante dessa perspectiva, o romance possui a flexibilidade e a amplitude proporcionais à vastidão das experiências humanas. Nesse sentido, Robert postula que “[...] a fortuna histórica do romance deve-se evidentemente aos privilégios exorbitantes que a literatura e a realidade lhe concederam ambas com a mesma generosidade” (ROBERT, 2007, p.13). Com o intuito, pois, de encenar as múltiplas possibilidades de experiência, em virtude de seu objeto, a narrativa romanesca explora e se apodera de uma infinidade de formas de expressão e angaria para si uma liberdade estética que avaliza o seu caráter aberto.

2 Romance e realismos

A despeito da complexidade que permeia o romance, é ponto pacífico entre os teóricos que o realismo é inerente ao gênero. Ian Watt (1996) assegura que o realismo é intrínseco ao romance, embora acentue que:

Se este fosse realista só por ver a vida do lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1996, p. 13).

Para além disso, o teórico inglês afirma que é exatamente a forma realista do romance que o diferencia das narrativas que o precedem. Watt (1996) pontua que o caráter realista do romance, além de diferenciá-lo das prosas de ficção do passado, da Grécia, por exemplo, ou da Idade Média, vai ao encontro das premissas apregoadas pelos realistas franceses, que, segundo Watt, diziam que:

Se seus romances tendiam a diferenciar-se dos quadros lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos, era apenas porque constituíam o produto de uma análise de vida mais desapaixonada e científica do que se tentara antes. Não há evidência de que esse ideal de objetividade científica seja desejável e com certeza não se pode concretizá-lo: no entanto é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. (WATT, 1996, p. 13).

Adorno reverbera o que foi postulado por Watt ao dizer que o romance já nasce realista, incorporando a categoria épica fundamental da objetividade, na tentativa de “decifrar o enigma do mundo exterior” (ADORNO, 2003, p. 60). Como enfatiza Adorno, o realismo é imanente ao romance:

[...] o romance foi a forma literária específica da era burguesa. No seu início está a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e o domínio artístico da mera experiência continuou sendo seu elemento. O realismo era-lhe imanente; mesmo os romances que pelo assunto eram fantásticos tratavam de apresentar seu conteúdo de tal maneira que disso resultasse a sugestão do real. (ADORNO, 1980, p. 262).

Northop Frye, ao distinguir romance de história romanesca, anuncia que “o romance tende a ser extrovertido e pessoal; seu principal interesse está na pessoa humana, tal como se manifesta em sociedade.” (FRYE, 1973, p.303). Diante de tais assertivas fica evidente a relação estreita existente entre Literatura e sociedade, que Candido (2008) anuncia ser de mão dupla, já que a arte sofre influências da sociedade e o contrário também é válido.

Faz-se oportuno, portanto, observar a relação que se estabelece entre romance e realismo. As formas com as quais o romance explorou o mundo e as experiências humanas desde o seu surgimento são variáveis e apontam para sua dimensão histórico-social. Embora se reitere que o realismo sempre foi da essência da narrativa romanesca, é necessário frisar que o termo traz em si certa complexidade e, para além disso, abarca múltiplas facetas ao longo da historiografia literária: o realismo do século XIX não é o mesmo do século XX, e, por conseguinte, o realismo do século XXI, sobrevivente às vanguardas literárias, não é o sinônimo

dos seus predecessores. Oportuno pontuar a ideia de que o termo deve ser significado no plural, pois o que há são realismos, que devem ser perscrutados mediante contextos, tempos e momentos históricos diversos. Reiterando-se a premissa de que o romance é fugidio a categorizações estanques, em sendo o realismo um dos seus constituintes, nada mais natural que ele assumir também um comportamento avesso a enquadramentos.

São muitos os teóricos que analisam as diversas formas de realismo desde o século XIX até os dias de hoje. Barthes (2004), no canônico texto “O efeito de realidade”, pontua a vocação inicial do romance para as descrições e discorre acerca do chamado excesso realista.

O teórico inicia o seu texto analisando um detalhe focalizado no conto de Flaubert “Coração Simples”. Nesse conto, ao descrever o espaço, o narrador traz para a cena a imagem de um barômetro: “um velho piano sustentava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas e caixotes” (apud BARTHES, 2004, p. 181). Desde então, muito esforço teórico foi dispendido na tentativa de elucidar o sentido da descrição do barômetro na cena narrativa. A conclusão assumida por muitos teóricos foi a de que o barômetro seria simplesmente um elemento supérfluo, portanto, sem utilidade e sua retirada não comprometeria a narrativa, apenas confirmaria o excesso descritivo realista.

Barthes enuncia que a descrição teve, por muito tempo, uma função estética e não estava subordinada, inicialmente, a nenhum realismo. Ao citar Flaubert, Barthes acentua que a finalidade estética da descrição ainda é forte, embora já se perceba a presença realista:

Todavia, a finalidade estética da descrição flaubertiana é toda mesclada de imperativos “realistas”, como se a exatidão do referente, superior ou indiferentemente a qualquer outra função, ordenasse ou justificasse sozinha descrevê-lo [...] ou denotá-lo; as injunções estéticas aqui se penetram – ao menos a título de álibi – às injunções realistas. (BARTHES, 2004, p. 162).

Segundo Barthes, “o realismo tem de procurar uma nova razão para descrever” (BARTHES, 2004, p. 162), que não seja simplesmente de caráter estético. O teórico acentua a representação da realidade como uma espécie de resistência ao sentido. Na perspectiva de Barthes: “A ‘representação’ pura e simples do ‘real’, a relação nua ‘daquilo que é’ (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma uma oposição mítica do vivido (ou vivo) e do

inteligível.” (BARTHES, 2004, p. 163). Nesse sentido, pode-se pensar no discurso histórico que, ainda segundo o autor, sempre esteve ao lado do “real”, para melhor opor-se ao verossímil: “toda cultura clássica viveu durante séculos com a ideia de que o real não podia em nada contaminar o verossímil” (BARTHES, 2004, p. 163). Diante dessa perspectiva, Barthes opõe o que ele denomina de verossimilhança antiga, à qual se acreditava o discurso histórico atrelar-se, ao novo verossímil, que segundo ele:

É precisamente o realismo (entenda-se todo discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente). Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colusão direta de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo [...], isto é, na realidade a própria estrutura narrativa (a literatura realista e, por certo narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos “pormenores”, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo as vias irrealistas). É a isto que se poderia chamar a *ilusão referencial* [...] a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo; produz-se um *efeito de real*. (BARTHES, 2004, p. 164).

Em consonância com Barthes e a contrapelo do que afirmavam os modernistas a respeito do excesso descritivo realista, Rancière (2010) enuncia que a questão está para além do elemento supérfluo:

Ela aparece como um excesso que cobre uma falta: o excesso de coisas-mais precisamente o excesso de representação das coisas-substitui um catálogo de clichês para o profuso emprego da imaginação poética; ou ela fica no caminho do enredo e embaralha suas linhas; ou, novamente, ela apaga o jogo de significação literária e opõe sua falsa obviedade à tarefa de interpretação. (RANCIÈRE, 2010, p. 76).

Segundo Rancière, é Barthes, através do já mencionado texto “O efeito de real”, que possibilita contrapor a análise estrutural, que “tende preservar a ideia modernista da obra de arte como desenvolvimento autônomo da sua própria necessidade interna, invalidando a velha lógica da semelhança e da referencialidade.” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). A análise estrutural, de acordo com o teórico, fornece uma “formulação sistemática para o desprezo modernista pelos objetos inúteis que ficam no caminho da organização estrutural da obra de arte:

nada pode ser supérfluo” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). O detalhe, que parece inútil, traz em si a ideia de constatação, como se sua simples presença evocasse o real. Nesse sentido, o teórico francês afirma: “assim, o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). Desse modo, o autor enfatiza que a comprovação do real parece retroceder a Aristóteles e aos seus apontamentos acerca da lógica da representação. Aristóteles, ao contrário de Platão, que via na arte simplesmente a cópia, evidenciou a ideia de verossimilhança. De acordo com Rancière, desse ponto de vista, o efeito de realidade rompe com a lógica clássica da representação. “Mas ele o faz, implementando uma estratégia intermediária: conforme toma o princípio “realista” da história, agarrando-se ao real enquanto real, ele cria um novo tipo de verossimilhança, oposta à clássica.” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). Nas palavras de Barthes:

“[...] o “real” supostamente basta-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de “função”, que sua enunciação não precisa ser integrada a uma estrutura que o “ter-estado-lá” das coisas é motivo suficiente para que sejam relatadas”. (BARTHES, 2004, p. 163).

Carlos Reis evidencia que as diferenças entre o realismo dos séculos passados e as novas formas de realismo surgidas no século XX estão no seu comportamento diante da realidade. Segundo o autor: “O realismo passado tem os seus alicerces na contemplação, na recepção e como tal é essencialmente descritivo” (REIS, 1981, p. 49). Reis denomina o descritivismo ao qual o realismo se atrela, inicialmente, de realismo do passado, e pontua que ele almejava, de maneira ingênua, descrever a realidade objetivamente, ou seja, a realidade tal qual ela é.

Reis denomina o realismo de hoje como sendo humanista. Ele deixa de ser simplesmente contemplação para ser ação: “toma contacto com a realidade e age dentro dessa realidade. É acção pela arte. O que interessa ao realismo humanista não é a natureza isolada. É a natureza e o homem” (REIS, 1981, p. 49). Assim, na pauta do que nos diz Reis, a realidade assume o papel de constructo. O artista intervém na realidade: “em face da vida real alienada destrói, porque quer construir. O realismo humanista não repele a faceta contemplativa estagnante do realismo passado, naturalista. Envolve-a e supera-a.” (REIS, 1981, p. 50). Nesse sentido, Adorno pondera que:

[...] o romance foi forçado a romper com esses aspectos e entregar-se a representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu, se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo. (ADORNO, 2003, p. 57).

Figueiredo, em consonância com Adorno, contrapõe a pureza objetiva pretendida pelo romance típico tradicional, à reflexão propiciada pelo romance moderno. Ao retomar os estudos de Adorno, Figueiredo ressalta a diferença entre o romance tradicional e o romance moderno:

Adorno lembra que, no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, isto é, uma tomada de partido contra determinados personagens, e assinala a diferença do romance moderno, pois, neste, a reflexão é contra a mentira da representação e, na verdade, contra o próprio narrador, que buscaria como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. Nas narrativas tardias de Thomas Mann, por exemplo, a ironia seria utilizada para revogar o discurso do próprio autor, que se eximiria da pretensão de criar algo real. (FIGUEIREDO, 2012, p. 120).

Figueiredo acentua que o romance moderno está imerso no que ela denomina de dissolução subjetiva, o que permite entrever:

a percepção por parte dos escritores de que, quanto mais firme o apelo ao realismo da exterioridade, ao gesto do “foi assim”, tanto mais cada palavra se torna um “como se”, aumentando ainda mais a contradição entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. (FIGUEIREDO, 2012, p. 121).

A visão de Lukács acerca do romance contempla as perspectivas anteriores que atrelam o gênero ao realismo e segue a premissa de Hegel, segundo a qual o romance é a epopeia burguesa. Lukács, ao analisar a narrativa romanesca, desenvolveu os estudos **A teoria do romance** ([1914] - 2000), **O romance como epopeia burguesa** ([1934] - 1984) e **Romance histórico** ([1935] - 2011). Na perspectiva lukácsiana, o romance é a forma de expressão artística que surge em virtude da fratura entre o sujeito e o mundo, propiciada pelas guerras. O homem

contemporâneo, de acordo com Lukács, não é mais, portanto, contemplado por uma perspectiva de totalidade, como o era em períodos anteriores. A cisão entre o sujeito e o mundo possibilita o surgimento do novo gênero, posto que o gênero épico abarcava uma visão de um mundo ainda não fendido pelas guerras, o mundo da totalidade: o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 55). O gênero épico marca, diante dessa perspectiva, a forma de expressão da unidade do mundo grego. Já o romance sinaliza para a fratura entre interioridade e mundo e torna-se a forma de expressão do homem moderno, engendrado pela sociedade burguesa. Contudo, apesar de anunciar o fim da antiguidade e o nascer de uma nova forma de organização social, o romance, ao encenar a experiência humana, denota que o homem moderno ainda almeja atingir a totalidade perdida, embora a forma romanesca assinala a concretude da cisão. O romance denuncia a ausência do vínculo entre indivíduo e comunidade; opõe-se à completude épica, sinaliza para a perda do sentido imanente à vida, embora ainda o almeje.

Segundo Figueiredo, o romance moderno já traz em si a convicção manifesta “de que antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade”, o que apontaria para a crise do ato de narrar:

Já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos, e, de alguma forma, conferir sentido, através de um artil discursivo, ao que não tem sentido. Esse ceticismo, diante da possibilidade de uma representação objetiva, acentuou-se ao longo do século XX, colocando em xeque a estética realista. (FIGUEIREDO, 2012, p. 121).

Nesse sentido, segundo Figueiredo, a prevalência da primeira pessoa na ficção moderna afasta, de certa forma, a ambiguidade que o narrador de terceira pessoa assume, já que “o contínuo crível do romance realista é, ao mesmo tempo, verossímil e falso, e a terceira pessoa faz parte desse gesto ambíguo pelo qual o romance acabaria apontando com o dedo a máscara que usa.” (FIGUEIREDO, 2012, p. 122). Dessa forma, a prevalência da primeira pessoa abarca um tipo crescente de realismo que, segundo Figueiredo, “recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo,

muitas vezes, ao testemunho.” (FIGUEIREDO, 2012, p. 122). Nesse tipo de realismo, o relato se faz crível prescindindo da tentativa, já de antemão fracassada, de alcançar a objetividade do discurso e marca sua credibilidade exatamente pela ênfase no lugar de onde se fala. Nesse tipo de realismo, “o romancista quer servir apenas de veículo para que se ouçam outras vozes” (FIGUEIREDO, 2012, p. 123). Portanto, o que se tem hoje, ainda segundo Figueiredo, é um realismo “cuja ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso” (FIGUEIREDO, 2012 p. 124). Portanto, o realismo seria o realismo de cada indivíduo e, por conseguinte, um fenômeno da construção discursiva.

Mesmo que muito se tenha caminhado, desde o realismo do século XIX até o realismo dito moderno, a questão do realismo ainda encontra um entrave no que concerne à presença inevitável das mediações. Figueiredo assevera que a preocupação que marcou a narrativa literária moderna e certa vertente da narrativa cinematográfica, ao longo do século XX, foi a de desvelar as mediações, sejam estas da ordem da subjetividade, das convenções genéricas ou da técnica. Muitas vezes as instâncias mediadoras, que, nas palavras de Figueiredo, “recortam o real para nós, que guiam o nosso olhar como qualquer narrador”, fazem-se ocultas, e isso permite que, em muitos casos, a narrativa se confunda com a realidade, como no caso, por exemplo, da chamada transmissão televisiva em tempo real. São tipos de montagem que se esforçam para ocultar seu artifício e reduzir as instâncias intermediárias. Segundo Figueiredo:

Diante das novas técnicas de fabricação de imagens, realismo, na contemporaneidade, está relacionado, então, com o que desvenda as próprias mediações ou com o que parece ser espontâneo, sem artifícios, precário. E a própria ficção tem procurado, algumas vezes, situar-se no limiar dessa precariedade. (FIGUEIREDO, 2012, p. 130).

Os conceitos de novos realismos, surgidos nos séculos XX e XXI possibilitam entrever novas perspectivas de relação entre a arte e a realidade. Schøllhammer (2012) traz o conceito de realismo afetivo, em que o autor preconiza a ideia de se evocar o realismo além da representação:

trata-se de experiências literárias no limite da representação e que lançam mão de estratégias de performance e agenciamento à procura de efeitos e afetos no seu processo integral de realização. Aqui o

Realismo representativo é questionado pelo compromisso com a realidade social do objeto, por um lado, e, por outro, pela necessidade de encontrar estratégias criativas que se relacionem com a realidade ao valorizar a atividade literária e artística. Assim, ambiciona-se desenvolver a discussão estética das estratégias de expressão de uma realidade que desafia a representação e problematiza a criatividade literária e sua possibilidade de criar impactos afetivos e assim acentuar sua potência transformativa na realidade brasileira contemporânea. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 141).

Benjamin (1980) aponta para os desafios com as quais a literatura moderna tem de conviver quando diz não haver mais o que narrar, em virtude do trauma provocado pelas guerras. Diante dessa perspectiva, cabe à arte e consequentemente à literatura buscar maneiras de vencer o desafio, partindo-se do pressuposto de que o trauma resiste à representação. Faz-se oportuno ressaltar que se trata da tentativa de encenar o trauma, portanto alude-se à ideia de real, no sentido freudiano do trauma. Seligmann-Silva (2003) corrobora a ideia de que o trauma provoca um silenciamento na linguagem, mas assevera que, ainda assim, a arte tenta encenar a realidade traumática, buscando mecanismos para dar forma ao indizível. Segundo Seligmann-Silva (2003), ao discorrer sobre a literatura de testemunho, que se faz bastante evidente na nossa época de catástrofes, aponta para a tensão assumida pela literatura ao tentar encenar o real: “A tensão que habita a literatura na sua dupla relação com o “real”— de afirmação e de negação — também se encontra no coração do testemunho. Literatura e testemunho só existem no espaço entre as palavras e as ‘coisas’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 374). De acordo com Seligmann-Silva, o testemunho, por vezes, precisa da literatura para “resgatar o que existe de mais terrível no real e apresentá-lo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375), o que corrobora a ideia de que o limite entre a ficção e a realidade não pode ser traçado. A literatura vale-se de estratégias e artifícios vários na tentativa de apreender e dar forma ao real “indizível”. Nas palavras de Seligmann-Silva, “os autênticos sobreviventes são incapazes de narrar com tanta precisão os detalhes” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375), em virtude do trauma.

Seligmann-Silva traz, em uma passagem do seu texto, a história de Jorge Semprún, um sobrevivente de Buchenwald, que redigiu o seu testemunho sobre a forma de romance. O exemplo trazido ratifica a arte como imprescindível na tentativa de dar forma ao real:

Apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito. Semprún e outros sobreviventes da Shoah sabem que aquilo que transcende à verossimilhança exige uma reformulação artística para a sua transmissão. Mas a imaginação não deve ser confundida com a “imagem”: o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo *de evocar* o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 380)

Tânia Pellegrini (2009), em seus estudos sobre os novos realismos que surgem nos séculos XX e XXI, coloca um questionamento interessante: Por que o realismo, mesmo diante da propalada crise da representação, ainda persiste como técnica expressiva nas narrativas contemporâneas? Segundo a autora, nem mesmo a eclosão de novas possibilidades de expressão como, por exemplo, as vanguardas, impediram o realismo de sobreviver. Para além disso, Pellegrini (2009) afirma que cada vez mais se acentua a tendência realista das formas de narrar:

Convivendo com outras possibilidades expressivas, essa tendência cresce sensivelmente, desde a década de 1970, sustentando-se na veia imaginativa preferencialmente urbana que a alimenta, fértil de todo tipo de matéria humana, das mais elevadas às mais ignóbeis. A persistência desse realismo, ao mesmo tempo que fascina, intriga e faz pensar em possíveis razões e motivos: a que se deveria o eterno retorno dessas representações documentais, explícitas e figurativas/que força teriam elas para competir com a consagração e poder das evoluções modernistas? Qual o sentido dessas reconfigurações miméticas da realidade? (PELLEGRINI, 2009, p. 12).

Pellegrini aponta para a ideia de que o realismo continua vivo e atuante nas formas narrativas contemporâneas, mas assume diferentes roupagens e possibilidades de expressão, e são exatamente essas novas roupagens que o fazem ainda vivo. Ainda segundo a autora, o termo realismo é um termo de difícil conceituação, pois esconde ambiguidades de sentido e imprecisões, já que o próprio conceito de realidade é bastante complexo, pois, apesar de se almejar atingir a realidade objetivamente, essa condição nos é impossibilitada, já que a realidade se apresenta para nós sempre como constructo. Ela é construída seja pela linguagem, pelo olhar, pela percepção, etc. Dentro dessa perspectiva, Pellegrini (2009), traz o conceito de refração propondo que o realismo “opera ao longo da história uma refração da realidade e não uma ‘cópia’, uma ‘imitação’, ou mesmo uma ‘interpretação’.” (PELLEGRINI, 2009, p. 14).

Pellegrini evidencia, ao tratar do realismo, que há algo para além da mediação. Segundo a autora, a realidade não é apenas mediada pelo romance, ela é refratada. A autora apropria-se de um termo da física, que diz que um raio, ao atingir dois meios com índices de refração diferentes, é deslocado e muda de direção. Metaforicamente, o mesmo ocorre com a realidade. Ela é, por nós, atingida apenas de forma subjetiva e o produto dessa subjetividade seria a refração. Pellegrini explica por que o termo refração lhe parece mais adequado para nomear a relação entre literatura e realidade:

É necessário enfatizar que a representação realista depende da mediação [...]. Desafiando a ideia de arte e literatura como simples reflexo- como algo que se vê através da janela-, a mediação pretende descrever um processo ativo, não limitado a uma simples reconciliação entre opostos, o real de um lado, a obra de outro. Ou seja, não se pode pretender encontrar realidades sociais refletidas diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação, de refração-esse é o termo que proponho-, no qual seu conteúdo original é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas e políticas.

[...]

A refração reside ao mesmo tempo no sujeito e no objeto e não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado. (PELLEGRINI, 2009, p. 22).

O realismo é, diante da conceituação trazida por Pellegrini, historicamente transformável, o que permite entender sua continuidade e as suas múltiplas realizações: naturalista, mágico, fantástico, neorrealista, hiper-realista etc. O conceito de realismo, portanto, acompanha as mudanças da sociedade em que se insere; muda de roupagem, mas não deixa de existir, pois a busca pela realidade é incessante e a literatura tenta de várias formas e por meio de artifícios muitos “refratar essas realidades” nas mais diversas sociedades.

Em se pensando na diversidade das sociedades, cabe perguntar: como o romance, gênero originalmente europeu, foi apropriado pelos escritores africanos?

3 Considerações finais

Realismo e romance sempre andaram juntos, o que muda ao longo da história são as formas de lidar com a realidade. O romance, desde o início, buscou se relacionar com a realidade, muitas vezes de maneira equivocada, acreditando haver uma possibilidade de atingir a realidade concreta, objetiva.

Hoje, alicerçado na ideia de que a realidade objetiva é inatingível, o texto romanesco busca formas diferentes de refratar, conforme termo de Pellegrini (2009), a realidade das mais diversas sociedades.

Não obstante a nobreza que se atrela às formas que lhe antecedem, é no hibridismo e nas misturas que o romance se funda. Ele é, pois, um gênero bastardo, filho ilegítimo da epopeia, avesso a convenções, insubmisso aos limites, livre para se expressar, valendo-se da diversidade das experiências humanas, da vastidão das formas de expressão e aberto à impureza dos gêneros. Romance e realismo, portanto, caminham na mesma direção, perseguindo a vida, no afã de perscrutar o humano.

O romance apropria-se, pois, de discussões pungentes nas sociedades atuais, sejam elas ocidentais ou não. Dessa forma, o gênero tangencia a realidade, propondo maneiras para lidar com ela, caminhando, assim, ao encontro do que Candido [1988] (2004) diz ser uma das funções da literatura: a humanização.

Novel and realisms

Abstract

This article intends to examine the genre novel, focusing on characteristics that emphasize its relation with realism since the origin of the novel.

Keywords: Novel. Novelistic Narrative. Realisms.

Referências

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. Tradução de Modesto Carone. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1980. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara**: Nota sobre Fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril, 1980. (Coleção Os Pensadores).

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 1988-2004, p. 169-191.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 120- 132.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973.

LOBATO, Andrea Teresa Martins; PEREIRA, Eduardo Oliveira. **Romance: o gênero errante**. Pesquisa em Foco, v. 17, n. 1, p. 43-51, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de J. M. Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2000.

LUKÁCS, Georg. **O romance como epopeia burguesa**. Tradução de Letizia Zini Antunes. São Paulo: UNESP, 1984.

LUKÁCS, Georg. **Romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista brasileira de literatura comparada**, São Paulo, n. 14, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. **Novos estudos - CEBRAP**. São Paulo, n. 86, 2010.

REIS, Carlos. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova - Editorial Comunicação, 1981.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**. O testemunho na era das catástrofes, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.133-143.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Recebido em 28/04/ 2016

Aceito em 09/08/2016

Realismo e (des)subjetivação: as várias faces da fome em três momentos da Literatura Brasileira

Valéria Aparecida de Souza Machado*

Resumo

Este texto discute como e por quais vias se processa a construção subjetiva em três romances da literatura brasileira: **A fome**, de Rodolfo Teófilo; **Vidas secas**, de Graciliano Ramos e **Homens e caranguejos**, de Josué de Castro. Usualmente classificados de realistas, os romances, produzidos em épocas e contextos distintos, têm em comum o tratamento da temática da fome. Considerando-se os textos analisados como construções em que os conceitos de real e realidade são entendidos diferentemente, optou-se por aproximar o conceito de realismo ao de formação discursiva (Foucault, 1995), esta compreendida como um saber constituído de discursos sobre algo, envolvendo sujeitos que ocupam posições diferentes de acordo com o tempo e o espaço de onde enunciam. O conceito de formação discursiva também se alinha ao de subjetivação na medida em que, como seres de linguagem, os sujeitos constituem a si e as coisas no momento em que falam, construindo sentidos nas e pelas relações que os envolve. Nessa perspectiva, propõe-se entender a realidade e o próprio realismo em suas fronteiras móveis, já que aí estão em jogo discursos, sujeitos, tempos e espaços.

Palavras-chave: Realismo. Romance. Formações discursivas. Fome. Subjetivação.

Uma questão que motivou a escolha do objeto que aqui se discute – o realismo em três fases da história da literatura brasileira¹ – relaciona-se à polêmica que vem envolvendo as produções culturais, especialmente a literatura, ligadas àquilo que se denomina a estética realista em sua relação com a representação da realidade. Pela amplitude do objeto foi necessário delimitar o tema, motivo pelo qual se elegeram romances que tratam a questão da fome. São produções situadas em

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - (PUC Minas). Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa.

¹ O presente artigo foi elaborado a partir da tese de doutorado da autora, intitulada “**Fome e corpo; seca e lama**: realismo e (des)subjetivação em três momentos da literatura brasileira”, defendida em setembro/2016 pelo Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, área de concentração Literaturas de Língua Portuguesa.

momentos históricos distintos e, por isso mesmo, com tratamento diferenciado da temática que lhes é comum, mas não sem guardarem semelhanças: **A fome**, de Rodolfo Teófilo; **Vidas secas**, de Graciliano Ramos e **Homens e caranguejos**, de Josué de Castro. O que importa analisar, mais do que o contexto histórico dos romances ou os aspectos sociais envolvidos em sua temática, é o modo como esses discursos confrontaram a questão da fome, aliada, sobretudo, à condição subjetiva do indivíduo que a experimenta nas situações encenadas pelos romances.

Já de início, dois elementos são encarados na condução da investigação: o gênero romanesco e o estilo realista, o que convida a pensar na relação entre literatura e realidade; entre realismo e romance. Considerando-se o romance como um gênero em que se manifesta a condição histórico-social do homem, do homem que fala (BAKHTIN, 2010), um outro elemento é introduzido na discussão: a questão da subjetivação, sempre levando em conta que, como seres de linguagem, os sujeitos se constituem no momento em que falam, por meio dos discursos que proferem.

Num primeiro momento, pode parecer contraditório aproximar realismo e subjetivação, sobretudo se se pensa o realismo por uma perspectiva tradicional, aquela que o toma apenas como um modo pretensamente objetivo de representação do mundo empírico. Diferentemente, o que se propõe aqui é compreender o realismo como um dentre os tantos modos de se pensar esteticamente a relação do homem com o mundo. Por isso mesmo, importa considerar as modificações que o conceito sofreu ao longo do tempo, relativamente aos três momentos considerados, na medida em que o próprio conceito de realidade foi encarado de maneiras diferentes, como resultado dos lugares de enunciação distintos ocupados pelos escritores. Acrescente-se que a concepção de romance aqui considerada é a que o vê como um gênero assimétrico, inacabado (Bakhtin, 2010), que admite a diversidade de pontos de vista, a singularidade dos variados lugares de enunciação implicando, inclusive, diferentes leituras.

Nessa perspectiva, de modo a melhor distinguir os diversos momentos do que é chamado de realismo e sem perder de vista o trabalho com as cenas enunciativas, optou-se por alinhar o conceito de realismo ao de formação discursiva, compreendida por Michel Foucault (1995) como um saber constituído pela prática de discursos sobre algo, em um tempo e lugar. Não se trata de um saber preestabelecido, mas que muda de acordo com os discursos que o atravessam e as posições que os sujeitos ocupam. A formação discursiva, segundo o autor, não estaria na ordem

do fixo, da unidade, mas do heterogêneo, daquilo que possui fronteiras móveis. Assim, deixa-se de ver a formação discursiva pela perspectiva da unidade e da continuidade, para considerá-la como algo constituído de temporalidades (e espacialidades) múltiplas, na perspectiva sustentada por Foucault:

[...] uma formação discursiva não desempenha, pois, o papel de uma figura que para no tempo e o congela por décadas ou séculos: ela determina uma regularidade própria de processos temporais; coloca o princípio de articulação entre uma série de acontecimentos discursivos e outras séries de acontecimentos, transformações, mutações e processos. Não se trata de uma forma intemporal, mas de um esquema de correspondência entre diversas séries temporais. (FOUCAULT, 1995, p. 82).

Isso não significa que as formas de continuidade discursiva sejam desprezadas, mas considera-se que elas podem ser postas em causa por discursos que recortam, questionam, transformam o objeto sobre o qual se fala e, por isso mesmo, vão se marcar como modos de descontinuidade e de ruptura (FOUCAULT, 1995).

O conceito de formação discursiva pode ser pensado, ainda, no campo da constituição subjetiva, quando se considera a questão da enunciação, quer dizer, os sujeitos constituem a si e as coisas no momento em que falam, o que significa que não há sentido prévio, mas construído nas relações que envolvem as práticas discursivas em determinado tempo e lugar; nas enunciações de sujeitos historicamente localizados. Tal perspectiva aponta para o desmanche da ideia de realidade como algo já dado, sugerindo a mobilidade que envolve o conceito, sobretudo quando se considera que os sujeitos mudam de lugar e desempenham papéis diferentes, o que os leva, assim como a realidade e o próprio conceito de realismo, a serem compreendidos em suas fronteiras móveis. Por isso mesmo, a posição de Foucault (1995) se alinha à de Bakhtin (2010) e Benveniste (1989a; 1989b; 2005), se se pensa que no bojo das formações discursivas estão articuladas as relações entre linguagem, sujeito, tempo e espaço, elementos que sustentam a constituição subjetiva.

É nessa perspectiva da formação discursiva que o realismo está sendo tratado, justamente para se perceber o que abriga esse rótulo nos três momentos da história da literatura brasileira considerados. Assim, toma-se o realismo como uma grande cena enunciativa que se divide em três quadros enunciativos, cada um correspondendo aos momentos de produção dos romances selecionados. Os

romances são analisados sempre em seu momento de enunciação, buscando-se perceber qual a concepção de realidade que aí circula, de que modo cada um se organizou textualmente deixando ver, no tratamento da fome, que base comum do realismo se repete e que diferenças são instauradas, levando a rupturas.

Interessa considerar três momentos na história do realismo no Brasil. Primeiramente, o naturalismo do século XIX, de índole determinista voltada para a relação do homem com o ambiente, em que o culto do factual e do documental parecia estar relacionado com o processo de construção da identidade nacional de um país que precisava afirmar-se diante de sua recente independência. É nesse momento que se enquadra o romance **A fome**, de Rodolfo Teófilo (2011). Outro momento, já no século XX, está ligado ao realismo da década de 1930, mais voltado para o tratamento de questões locais e regionais, cuja feição realista, também chamada de neorrealista, foi fortemente marcada pela crítica das relações socioeconômicas. Enquadra-se, aí, o romance de Graciliano Ramos, **Vidas secas** (1998). Finalmente, o momento que compreende o realismo da década de 1960/1970, de viés mais político e também crítico, que se volta para a problematização da vida nas grandes cidades e busca uma nova linguagem capaz de dar conta da realidade social urbana. Aí faz-se o enquadramento do livro de Josué de Castro (2010), **Homens e caranguejos**. É preciso ter em conta, no entanto, que, mesmo dentro desse enquadramento histórico-temporal, os romances apresentam elementos que destoam das propostas estético-literárias comuns a outras produções do mesmo período, o que os coloca no campo da diferença e da descontinuidade.

O romance de Rodolfo Teófilo, **A fome**, publicado em 1890, narra a saga de uma família que deixa o sertão, fugindo da seca, rumo à capital cearense. É o primeiro romance brasileiro a tratar o tema da fome. Na época, o Brasil, apesar de pouco desenvolvido, entrava em sua fase urbano-industrial exigindo reformas na sociedade, de modo a alinhar o país ao modelo desenvolvimentista que dominava o século XIX. Inevitável, nesse processo, o choque de posturas, levando a um movimento de renovação também da cultura nacional, em que se percebe a incorporação, pelo pensamento intelectual brasileiro, das ideias científicas e positivistas vigentes na época. Isso teve reflexos profundos na produção literária brasileira que também passa de uma fase a outra. O realismo e também o naturalismo impõem-se como reação ao romantismo, intensificando a busca pelo factual, pelo empiricamente observável como tentativa de se acercar da vida e dos problemas cotidianos de modo pretensamente objetivo. A preocupação com a

inferência, com o rigor da objetividade narrativa, com a análise das personagens e suas ações pelo viés da ciência fez com que o naturalismo se constituísse a base a partir da qual os problemas da sociedade poderiam ser pensados pela via da literatura.

A formação de Rodolfo Teófilo esteve totalmente voltada para a área da ciência: era farmacêutico, cientista experimentador, sanitarista. Apesar de ter tratado de um tema incômodo para a época, é preciso notar a ambiguidade que ronda a construção do livro quando se considera que, no âmbito da literatura naturalista, insere-se um projeto de higienização da sociedade – e do qual Rodolfo Teófilo participa – em que era preciso apontar aqueles aspectos da realidade social que precisavam ser corrigidos. Tal lugar de enunciação ocupado pelo autor explica as escolhas privilegiadas na organização do romance.

Em **A fome** o corpo ocupa todo o espaço textual para ser mostrado em seu estado de depauperação e corrosão, abatido pela fome. Tal ideia é estendida ao ambiente e ao corpo social com suas instituições. À fome propriamente dita associam-se, pois, outras fomes: a fome de poder, a fome de justiça, o apetite sexual. Em sua estrutura linear, a narrativa é marcada, do início ao fim, pela experiência que envolve corpos e ambientes degradados pela seca, pela fome e pela morte. As cenas, muitas vezes beirando o nível do absurdo ou da abjeção, são narradas por um narrador onisciente, de 3ª pessoa, que ocupa o lugar de alguém portador de vários saberes, principalmente o médico-científico. Tal estratégia conferiria um tom de autoridade e credibilidade ao narrado, além de marcar a escrita em sua relação com o próprio autor.

A fome é metonímia síntese das penúrias da seca em que o corpo aparece hipertrofiado, configurado em sua relação com a morte, além de associado ao animal, ao lixo, ao impuro; reificado pelo excesso naturalista marcado na escrita. A dimensão fisiológica do corpo o coloca como um objeto a ser mapeado, inventariado, como na cena em que os escravos são submetidos a exames médicos minuciosos, legitimando o discurso médico incorporado na voz do narrador. Ora o homem é animalizado, comparado ao animal pela própria posição de corpos que se põem “de gatinhas ou de rastos, como répteis” (TEÓFILO, 2011, p. 77), ora objetivado, como no caso dos escravos, considerados “peças” a serem vendidas. Em casos extremos, o homem aparece devorado pelo animal, como nas cenas que mostram urubus que comem as vísceras de uma mulher ainda viva, morcegos que sugam o sangue de uma criança semimorta ou o cão que se banqueteia do corpo

do dono morto. O corpo configura-se como um objeto sobre o qual se fala, o que aponta para a impossibilidade de diálogo diante do homem coisificado. O processo de dessubjetivação se dá, além do movimento de animalização e objetivação, na subjugação e no aviltamento do corpo ou no silenciamento da voz pelos que detêm o poder, tal como ocorre com a violação de escravas virgens pelo traficante de escravos ou as surras sem motivo dadas nos escravos, pelo simples prazer de ver seus corpos açoitados.

Assim como a ideia de morte percorre os vários espaços da narrativa, a ideia de apodrecimento também é configurada em suas diversas dimensões. Em cenas degradantes que mostram retirantes assaltando comboios de víveres, homens lutando pela disputa agressiva do alimento, corpos doentes que agonizam nos lazaretos ou mortos enterrados em valas comuns, surge um cenário de desagregação da própria organização social. O comportamento das personagens explica-se pelos diversos determinismos, bem ao gosto naturalista: a influência do meio, como a promiscuidade que envolve cenas de orgia; da raça, a justificar a indolência dos escravos; da hereditariedade, entrevista nas doenças herdadas de gerações passadas.

Ao mesmo tempo em que mostra a deterioração dos corpos, espaços e instituições, o romance apresenta modelos, deixando ver sua filiação a um projeto de construção de uma identidade nacional. Em contraposição ao homem animalizado, objetivado e emudecido pela fome e pela degradação física e moral, está o homem branco, letrado, racional, que pensa e fala, saudável física e moralmente, modelo incorporado, por exemplo, na figura do protagonista Manuel de Freitas e do narrador. O mesmo se dá em relação aos espaços: em contraste com aqueles contaminados e degradados – os lazaretos, os prostíbulos, a senzala – estão os ambientes limpos e higienizados das casas burguesas, de amplas janelas e paredes claras, que compõem a área central da cidade. O processo de construção da nacionalidade que vai embutido na construção do romance esbarra, assim, nos procedimentos de ordenamento e limpeza que querem moldar o corpo do cidadão e as instituições sociais. A esse processo corresponde, em contrapartida, o de segregação e exclusão daqueles que não se enquadram no modelo de “corpo saudável/são” a que corresponderia a ideia de formação moral do indivíduo. Ressalta-se, com isso, o aspecto moralizador e pedagógico do livro que mostra o errado, o degradante, o apodrecido como casos que precisam de reforma e tratamento. Daí, também, sobressai a ênfase dada à função que a literatura teria,

na construção do romance, de educar e civilizar, incorporando o cientificismo e a concepção de progresso ao projeto de construção da identidade nacional.

Vidas secas foi publicado em 1938, um ano após Graciliano Ramos ser libertado da prisão e em um momento de consolidação do Estado Novo e do governo ditatorial de Getúlio Vargas. Foi uma época de instabilidade política e econômica em razão dos problemas gerados no período pós-revolução de 1930, em que o país tentava consolidar sua economia de base industrial capitalista. No acirramento de forças políticas pela disputa de poder prevaleceu o projeto autoritário do Estado Novo, cujo fechamento político, decorrente do regime ditatorial, abalou a crença no processo de modernização como via possível para minimizar a abismo econômico e as desigualdades sociais. Simultaneamente a essas questões, ganham força movimentos empenhados em promover mudanças, movidos pela vontade de redefinir a vida e a cultura nacionais. A intelectualidade brasileira, apesar de polarizada, marca-se por sua maior participação na vida pública do país e pelas posturas mais críticas em relação aos problemas da sociedade, sobretudo vista em suas contradições. Nesse período há uma mudança no conceito de intelectual e de seu papel de atuação na vida pública (CANDIDO, 1984), repercutindo no aumento da produção de ensaios e romances que deixam ver a vontade de analisar criticamente a realidade do país. Esses lugares de fala marcam, portanto, um tipo de formação discursiva denominada “romance de 30”, enquadrado na perspectiva do neorrealismo, de viés crítico e marxista, que vê os problemas e desigualdades da realidade social como fruto das relações socioeconômicas.

É preciso considerar, no entanto, que mesmo aquele intelectual de postura esquerdista ocupou lugar ambíguo nesse cenário, já que sua participação na vida política do país também esteve ligada a todo um aparato cultural voltado a produzir e sustentar a ideologia do Estado, principalmente na difusão de uma consciência de nação. Nesse panorama é que se insere **Vidas secas**, sendo válido ressaltar que a participação de Graciliano Ramos aí não se deu pela via do endosso ao projeto de nação encabeçado pelo governo de Getúlio Vargas, o que não significa ausência de expectativa em relação a um projeto de nacionalidade. Na verdade, sua atuação marca-se pelo desmanche de um projeto de nação tal como queria a história oficial. Daí o empenho em mostrar as mazelas do país, seu povo acossado e oprimido, tudo que por ser diferente e destoante era escamoteado pela história oficial em sua proposta de uma identidade unificada.

Vidas secas também encena a fome, a escassez, a vida miserável de uma família de retirantes que foge da seca em busca de dias menos difíceis, o que aponta para a tensão entre esse homem acossado e a sociedade que o oprime. Aí o conceito de realidade não se pauta na força de determinismos, mas nos jogos de poder que envolvem as relações socioeconômicas. Há, no romance de Graciliano Ramos, a intenção social que aponta a opressão, a exploração, as relações de poder, mas ela não aparece como denúncia direta. A “matéria” conjuga-se com a “fatura do texto”, nos termos de Antonio Candido (1984), o que significa dizer que é no plano da escrita, da organização textual que está a condição para a compreensão da intenção social entrevista no livro. No entanto, mais do que a intenção social, Graciliano Ramos preocupa-se em perscrutar a condição humana, em mostrar o sertanejo em sua relação com outros sujeitos e espaços por onde transita.

A estrutura fragmentária do romance, cujos capítulos podem ser lidos como contos, aponta para uma estratégia que encena a falta de um senso de ordenação das personagens em relação aos valores que regem a ordem social estabelecida da qual estariam fora. No entanto, o que aparenta independência e autonomia vai, aos poucos, sendo entrelaçado numa teia que indicia sentidos; a estrutura fragmentária se organiza, coincidindo com a organização do caos que, a princípio, rege a vida das personagens, o que se dá a partir do momento em que tomam consciência de sua condição humana e histórica.

Assim como **A fome**, o romance de Graciliano também joga com a ideia de vida e morte e, ainda, com a condição de sujeito e objeto, homem e bicho. São, no entanto, relações oscilantes e não dicotômicas, já que tais condições coexistem e interagem na construção do texto e das personagens. Paisagem e personagens parecem, num primeiro momento, não se distinguirem; são construídas de forma imbricada. A tortura da paisagem coincide com a dor e o sofrimento das personagens. A escrita, com seu estilo de frases curtas e texto enxuto, também mantém correspondência com a secura e a escassez que marcam paisagem e personagens. Na construção do processo enunciativo, destaquem-se o modo como o narrador é construído e o jogo de aproximação e distanciamento no interior das cenas. O narrador não fala no lugar das personagens, nem fala por elas, mas endossa o que falariam como se marcasse seu lugar de enunciação. Aí se entrevê o intelectual em sua tensa relação com a palavra, na medida em que põe em causa sua própria capacidade de representar o outro, mesmo sabendo que é pela palavra que a natureza humana pode ser compreendida.

O romance dá dimensão ao corpo, mas sempre o relaciona ao gesto, ao olhar, ao balbúcio, ao sensorial, a outros índices que o narrador traduz como um movimento de se colocar diante do outro, mesmo pelo que não é dito. Há um gesto do próprio autor em sua escrita a indicar que suas personagens, mesmo iletradas, de pouca fala, de pouca valia na estrutura social, são também sujeitos que dizem, a seu modo, sua singular maneira de estar no mundo. Interessa, por isso mesmo, o modo como as personagens são construídas pelo romance, como ocorre, por exemplo, com Fabiano. Aparentemente constituído como um tipo – o sertanejo retirante explorado, tornado bruto pela situação de privação e fome – o autor dá a conhecer a natureza desse sujeito tentando enxergá-lo no jogo das relações sociais. No movimento que envolve a aproximação e o distanciamento do narrador, despem-se as máscaras impostas a Fabiano (de bruto, animal, objeto) e a narrativa o mostra como um indivíduo fragmentado que busca a compreensão de si e de suas próprias contradições. Não é por acaso que o questionamento que ele se faz o tempo todo é o meio pelo qual a narrativa será conduzida: ser bicho ou ser homem; ser sujeito ou objeto. Fabiano é construído aos poucos, dividindo tal tarefa com o narrador que também ocupa o papel de interlocutor. O próprio narrador sofre deslocamentos e, ao se distanciar, marca seu lugar de saber, erudito, letrado, sem negar o lugar de saber do sertanejo. Em outros momentos, a aproximação faz parecer que ele adota o ponto de vista das personagens. A escrita de **Vidas secas** é, assim, marcada como um espaço comum (RANCIÈRE, 2009) que acolhe o heterogêneo, o diferente; como um espaço de encontro de percepções individuais discordantes que são postas em diálogo.

Simultaneamente à construção das cenas, a subjetividade das personagens também se constrói. Um exemplo é a cena em que Fabiano se acha mudado pela falta de coragem de se vingar do soldado amarelo. Aí se estabelece a tensão entre o primitivo e a cultura, a transformação de bruto em humano. Note-se que é conforme os lugares de enunciação que ocupam e das relações que estabelecem que as personagens vão se construindo, o que aponta para uma construção intersubjetiva. Fora do espaço da cidade e da cadeia, onde exerce seu poder sobre o outro, o soldado amarelo é visto por Fabiano em sua fragilidade. O mesmo acontece com Fabiano, sinhá Vitória e os meninos quando entram no espaço da cidade e se sentem cada vez mais fora dela ao tentarem, inutilmente, adaptarem-se a suas leis e regras.

Ao colocar espaços e tempos em diálogo, a escrita de **Vidas secas** também coloca forças em tensão: de um lado o homem desventurado e oprimido, mas que pensa, sonha, deseja e, de outro, a sociedade que o marginaliza e exclui. A oscilação entre ser homem e ser bicho/objeto é encenada nas diversas situações vividas pelas personagens em que sobressai sua construção social como seres brutos, animalizados, reificados. A proximidade com o mundo animalizado está para além do corpo biológico; alcança o comportamento, as atitudes, a linguagem. Tal condição é reforçada quando se pensa no movimento de humanização da cachorra Baleia que é, de fato, quase humana. É, pois, por um processo inverso que a narrativa mostra a humanização das personagens; pela via do animal realça-se o humano. Mas, no jogo ambíguo, o animal, humanizado, morre e as personagens se mantêm vivas porque movidas pelo sonho e pelo desejo; pela capacidade de rememorar e temporalizar.

Num movimento que desconstrói o que a sociedade impõe às personagens, a narrativa, na ambiguidade que envolve o jogo entre brutalidade e humanidade, concede espaço para que elas se construam subjetivamente através dos sonhos e desejos. Na sutileza do texto isso aparece, por exemplo, na imagem da cama desejada por Vitória que representaria o objeto inatingível que a move em seu sonho; ou, ainda, no uso do futuro do pretérito a indicar possibilidade, hipótese e, logo, sonho. Ligada ao sonho e ao desejo está a linguagem que, durante toda a narrativa, é o motivo de perturbação e júbilo das personagens. Nesse jogo, o texto de Graciliano constrói um movimento ascendente de humanização das personagens que não se desvincula do movimento que leva à consciência da linguagem ou, mais que isso, da construção de sentidos pela linguagem. No último capítulo isso fica bastante claro, quando a linguagem ocupa o lugar do desamparo, do real que não pode ser dito (a seca, a fome, a morte), levando sinha Vitória à necessidade de falar. Digno de nota é o modo como é tecida a construção de sentidos em relação a Fabiano: de mero repetidor da palavra alheia ele é deslocado e posto diante da (im)possibilidade de lidar com a linguagem na pergunta do filho e na frase, a princípio “sem sentido” de sinhá Vitória sobre as aves de arriação. O que o perturba é justamente aquilo que lhe falta, mas que ele deseja significar, simbolizar. É, pois, na relação com o outro, tendo a linguagem como ponte, como elemento mediador ligando interlocutores, que as personagens de **Vidas secas** se constroem subjetivamente.

Homens e caranguejos, publicado em 1967, narra a história de um menino que foge da seca com a família para viver nos mangues do Recife, onde divide, com os caranguejos, um espaço de miséria e fome. É o único romance do médico e cientista político Josué de Castro, conhecido por sua significativa produção de estudos e ensaios científicos, de análise sociológica do fenômeno da fome. Josué de Castro escreve o livro no período em que se encontra exilado na França em razão de seus direitos políticos cassados pela ditadura militar. Ainda que nessa época a censura concedesse certa liberdade para a produção de obras de cunho contestatório, alguns temas, principalmente aqueles que expunham os problemas da sociedade brasileira, eram tidos como ‘proibidos’, entre eles, a fome. Pela impossibilidade de atuar politicamente no combate a essa questão pela via do documental e do científico, como usualmente fazia, o autor parece valer-se da literatura para tornar visível o problema da fome que, segundo ele, estava excluído dos debates. Assim, percebe-se, no romance, o esboço de um movimento que busca transformar a fome em uma espécie de força que pudesse abalar os centros de poder, já que vista como uma vergonha nacional.

A escrita do livro é marcada pela ideia de hibridez não só em relação à forma, já que mistura romance, memórias, autobiografia, mas dos corpos marcados pela fome, os homens-caranguejo, sem contar o próprio espaço do mangue, formado pela mistura de água e terra. A mistura de elementos, de fatos, de histórias, inclusive a do próprio autor, aponta para a construção de subjetividades no espaço do texto, a do narrador e as personagens em jogo com a do próprio autor. Tempos e espaços também se embaralham, privilegiando-se o sensorial, a experiência, o que mostra a divergência entre as formações discursivas dadas como realistas, porque mesmo preocupadas com o referente, estão ligadas ao sujeito autor e suas vivências. E é considerando o lugar de enunciação do autor que se nota certo tom pedagógico, a despeito do caráter revolucionário que perpassa a escrita do livro, ao tratar o tema da fome, além de sua dicção social que aponta para as relações socioeconômicas em sua relação com o fenômeno da fome.

Em sua intenção social, o romance mostra, na construção dos espaços, o abismo que separa os habitantes do mangue e os da cidade; ambientes de fartura e miséria (apesar de isso se dar de modo mais dicotômico do que em diálogo) a exhibir a atitude aplainadora que exclui aqueles segmentos sociais em dissonância com a ordem estabelecida. Além disso, há menção à exploração que envolve o ciclo do capital, as relações desiguais entre patrões e empregados, usineiros e

camponeses, pondo à mostra o privilégio dos detentores dos meios de produção. Nessas relações, o romance deixa ver o silenciamento de vozes e a pouca valia dos menos favorecidos na engrenagem que mantém o sistema, aí envolvido o corpo social com suas instituições, essas representadas nas figuras de políticos, donos de indústrias e proprietários de terra que, de alguma forma, mantêm o ciclo da miséria e da fome.

O mangue aparece constituído biologicamente de restos e rejeitos, de matéria-prima em decomposição, mas rico em biodiversidade. Do mesmo modo, os que habitam esse espaço são os indivíduos que a sociedade organizada rejeita; histórias várias que vão compor a história do mangue. Por isso mesmo ele é desenhado como espaço de refugio, exclusão; de pobreza e fome, mas também de diversidade (biológica e social) e de resistência. Não por acaso o nome de “Aldeia Teimosa” que pode referir-se tanto às raízes fixas na terra lodosa, quanto aos mocambos reconstruídos no mesmo lugar depois das cheias, teimando em resistir aos projetos higienizantes da cidade ordenada.

A relação imbricada entre mangue, homem e caranguejo remete ao ser híbrido criado a partir da metáfora homem-caranguejo, indicando a interdependência ligando natureza, homem e animal. No processo de transformação do homem em caranguejo, exibe-se o movimento de dessubjetivação do primeiro que, rejeitado e excluído socialmente, é empurrado para o mangue onde passa a fazer parte da “lama social” que sustenta o ciclo da miséria e da fome. Nesse espaço, a narrativa tece as histórias dos sujeitos anônimos que ali se misturam para encenar o drama da fome. O narrador que as conta, um narrador de 3ª pessoa, onisciente, em alguns momentos deixa de narrar e passa a ouvir, emprestando a palavra às personagens para que contem sua própria história, deixando ver as várias vozes que emergem no texto.

As histórias contadas – e a própria história do mangue – são trazidas para o plano da narração pelos olhos do menino João Paulo, protagonista do romance, que as contrasta com a realidade que ele imagina e deseja. Num relato que mistura brincadeira e fantasia, o menino monta as histórias do mangue. A crueza da realidade diária, já incorporada por ele, é amenizada pelo sonho que projeta outra realidade; um futuro diferente que surge em histórias fabulosas nas quais o menino vence “batalhas terríveis” e se transforma em herói. Ressalte-se, nesse aspecto, o lúdico, o jogo, lembrando a criação – tal como em **Morte e vida Severina** – intertexto direto com **Homens e caranguejos** – que, por sua vez, remete ao próprio romance,

também ele visto como criação e não como reprodução da realidade. Ao mundo hostil de miséria e fome a narrativa contrapõe a atividade imaginativa do menino que desvela os sonhos e desejos não apenas seus, mas de todas as personagens cujas histórias são, por ele e pelo narrador, contadas/rememoradas. Tem-se, assim, que a objetividade factual e a linearidade discursiva são desestabilizadas pelo cruzamento de outros tempos e espaços em que se apresentam segmentos sociais distintos. O que a princípio seria lugar de podridão e morte, ganha vida no desvelamento dos traumas, dos sonhos e desejos (de fartura, de justiça, de liberdade) que rondam as histórias das personagens. O mangue é constituído, assim, como um espaço que acolhe/engole indivíduos que não se encaixam no modelo estabelecido pela ordem vigente; indivíduos que, mesmo animalizados por sua condição de vida precária, são acolhidos em sua diferença. A diversidade de histórias coincide, pois, com a diversidade de que o próprio mangue se compõe.

Na ênfase dada ao drama da fome, a narrativa atribui cor, cheiro, textura a ela. Isso se dá pela via do sensorial, ativado, por exemplo, no cheiro podre associado à lama, ou no “barulho das tripas vazias” ou, ainda, na cor negra da miséria que remete à cor da fome, por sua vez lembrando a morte. Do mesmo modo, a construção da metáfora evidencia o processo de dessubjetivação das personagens em que, na relação simbiótica com o ambiente, tal como ocorre com o caranguejo, o homem assume feição de animal. Como em uma cadeia biológica, homem e caranguejo se apropriam da água e da lama do mangue, assim como se apropriam um do outro, dando origem à figura híbrida revelada na metáfora: homem-caranguejo. Interessante é que tal construção se dá a partir da imagem do menino João Paulo que se incorpora ao ciclo do caranguejo ao ser engolido pela lama do mangue. O romance sugere, então, que o homem-caranguejo já nasceria predestinado à fome e à miséria porque fruto da combinação de vários fatores, aí envolvidas relações socioeconômicas injustas. Daí, talvez, a ambiguidade com que o texto se constrói. Num primeiro momento, a esperança é posta na imagem da criança que representaria a libertação de um estado de opressão; a mudança, o desejo, o devir. Entretanto, ainda que o drama da fome, filtrado pelos olhos do menino, seja amenizado pela fantasia e o sonho, esses dois elementos são quebrados pelo olhar do adulto (o do narrador e o do autor) que parece derrubar as expectativas de mudança e liberdade ao mostrar, com a morte da criança, que o ciclo da fome não seria interrompido.

O jogo dos realismos que configuram os romances é, também, um jogo intertextual na medida em que essas formações discursivas aproximam-se e se distanciam, fazendo parte de um movimento em que muitas vezes um romance retoma o outro, ou uma cena enunciativa lembra outra, porém de modos diferentes. Os próprios contextos e fatos históricos são retomados. **Homens e caranguejos**, escrito na década de 1960, encena o contexto da seca na década de 1930, o mesmo de **Vidas secas**, e também fala da seca de 1877, encenada em **A Fome**. Mas há de se ter em conta que os lugares de enunciação ocupados pelos escritores marcam, também, as diferenças nos modos como concebem a realidade e em como organizam o texto para tratar essa mesma realidade.

No romance de Rodolfo Teófilo, a relação entre vida e morte é tratada de modo opositivo, dando-se ênfase à morte, associada à ideia de podridão do corpo depauperado pela fome, ideia que se estende à paisagem degradada pela seca e à corrosão das instituições sociais. Há um movimento que aponta para um processo de dessubjetivação do homem, na medida em que é objetivado e reificado pela carga naturalista. O discurso médico-científico predomina na construção das cenas, do narrador e das personagens para apontar o errado, o doente, o que está em desacordo. Dentro de uma formação discursiva realista, o romance de Rodolfo Teófilo adota e repete a base naturalista que vê na ciência a promessa de solução dos problemas sociais, tomados no nível das consequências de determinismos e forças naturais. No plano da construção textual, isso resulta em um empobrecimento das personagens, engessadas em uma visão reducionista das relações sociais quando, na grande maioria das circunstâncias encenadas, não são postas em situação de diálogo, de interlocução, impossibilitando sua construção subjetiva. Por isso mesmo são personagens sem voz, sem nome, subjugadas a uma ordem, silenciadas por um poder imposto.

Guiado pelas ideias científicas vigentes na época e incorporadas pela estética naturalista, o texto de Rodolfo Teófilo constrói-se mais colado no factual e no documental, afeito à observação criteriosa, ao estudo de caso, ao escrutínio do corpo e das estruturas sociais, tudo visando a conferir um estatuto de legitimidade ao narrado, dissimulando o ficcional, o que, muitas vezes compromete a qualidade estética do texto. A concepção de realidade que atravessa o romance é aquela que a vê como algo dado previamente. Daí o tratamento da fome no nível do instintivo, como consequência de um determinismo natural. No discurso progressista veiculado pelo romance, alinhado a um projeto de nação ao qual se filia, aparece a necessidade

de reforma que tem, nos processos de modernização e higienização, os alicerces para a construção do cidadão e da nação pretendidos – ordenamento e limpeza do corpo físico e social. Não é por acaso que o romance elege modelos, de cidadãos e instituições, ficando de fora todos os que aí não se enquadram – negros, prostitutas, desregrados de qualquer natureza, escravos, pobres, retirantes – porque associados à doença, à degradação do corpo físico e moral, à patologia, aos determinismos que os coloca mais próximos do fisiológico que do subjetivo.

A escrita marca o lugar de saber do intelectual reformista, do farmacêutico, cientista e sanitarista que se vale do discurso literário para construir seu discurso sobre a fome. O próprio escritor, do lugar de onde fala, ocupa posição ambígua, incorporada nos discursos de Manuel de Freitas e do narrador. Ao mesmo tempo em que se coloca como uma espécie de porta-voz dos pobres e oprimidos, denunciando abusos, corrupção e injustiças, percebe-se seu alinhamento ao modelo aplainador de um projeto de construção da nacionalidade que escamotearia as diferenças e apagaria identidades e vozes. Tal atitude coincide com o caráter também ambíguo da própria formação discursiva (o naturalismo) que o romance toma por base. Não se pode deixar de mencionar, no entanto, aqueles elementos que, à revelia da intenção de máxima objetividade, contrariam ou pelo menos colocam em causa a imediatez naturalista com a qual o romance é construído. Vale mencionar o hibridismo que o perpassa, misturando discursos contrários ao discurso naturalista, como o romântico e o mítico-religioso. Mesmo como esboços, outros elementos apontam para a construção subjetiva, o que também contraria a proposta naturalista: o abraço cúmplice das escravas antes de serem violadas no exame médico, a convulsão da escrava que explode a subjetividade sufocada, as pequenas histórias que deixam ver costumes e tradições do homem sertanejo. De qualquer modo, são apenas esboços de subjetivação, já que a grande maioria das personagens, essas mesmas que o romance diz representar, não têm direito à voz; agem e falam sempre guiadas pela voz do narrador. Isso aponta, já de início, para a impossibilidade de sua construção como sujeitos.

Vidas secas parece retomar algumas cenas enunciativas da formação discursiva naturalista de que se valeu Rodolfo Teófilo. Há muitos elementos em comum: o jogo entre vida e morte, homem e animal, sujeito e objeto. Mas tal relação não é opositiva e sim oscilante. Ora prevalece um elemento ora outro na construção da paisagem e das próprias personagens, numa complexa relação em torno da grande questão que tangencia a constituição subjetiva. De modo contrário ao que ocorre em **A fome**, há

um movimento em **Vidas secas** que tende a realçar a vida que leva as personagens, coexistindo com a morte no mesmo espaço, em direção a um futuro que a desafia.

A concepção de realidade no livro de Graciliano Ramos não aparece como algo dado previamente ou pautado na determinação de leis naturais e biológicas, antes, é regida pelas relações econômicas e de poder. Há determinismos que envolvem a vida das personagens, mas para desmanchar, de modo irônico, essa outra concepção de realidade na qual se pautou a literatura naturalista. O romance se apropria do discurso realista/naturalista, mas construindo com ele outras cenas que vão, por exemplo, na contramão da ciência quando mostra um saber que existe antes dela; ou do determinismo da raça, ao construir Fabiano como um homem branco. Mesmo que se valha do fato histórico para a construção do enredo, a ênfase não recai sobre ele. Por isso mesmo, os sentidos também não são pretensamente dados, mas construídos na atenção à participação do leitor, já que é no processo da leitura que as relações encenadas pelo romance vão tecidas. A tensão entre homem e sociedade e a própria intenção social do romance de Graciliano Ramos ocorrem no nível da organização textual por meio das escolhas, das seleções, do modo de combinar palavras. No lugar de educar ou moralizar, o romance dá visibilidade às personagens no jogo de aproximação e distanciamento do narrador que, apesar de ocupar o lugar de um saber erudito, letrado, abre espaço para a inserção de outro(s) saber(es). Com isso rasura-se o projeto homogeneizante que quer apagar as diferenças; diferenças que entrariam, na perspectiva do romance, na construção de uma identidade nacional diferente da regida pelo discurso hegemônico.

Vidas secas encena o homem animalizado e objetivado – o que se dá no nível da construção textual – mas, ao mesmo tempo, despe-lhe as máscaras impostas socialmente para realçar sua condição humana, principalmente quando mostra o sonho e o desejo que o move. No lugar de separar espaços, Graciliano Ramos cria, em **Vidas secas**, um espaço comum, o da escrita, onde, sem estabelecer a dicotomia entre ricos e pobres, opressores e oprimidos, embaralha as vozes, discursos, pontos de vista, lugares de enunciação. Exemplo disso é o modo como o narrador é construído: sem abrir mão de seu lugar de enunciação incorpora em seu discurso, constituído sob um código culto, a perspectiva do homem inferiorizado e oprimido no tecido social, dando-o a ver. Enquanto Rodolfo Teófilo se vale de um saber legitimado para pedagogizar, moralizar e proclamar a necessidade de mudança, Graciliano Ramos questiona a validade desse saber diante de relações que se pautam pela opressão e pelo silenciamento do outro.

No âmbito da formação discursiva realista/naturalista, **Vidas secas** representa uma ruptura, uma descontinuidade em relação ao ponto de vista do discurso hegemônico que o romance critica. Na história privilegiada pelo mundo civilizado e capitalista, o romance insere uma história anônima, fora da ordem, deixando ver seu caráter transgressor. Na contramão de tais relações que reificam e animalizam o homem, o romance exhibe a construção desse homem na e pela linguagem (mesmo que não manifesta pela palavra).

O romance de Josué de Castro, assim como **A fome**, marca um lugar de enunciação também ocupado por um cientista e, mais que isso, do cientista dedicado ao estudo da fome. É desse lugar que o escritor quer desnaturalizar o fenômeno. Nesse quadro, o romance se faz espaço onde o escritor também se constitui subjetivamente, já que se vale da literatura para contar sua experiência sobre a fome nas histórias vistas e ouvidas. Assim como em **Vidas secas**, a fome em **Homens e caranguejos** não seria determinada por questões de ordem natural, mas decorrente das próprias ações e opções dos homens, sobretudo ligadas a jogos de poder envolvendo questões de ordem econômica e política. Na dicção social do romance, notam-se a crítica e a denúncia a formas de exclusão e opressão, tanto no sertão como na metrópole, igualando, na miséria e na fome, as vítimas da seca e os que ficam fora da ordem estabelecida pela cidade organizada. É então que surge um terceiro espaço que acolhe (ou engole) esses indivíduos oprimidos.

Interessante é que à criação do espaço do mangue corresponde a desse ser híbrido que o habita, o homem-caranguejo, ambos constituídos como restos que a sociedade rejeita. Mesmo que Josué de Castro tenha se valido do discurso técnico-científico, o que aponta para certa preocupação com o referente, o embaralhamento dos tempos, proporcionado pelo recurso à memória, de onde resgata histórias contadas e ouvidas, mistura o vivido com o imaginado e borra a nitidez das fronteiras, apontando para o caráter de ficcionalidade da escrita.

O romance de Josué de Castro também enfatiza o aspecto animalizado do homem, que, aliás, sofre um processo de regressão em sua condição humana, na medida em que vai se associando ao animal – o caranguejo. O tom cientificista que permeia o texto de Josué de Castro, lembrando também a tinta naturalista presente em **A fome**, associa o aspecto podre do corpo físico (com seus excrementos) e a podridão do corpo social e suas instituições à lama podre do mangue, tudo para reforçar o ciclo da fome. O mangue, tido pela cidade organizada como espaço de exclusão, é (re)construído como uma espécie de sociedade à parte, também

poderosa e dominadora não em razão de aspectos econômicos e socioculturais, mas por prender em sua lama espessa aqueles que ali entram e se atolam no ciclo da pobreza e da miséria. O homem é associado ao bicho, transmuta-se nele, em um nítido processo de dessubjetivação.

Mas são outras as formas encontradas pelo romance para ir de encontro a esse movimento reificador. Nas brincadeiras e fantasias do menino João Paulo, o apelo à imaginação quebra a imediatividade e a crueza da realidade da qual ele toma conhecimento. Embaralhando tempos e espaços, as memórias revisitadas e as histórias contadas desestabilizam o tempo linear e ordenado da cidade capitalista com suas fábricas a exigir disciplina e produtividade. No processo de contação das histórias, a linguagem/fala aparece como possibilidade de ressignificação de questões silenciadas a partir das experiências partilhadas no processo de interlocução. No apelo ao sensorial, intimamente ligado à memória, sobressaem os desejos das personagens, ainda que os levem a se mover dentro do próprio espaço do mangue. No entanto, apesar de mostrar os sonhos das personagens, a perspectiva do romance adota a morte, e não a vida, como possibilidade de saída do ciclo da fome, o que se confirma com a morte do menino engolido pela lama. Na caminhada do menino pelo mangue, lembrando a caminhada de Fabiano e a família, os sonhos e os desejos o movem, mas são interrompidos no final do livro com sua morte que o leva para dentro da lama e o torna, então, alimento para o caranguejo.

No jogo entre vida e morte que não se dissocia da questão do desejo e, por isso mesmo, da subjetivação, é interessante pensar que em **A fome**, Rodolfo Teófilo encontra uma saída épica no final do livro, em que os eleitos e adaptáveis salvam-se e vencem a morte. Em **Vidas secas**, Fabiano e a família seguem adiante, movem-se em direção a algo que eles mesmos não sabem o que é, mas que representa, exatamente, a movência do sujeito desejante. Josué de Castro, ainda que mostre o desejo, o sonho e a imaginação que habita o universo do menino-personagem, enfatiza o movimento circular para o qual não vê saída, já que em sua caminhada o menino retorna para a lama onde sempre esteve. O que se pode, pois, esboçar em termos de uma conclusão é que o romance de Rodolfo Teófilo está mais no nível da necessidade; **Vidas secas**, apesar de falar também de necessidades, encaminha-se mais para a ordem do desejo e, portanto, da linguagem a constituir sujeitos, enquanto que **Homens e caranguejos**, transitando entre necessidade e desejo, enfatiza mais o primeiro elemento.

No que tange à questão da linguagem constituindo subjetividades, é útil pensar no próprio papel do intelectual como mediador pela palavra/ linguagem, configurado por cada escritor. Rodolfo Teófilo vale-se da palavra para falar a palavra do outro, falar no lugar dele, tomado em sua impossibilidade de fala. São muito poucas as vozes que aparecem em seu texto, diminuindo a possibilidade de diálogo e, por isso mesmo, de contradição e conflito. Graciliano Ramos questiona sua capacidade de falar pelo outro, reconhecendo-se incapaz de representar ou ser o porta-voz dos oprimidos. Tal atitude abriria espaço para que esses indivíduos não representados pudessem se constituir subjetivamente, na medida em que assumiriam seu lugar de enunciação no espaço do texto. Josué de Castro, de certa forma, também se exime de falar no lugar do outro, talvez por sua pouca mobilidade em razão dos direitos políticos cassados pela ditadura. Desse modo, opta por mostrar a realidade social a partir das imagens criadas pela ativação da memória e das histórias contadas. Mesmo assim, as vozes que se ouvem no texto são agenciadas por um narrador que deixa ver o tom pedagógico do romance a conduzir e ensinar por meio daquilo que mostra.

Os três autores, em seus romances, cada um a seu modo, falaram sobre um assunto incômodo, a fome, que agride e violenta o sujeito em sua condição humana. Só por isso já teriam se marcado como enunciações que, de alguma forma, afetaram o leitor, mesmo que o livro de Graciliano Ramos, pelas escolhas estéticas, o trabalho com a palavra, a organização do texto se sobressaia em relação aos outros dois.

Em se falando de morte, de vida, de construção subjetiva pela linguagem, há de se pensar que a literatura é, ela mesma, uma forma de vida porque, como disse Blanchot (2005), escreve-se contra a morte ou pelo menos para se fugir dela. Assim também ocorre com a leitura, pois tudo o que a literatura fala/encena só pode produzir sentido quando confrontado pela subjetividade do leitor. Se, como fala Antonio Candido, a literatura é uma necessidade e um direito, literatura e leitura são formas de preservação da vida, mesmo que o leitor se depare com textos que privilegiam a morte.

Realism and (de)construction of subjectivity: faces of hunger in three moments of the Brazilian literature

Abstract

This text discusses how and through which ways subjective construction occurs in three novels of Brazilian literature: **A fome**, by Rodolfo Teófilo; **Vidas secas**, by Graciliano Ramos and **Homens e caranguejos**, by Josué de Castro. Those novels, usually taken as realist ones, written in different times and contexts, have as a common characteristic the dealing with the theme of hunger. Considering those novels as constructions in which the concepts of real and reality are understood in different ways, the option was to approximate the concept of realism to the concept of discursive formation (Foucault, 1995), this one taken as a knowhow made up of discursive practices about something, involving subjects that hold different positions according to the time and space from which they enunciate. The concept of discursive formation is also in line with the concept of subjective construction in so far as, the subjects, as language beings, constitute themselves and the things at the moment they talk, building meanings in and through the relationships that enfold them. From this point of view, the proposition is to understand reality and realism itself in their moving boundaries, the places where languages, subjects, times and spaces are at stake.

Keywords: Hunger. Realism. Discursive formation. Novel. Subjectiveness.

Referências

BAKHTIN, Mikhail Volochínov. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989a. p. 68-80.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005. p. 284-293.

BENVENISTE, Émile. O aparelho formal da enunciação. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989b. p. 81-90.

BLANCHOT, Maurice. O encontro do imaginário. In: BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-13.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623_revolucao_de_1930_e_a_cultura.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2016.

CASTRO, Josué de. **Homens e caranguejos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 75. ed. Rio, São Paulo: Record, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, 2009.

TEÓFILO, Rodolfo. **A fome: cenas da seca do Ceará**. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

Recebido em 27/09/2016

Aceito em 06/11/2016

A mediação literária da realidade colonial: representações da realidade nas literaturas africanas em português

Inocência Mata*

Resumo

As literaturas africanas, enquanto sistemas, são subsidiárias de diferentes estéticas, desde os anos 30 aos anos 70, através de diferentes cartografias de mediações da realidade. É que a partir da ideologia nacionalista, o discurso literário e o metaliterário foram-se constituindo como uma das faces visíveis da luta de libertação, juntamente com a frente diplomática e a guerra de guerrilha que eram como frentes externas da luta. O objectivo deste texto é desvelar, quase meio século depois, após o 25 de Abril que levou à Revolução dos Cravos em Portugal e acelerou as independências políticas das colónias portuguesas de África (1973-1975), os meandros dessa mediação realista e apreender a potencialidade anticolonial da estética que efectuou o *registo* desse tempo em obras de diferentes origens geoculturais, como as africanas, produzidas, tal como as portuguesas, sob o signo da censura.

Palavras-chave: Realismos. Mediação realista. Representação. Estética anticolonial.

Claro que o Realismo atravessa os séculos, não no sentido estrito da escola, mas na acepção mais vasta de categoria literária.

Alexandre Pinheiro Torres (1977, p. 27)

1 Realismos e “documentos” literários

No radicalismo de uma época de intolerância político-ideológica, como a época vivida nos anos 30-70 do século XX português, dominado pela ideologia (imperial e ditatorial) do Estado Novo, a literatura foi instância importante que

* Universidade de Lisboa. Doutora em Letras pela Universidade de Lisboa, com pós-doutoramento em Estudos Pós-coloniais (Postcolonial Studies, Identity, Ethnicity, and Globalization, Universidade de Califórnia, Berkeley). É investigadora do Centro de Estudos Comparatistas, núcleo de excelência, segundo FCT-PT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal). Reside actualmente em Macau onde é professora na Universidade de Macau, ao abrigo de uma licença especial da Universidade de Lisboa.

buscou *registar* a realidade através de uma representação objectiva. Era preciso perseguir uma nova ordem política e social (na metrópole e nas colónias) e a transfiguração da realidade em arte (no caso em texto) foi a estratégia plausível para a representação da realidade sócio-política para o campo literário, para parafrasear Miguel Real.¹ Quase meio século depois, após o 25 de Abril, que levou à Revolução dos Cravos e acelerou as independências políticas das colónias portuguesas de África (1973-1975), como é possível entender esta estética – “estilo realista” na expressão de Miguel Real – e apreender a potencialidade anticolonial da estética que efectuou o *registo* desse tempo em obras de diferentes origens geoculturais, como as africanas, produzidas, tal como as portuguesas, sob o signo da censura?

O propósito de muitos escritores visava uma aproximação à realidade das relações político-sociais, mesmo quando essa realidade fosse apreendida através de universos mais interiores, mais íntimos, recordações do passado ou vivências pessoalizadas e colectivizadas do quotidiano. Situando-se a nível da compreensão do realismo como “categoria de escrita”, ligada à função de representação figurativa do fenómeno representado (TORRES, 1977, p. 47), mas recuperando pressupostos do realismo como “movimento literário”, pode dizer-se que a “epistemologia” realista se situava entre a arte *engagée* e a “arte autotélica” – já Eça de Queirós definia o realismo como “a negação da arte pela arte”, sendo, portanto, “a crítica do homem (...) para condenar o que houver de mau na (...) sociedade” (QUEIRÓS, 1871, p. 127). Embora Raymond Williams (2014, p.201) lembre que “há um sentido consideravelmente diferente, ativo, de *mimesis*, que não é absolutamente reflexo, mas um processo de compreensão, interpretação e transformação”, os escritores buscavam denunciar a realidade, no contexto de um regime que censurava qualquer actividade de informação, “mimetizando-a” para a divulgar, dá-la também a conhecer, servindo a escrita literária como mediadora de conteúdos referenciais. Neste contexto, escritores houve que afirmaram a sua “filosofia estética”, como Alves Redol que, no pórtico de **Gaibéus** (1939), declara: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem.”

1 A afirmação de Miguel Real é: “Em harmonia com um tempo cosmopolitae tecnocrataglobal, o estilo realista (transfiguração da realidade social para o campo narrativo) é atualmente dominante nos romances portugueses, inclusive nos romances históricos” (REAL, 2012, p. 66).

O que se procurava, por outro lado, era não idealizar a realidade, antes representando de forma histórica a sociedade, “retratando” (“arte que nos pinta a nossos próprios olhos”, dissera Eça) os seus conflitos e agências, as suas lutas contra as injustiças e a precariedade económica, na Europa, em África ou nas Américas – enfim, tanto no Portugal metropolitano e nas suas colónias quanto no nordeste brasileiro. Tratava-se de um (novo) realismo em que, através da arte (a escrita literária, no caso), se procedia a uma intervenção social com vista à sua transformação:

Mais do que uma corrente intelectual, do que uma resposta a este ou aquele movimento artístico, mais do que a expressão de uma força política, o movimento neo-realismo foi a expressão de uma solidariedade, de uma tomada de posição perante o sofrimento agravado do povo português. (MACHADO, 2012).

Numa perspectiva de “arte ‘inútil’”, da “arte pela arte”, parecia tratar-se de uma “‘excessiva’ preocupação de muitos escritores com a representação da realidade social e política do país” (PINTO, 2003), que Alexandre Pinheiro Torres sintetizaria referindo-se à crítica protagonizada pela **Presença**: “desde que uma obra manifestasse preocupações de carácter social, ou ela fosse encarada e criticada de um ponto de vista sociológico, já não pertenceria ao domínio da Literatura mas ao da Sociologia” (TORRES, p. 1983, p. 44)”. No entanto, essa “submissão à realidade”, nas palavras de Bernardo de Carvalho (apud PINTO, 2003) referindo-se à actual literatura brasileira, apontava para dois princípios: por um lado, representar as diferentes dimensões das alegorias políticas que então se vivia e, por outro, denunciar, através dessas representações, o mundo opressivo que se vivia na metrópole e nas colónias. E apesar de não se pensar essa função representativa da arte como uma estética de conteúdos, essa convergência de propósitos aproximou a escrita política antifascista, dos escritores portugueses, da anticolonial, dos africanos. Ambos os lados – metropolitano e imperial (ainda que Alexandre Pinheiro Torres tenha falado de “metrópoles literárias” e “colónias literárias” como um esquematismo) – propugnavam por uma dimensão extratextual das suas escritas, que representavam, reivindicavam e propunham uma transformação da realidade, representando uns o confronto entre operários/camponeses (jornaleiros) e patrões/latifundiários, e outros o antagonismo entre colonizados/trabalhadores e colonizadores/patrões.

Assim, embora partindo de lugares de enunciação diferentes, esses escritores buscavam protestar contra a dominação social (fosse o africano colonizado ou o assalariado das cidades e do campo), pondo ênfase na força das classes subalternas e na sua capacidade de resistência e de transformação da situação, contrariando o determinismo político e social em que parecia assentar o humanismo burguês, contra o qual reagia o “novo humanismo”, de que a expressão artístico-literária seria o neo-realismo, segundo Alexandre Pinheiro Torres (1977, p. 15). Não é, pois, temerário entender os pressupostos ideológicos e estéticos dessa proposta artística prevaiente num Portugal não apenas colonial porém também fascista, segundo uma perspectiva renovada, pós-colonial, de forma a cruzar as histórias dos diferentes espaços textualizados. É neste contexto que se entende que, ao lado de obras de escritores portugueses, **Ilha de nome santo** (1942), de Francisco José Tenreiro, obra que marca a modernidade literária são-tomense e introduz o movimento da negritude no mundo da língua portuguesa, tenha sido a nona publicação da colecção “Novo Cancioneiro”, de Coimbra, um grupo do movimento neo-realista proponente de uma poesia de carácter social.

2 A literatura anticolonial como “arte-esperança”

É nesse clima de cruzamentos ideo-estéticos que as literaturas africanas se “sistematizaram”. A partir da ideologia nacionalista, o discurso literário e o metaliterário foram-se constituindo como uma das fases visíveis da luta de libertação, juntamente com a frente diplomática e a guerra de guerrilha que eram as frentes externas da luta. Porém, não deve causar estranheza que, embora essa escrita pudesse estar condicionada pela premência do “combate”, autores houve que não aderiram a estratégias ou a formas de contestação mais ostensivas (por opção ideológica ou por limitações contextuais). E, mesmo considerados partícipes da cosmogonia literária nacional, alguns (como Mário António, Angola; Rui Knopfli, Moçambique; ou Sum Marky, São Tomé e Príncipe) terão sido subvalorizados pela “instituição literária” nacionalista, de que faziam parte escritores, mas também críticos e editores, acabando por não integrar esse subsistema da literatura nacional. Com efeito, uma das instâncias da instituição literária foi, durante esse tempo, marcada por um funcionamento (quase) inevitavelmente ideológico, “consagrando” a produção que se realizava sob o signo de um projecto alicerçado numa escrita de afirmação de uma identidade cultural – que deve ser sempre

entendida como construção intelectual e discursiva e não propriamente como representação da realidade, muitas vezes assumida como histórica.

Em todo o caso, considerado em qualquer nível, o discurso de resistência muito devia a estéticas cujo funcionamento permitia a representação dos antagonismos sócio-económicos e políticos (embora nem sempre de auto-afirmação identitária). Na altura, o neo-realismo e a negritude eram paradigmas estéticos que possibilitaram aos escritores, africanos e portugueses, a mediação da realidade sócio-política, económica e cultural de um Portugal colonial sob o signo da ditadura, com os corolários do racismo, da discriminação étnica e social, da repressão e do cerceamento da liberdade de expressão. É importante entender, neste contexto, paradigma como “um campo apreendido de conhecimento, de fato, de um objeto de conhecimento, com base em certas hipóteses fundamentais e que carrega consigo definições de métodos apropriados para a descoberta e o estabelecimento de um conhecimento desse tipo” (WILLIAMS, 2014, p. 195). Com efeito, essas ideologias estéticas permitiram, em nível de objectivo crítico prospectivo, actualizar o discurso sobre uma realidade duplamente dominada, por relações de poder colonial e de classe. Sobre essa relação estreita entre estas duas estéticas, diz Pires Laranjeira:

(...) o colonizado insere-se na cadeia de produção económica enquanto elemento básico de produção material, como trabalhador que gera riqueza de que outros se apropriam (o colonizador e o colonialista, português ou gestor multinacional). Estes, detentores do poder sócio-político e económico, tendem a negar a riqueza cultural dos povos africanos e mesmo a recusar a sua existência, pelo que impõem os padrões exógenos de cultura dos dominados. (LARANJEIRA, 1995, p. 358).

Um dos exemplos ostensivos desse cruzamento de estéticas encontra-se na obra de António Jacinto, particularmente em **Poemas** (1961), particularmente em “Monangamba”:

Naquela roça grande não tem chuva
é o suor do meu rosto que rega as plantações:

Naquela roca grande tem café maduro
e aquele vermelho-cereja
são gotas do meu sangue feitas seiva.
(...)

Quem dá dinheiro para o patrão comprar
máquinas, carros, senhoras
e cabeças de pretos para os motores?

Quem faz o branco prosperar,
ter barriga grande – ter dinheiro?
– Quem?

(...)

(JACINTO apud FERREIRA, 1988, p. 135-136)

É a voz de um trabalhador – negro e contratado, o que não é despiciendo, pois remete imediatamente para a situação colonial e para a completa desumanização do africano – que tem a consciência do seu lugar na máquina capitalista como motor do sistema. Além disso, trata-se de um poema em que à reivindicação da terra e da dignificação da condição do trabalhador se junta, por um lado, a dialéctica da liberdade e da libertação e, por outro, a afirmação cultural:

E as aves que cantam,
os regatos de alegre serpentear
e o vento forte do sertão
responderão:

– “Monangambééé...”

Ah! Deixem-me ao menos subir às palmeiras
Deixem-me beber maruvo, maruvo
e esquecer diluído nas minhas bebedeiras

– “Monangambééé...”

(JACINTO apud FERREIRA, 1988, p. 135-136)

E se no final a voz do contratado ecoa pelo mundo colectivizando a “lamentação”, no “Poema de alienação” o poeta apresenta a “realidade” de diferentes grupos profissionais no seu quotidiano (a quitandeira, a peixeira, o ardina, o cauteleiro, a lavadeira, a prostituta, o criado/empregado doméstico, o contratado/monangamba, o estivador, enfim), revelando histórias individuais que vão compondo a gramática da subalternidade, da exploração e da espoliação, ao mesmo tempo que vai expondo os diferentes tipos de precariedade nas relações de poder com o dominador (seja o colonizador seja o patrão), para além da sua profissão, lugar, cor ou etnia, para concluir:

Mas o meu poema não é fatalista
o meu poema é um poema que já quer

e já sabe
o meu poema sou eu-branco
montado em mim-preto
a cavalgar pela vida.

(JACINTO apud FERREIRA, 1988. p.132, 133)

O que se canta são as classes mais baixas, de trabalhadores, sejam assalariados como o ardina, sejam escravizados como o monamgamba e o africano indígena, ruscado e desumanizado pela política do indigenato:²

O meu poema vai nas corda
encontrou sipaio
tinha imposto, o patrão
esqueceu assinar o cartão
vai na estrada
cabelo cortado
“cabeça rapada
galinha assada
ó Zé”
picareta que pesa
chicote que canta

(JACINTO apud FERREIRA, 1988. p.132, 133)

Tal era possível – e é essa realidade da condição de não-cidadão do africano negro que a literatura se propõe denunciar – porque era determinado pelo colonizador que “os nativos das províncias portuguesas da África continental se [encontram] ainda em determinado grau inferior de civilização” (FERREIRA; VEIGA, 1957, p. 11). Eram, afinal, “gentes do mato”, com menos direitos do que qualquer outro subalterno, o ardina, por exemplo – embora este igualmente subalterno até pela expressão dialectal da sua fala: “olha a probíncia” “diááário”, claramente uma pronúncia de um ardina branco, metropolitano do Norte de Portugal... Era, pois, necessário apresentar a situação realisticamente, até com sinais de identificação geral, como é a canção que é de conhecimento popular... Vemos, portanto, que, sem neutralizar a luta de classes que opõe o trabalhador ao patrão, a questão colonial está explícita na literatura africana dos anos 30-70, e ainda mais nos poemas mais “marxistas”, na medida em que não apenas transmitiam uma “mensagem” revolucionária, mas revelavam as estratégias de mudança e levavam o leitor à consciencialização e a uma tomada de posição. É por isso que se pode considerar a literatura anticolonial como “arte esperança”.

2 **Estatuto dos Indígenas Portugueses** (1954-1961), segundo o Decreto-Lei n.º. 39.666.

É-o no sentido em que essa literatura tem um duplo efeito ético: leva não apenas à consciência da situação (se o leitor é alheio a essa situação), mas pode também promover a ação. Sobre isso diz Terry Eagleton em **Marxismo e crítica literária**:

(...) o artista revolucionário não deve aceitar de modo indiscriminado as forças de produção artística existentes, mas sim desenvolver e revolucionar tais forças. Ao fazer isso, ele cria novas relações sociais entre o artista e o público; ele supera a contradição que limita as forças artísticas, potencialmente disponíveis a todos, à propriedade privada de poucos. (...) O artista verdadeiramente revolucionário, portanto, nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios da sua produção. O “engajamento” não se limita à apresentação de opiniões políticas corretas pela arte; ele se revela no grau em que o artista reconstrói as formas artísticas à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores. (EAGLETON, 2011, p. 111-112).

E, neste contexto, quão “revoltado” não se sentirá o leitor de “Monamgamba” (António Jacinto, Angola), de **A vida verdadeira de Domingos Xavier** (Luandino Vieira, Angola)? Quão “mobilizado” não se sentirá o leitor de “Adeus à hora da largada” (Agostinho Neto, Angola), de “Avó Mariana” (Alda Espírito Santo, São Tomé e Príncipe) ou de “Ninguém” (José Craveirinha, Moçambique)?

Andaimes
até ao décimo quinto andar
do moderno edifício de betão armado.

O ritmo
florestal dos ferros erguidos
arquitectonicamente no ar
e um transeunte curioso
que pergunta:
– Já caiu alguém dos andaimes?

O pousado ronronar
dos motores a óleos pesados
e a tranquila resposta do senhor empreiteiro:
Ninguém. Só dois pretos.
(CRAVEIRINHA, 2002, p.111.)

3 Mediações (neo)realistas (e) nacionalistas

Se de Eça de Queirós a Alves Redol existe uma continuidade em relação à

representação da realidade, que permite a “reprodução” do “mundo-que-se-vê (não *outro*)”, com “objectividade” e “impersonalidade”, parece razoável considerar que “o Realismo atravessa séculos” (TORRES, 1977, p. 27). Porém, há que considerar que ao longo dos tempos essa continuidade foi-se renovando e superando nas suas actualizações conforme a realidade, permitindo aberturas ao processo de representação figurativa da realidade. Essa categoria permite ver na mediação literária uma forma de reflexão sobre a sociedade: da representação figurativa da sociedade à constituição da literatura como espelho da realidade, de que o texto se faz reflexo de conflitos sociais, e à literatura como representação absoluta dos antagonismos históricos que opõem os grupos humanos (e não apenas classes sociais). A mediação realista sempre se instituiu como consciência autoral que se projecta num “eu” enunciador (narrativo ou lírico) que busca uma nova ordem política, seja burguesa, democrática e socialista, seja nacional, fundada, ou consequente a, na vontade transformadora do homem – fundada, enfim, no sentido da libertação.

Quer no Portugal oitocentista da decadência monárquica e burguesa, no salazarento Portugal colonial atravessado “por um intenso efeito de contestação de desconstrução das instituições dominantes do Estado Novo, de fortíssima crítica à situação da Guerra Colonial (1961-1974) (REAL, 2012, p. 95), quer num Portugal imperial em que os colonizados reivindicavam uma nova ordem política através da afirmação da diferença cultural e ética (e também de armas nas mãos) com vista à independência, essa mediação literária foi sempre no sentido da representação dos conflitos históricos e sociais prevaletentes na sociedade: **Os Maias** (1888), **Os gaibéus** (1939), **Uma abelha na chuva** (1953), **O anjo ancorado** (1958), **A vida verdadeira de Domingos Xavier** (1961), **No altar da lei** (1962), “Monangamba” (**Poemas**, 1961), “Manifesto imaginado de um contratado” (**O Útero da Casa**, 2004) – são todos textos em que a estrutura sócio-política é contestada, desafiada, resgatada de uma história nem sempre conhecida ou omitida do discurso historiográfico. Essa estrutura textual propõe-se “objectiva” na sua representação (por objectiva quer-se entender aqui impessoal) e apresentada por meio de um dispositivo que permite “recriar” a realidade em foco (até com recorrência a técnicas de dramatização, como no caso de “Manifesto imaginado de um contratado”). Nem sempre essa representação impulsiona a transformação (Basilio continua a ser o mesmo egoísta e inconsequente depois da morte de Luísa, em **O primo Basílio**, assim como em **As mulatinhas** (1973) do são-tomense Sum

Mary, o contratado Tamaleia não consegue fugir do seu destino: morrer na ilha para onde fora levado, depois de ruscado na sua terra, Moçambique). Mas em outros textos existe uma realidade alternativa que claramente se apresenta como possível:

(...)
Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura

Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães negras
cujos filhos partiram)
vão em busca de vida.
(AGOSTINHO NETO, 1974, p. 47-48)

No entanto, leia-se “Poema da farra”, de Mário António:

Quando li Jubiabá
me cri António Balduino.
Meu Primo, que nunca o leu
ficou Zeca Camarão.
(...)
Que moça que ele levou!
Cabrita que vira os olhos.
Meu Primo, rei do musseque:
Eu praqui olhando só!

Meu primo tá segredando:
Nossa Senhora da Ilha
ou que outra feiticeira?
A moça o acompanhando.

Zé Camarão a levou:
E eu para aqui a secar.
E eu para aqui a secar.
(ANTÓNIO, 2016)

Neste poema, o que parece relevante é a representação de uma mundividência gregária, de uma sociabilidade nativista em que a consciência social se torna assertiva. É verdade que o ostensivo intertexto com **Jubiabá**, de Jorge Amado, é significativo e confere ao poema uma dimensão política inescapável. Porém, a

implementação de uma “mudança real”, que conduziria a uma nova realidade social, não se efectua, o que aproxima este tão emblemático poema da angolanidade de Mário António – e algumas outras propostas textuais – de um “novo humanismo” nas relações sociais que, por oposição ao “humanismo burguês” de oitocentos, pretende uma “libertação e igualdade concretas do homem” (TORRES, 1977, p. 15); mas afasta-o da visão transformadora que advoga um reajustamento social assente na força motriz do grupo social deserdado, portanto uma visão dialéctica neo-realista, de contaminação marxista e matriz subversiva, como vemos na ficção de Luandino Vieira ou na poesia de Agostinho Neto. A diferença reside no facto de que na obra destes africanos não apenas se escrevia (sobre) “a humanidade do Negro” [mas também] a desumanidade da colonização”. (TORRES, 1977, p. 217).

4 Em jeito de conclusão: cartografias de mediações da realidade

Para além da representação realística das condições sócio-económicas, a produção literária dos anos 40-50-60 de autores africanos aliava à representação dos conflitos sociais a exortação à resistência e a reivindicação da pátria, que passava também pela afirmação da diferença cultural, constituindo-se em discurso nacionalista. No entanto, se então essa literatura se actualizava através de temas, ideologemas, símbolos e estratégias discursivas que configuravam uma retórica de resistência antifascista, nem sempre essa retórica se conjugava com a anticolonial. Assim, escritores houve que, não sendo nacionalistas, contribuíram de forma decisiva para a construção do sistema sem um discurso anticolonial de reivindicação pátria, embora com uma escrita de forte crítica social, que narrava (através da representação ou da expressão) a história acontecida sob o signo da censura. Pode-se, nesse contexto, falar de resistência aquém do nacionalismo.

The literary mediation of colonial reality: Representations of reality in African literatures in Portuguese

Abstract

From the 1930s to the 1970s, African literatures were the subsidiaries of different aesthetics owing to the different mappings of reality mediations. In originating from nationalist ideology, literary and metaliterary discourse worked as one of the visible faces of the liberation struggle together with the diplomatic front and guerrilla war as the external fronts of the struggle. Almost half a century later, after the 25 April Carnation Revolution of 1974 which sped up the political independence of the African Portuguese colonies (1973-1975), this paper aims at unveiling the intricacies of realistic mediation and [attempts to] grasp the anticolonial potentiality of this aesthetic which emerged as the register of the era and was patent in work coming from different geographical and cultural origins that were both African and Portuguese, and bore the stamp of censorship.

Keywords: Realism. Realistic mediation. Representation. Anticolonial aesthetic. aesthetic.

Referências

- ANTÓNIO, Mário. Poema da farra. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/mat01.html>. Acesso em: 20/11/2016.
- AGOSTINHO NETO, António. Adeus à hora largada. In: AGOSTINHO NETO, António. **Sagrada esperança**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974, p. 47-48.
- ALVES REDOL, António. In: Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-11-20 11:05]. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/\\$alves-redol](https://www.infopedia.pt/$alves-redol)
- CRAVEIRINHA, José. Obra poética. Maputo: Imprensa Universitária.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban II**. Angola e São Tomé e Príncipe. Lisboa: Plátano Editora Sá. 1988.
- JACINTO, António. Monangamba. In: FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban II**. Angola e São Tomé e Príncipe. Lisboa: Plátano Editora Sá. 1988, p. 135-136.
- JACINTO, António. Castigo pro comboio malandro. In: FERREIRA, Manuel. **No**

reino de Caliban II. Angola e São Tomé e Príncipe. Lisboa: Plátano Editora. 1988, p.132, 133.

JACINTO, António. Poema de alienação. In: FERREIRA, Manuel. **No reino de Caliban II.** Angola e São Tomé e Príncipe. Lisboa: Plátano Editora, 1988

FERREIRA, José Carlos Ney; VEIGA, Vasco Soares da. **Estatuto dos indígenas portugueses das províncias da Guiné, Angola e Moçambique.** Anotado. 2^a. ed. Lisboa: editora, 1957.

LARANJEIRA, Pires. **A negritude africana de língua portuguesa.** Porto: Edições Afrontamento, 1995.

MACHADO, João. Uma breve abordagem ao Neo-Realismo. In: **Esquerda.Net. Dossier 172:** o neo-realismo em Portugal. 24 de fev. 2012. <http://www.esquerda.net/dossier/uma-breve-abordagem-ao-neo-realismo>. Acesso em: 30 abr. 2016.

PINTO, Manuel da Costa. Geração 90, *submissão à realidade* ou guerrilha literária? **Folha de São Paulo.** Ilustrada, sábado, 02 de agosto de 2003.

QUEIRÓS, Eça. A literatura nova – o realismo como nova expressão de arte. 4^a. Conferência do Casino, 12 de junho de 1871. In: CAMPOS MATOS (Org. e Coord.). **Dicionário de Eça de Queirós.** Lisboa: Editorial Caminho, 1988.

REAL, Miguel. Historiografia: Morte ao realismo! Viva o realismo! In: REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo, 1950-2010.** Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

TENREIRO, Francisco José. **Ilha de nome santo.** Novo cancioneiro. Coimbra, 1942.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase.** 2. ed. Lisboa: ICALP/Ministério da Educação, 1983.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O neo-realismo literário português.** Lisboa: Moraes Editores, 1977.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo, estruturalismo e análise literária. In: **Plural** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 21, n. 1, 2014. p. 195-216.

Recebido em 11/07/2016

Aceito em 9/09/2016

Poesia de combate moçambicana: tópicas de um realismo belicoso¹

Ubiratã Souza*

Rejane Vecchia da Rocha e Silva**

Resumo

O objetivo deste artigo é um mapeamento das práticas artísticas revolucionárias que tiveram lugar em Moçambique durante a luta armada (1964 – 1974) e no período imediatamente posterior. Esse mapeamento deve nos levar em direção a um *corpus* privilegiado dessa produção que são as coletâneas **Poesia de combate I** (1979) e **Poesia de combate II** (1977), a partir do qual procederemos a análises de poemas específicos que poderão nos fornecer um pequeno repertório de tópicos correntes que nos permitem traçar um perfil estético do que, a partir do debate literário acerca da função da literatura no ambiente revolucionário de Moçambique, seria considerado, a propósito, de “poesia revolucionária”.

Palavras-chave: Literatura moçambicana. Poesia de combate. Poesia revolucionária.

Em diversos momentos da história da literatura tornou-se comum vê-la a ser instada, cobrada ou obrigada a assumir de modo explícito e, muitas vezes até óbvio demais, a relação que ela pode alimentar, em maior ou menor grau, com a vida social e política. Esse tipo de constrangimento à literatura não ocorre, entretanto, somente em sociedades sob uma convulsão social, como presumivelmente podemos pensar, mas parece ser uma constante necessidade de que ela se autojustifique para além de si mesma, ou, como considerou o prof. Antonio Candido, a literatura pode ser questionada frequentemente a se justificar por “motivos externos, mostrando

* Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (2014), pela FFLCH (USP). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na mesma instituição.

** Universidade de São Paulo (USP). Doutora pela Universidade São Paulo na área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Pós doutorado pela UFBA (2002-2006) e pela Université Sourbonne (2014). É membro no Núcleo de Apoio à Pesquisa Brasil-África: Novos Horizontes (FFLCH/USP).

¹ Agradecemos especialmente à contribuição e interlocução oferecida generosamente pelo colega Elídio Nhamona, um *gentleman nkosi*, para a elaboração deste artigo, que a ele dedicamos.

que a gratuidade e a fantasia podem ser convenientes como disfarce de algo mais ponderável”. (CANDIDO, 2011, p. 99).

No caso específico dos processos sociais, históricos, políticos e culturais envolvidos nas chamadas revoluções socialistas,² os efeitos dessas convulsões políticas puseram em debate, desde os fundamentos mais remotos desses movimentos sociais, a questão do papel da literatura, da arte e da cultura em função dos objetivos e programas assumidos pelos movimentos e agentes das revoluções. Afinal, se se objetiva a construir uma nova sociedade, como a literatura se deixará afetar ou afetará a partir disso? Assim, por conseguinte, acalorados e frutíferos debates se seguiram no sentido de que se definissem os espaços específicos ocupados tanto pelo texto literário e seu âmbito de circulação no contexto revolucionário, quanto a funcionalidade do Estado na mediação entre as implicações políticas e ideológicas decorrentes da circulação da literatura. Convém assinalar que os debates e vertentes de propostas e opiniões que tiveram lugar antes, durante e depois da Revolução de Outubro na Rússia, no primeiro quartel do século XX, surgem sempre como um laboratório primeiro desses debates que teriam réplicas e ecos em outras latitudes em que uma revolução socialista igualmente se procedeu.

O objetivo deste artigo é um mapeamento das práticas artísticas revolucionárias que tiveram lugar em Moçambique durante a luta armada (1964 – 1974) e no período imediatamente posterior. Esse mapeamento deve nos levar em direção a um *corpus* privilegiado dessa produção que são as coletâneas **Poesia de combate I** (1979) e **Poesia de combate II** (1977), a partir do qual procederemos análises de poemas específicos que poderão nos fornecer um pequeno repertório de tópicos correntes que nos permitem traçar um perfil estético do que, a partir do debate literário acerca da função da literatura no ambiente revolucionário de Moçambique, seria considerado, a propósito, de “poesia revolucionária”. Essa “poesia revolucionária” virá a compor um repertório canônico que definirá constantes literárias sobre as quais, por adesão ou por contrariedade, a literatura moçambicana se consolidará a partir da década de 1980. Neste sentido, furtar-se à análise e discussão dessa produção literária sob o pré-julgamento de que se trata de uma literatura “panfletária”, de “qualidade duvidosa”, decerto amputa parcela mais que significativa da história literária moçambicana.

2 Aqui utilizamos a terminologia “revolução socialista” de modo totalmente descritivo, e nunca normativo. A discussão entre o que pode ser considerado como efetivamente “revolucionário” ou não a partir das teorias marxistas pode ser interessante (embora infinita e sob o risco de se tornar dogmática e doutrinária), mas aqui privilegiamos os processos da forma como se intitularam por seus agentes e foram reconhecidos durante e posteriormente.

A expressão “poesia de combate” faz referência, a um tempo, a três camadas possíveis de significação: uma denominação, que encabeça o título das referidas coletâneas moçambicanas, mas cuja origem remonta a uma história anterior às práticas culturais moçambicanas; um conceito, que se refere a uma dimensão teórica e epistemológica acerca da poesia, da literatura e da cultura num contexto histórico e social específico, a saber, de uma revolução socialista – esta dimensão eventualmente assume um caráter normativo e prescritivo, configurado em forma de normas e formulações acerca do que deve ser a poesia e a literatura num contexto tal; e, por fim, uma dimensão prática, que pode englobar um conjunto de textos postos em circulação e recebidos como a “poesia de combate” propriamente dita – e esta acepção assume um caráter descritivo, sendo possível, a partir da mobilização de um *corpus*, bosquejar-lhe articulações estéticas comuns e diferenciais.

A utilização de uma expressão linguística que unisse termos correlatos às práticas literárias a termos correlatos a práticas belicosas (no contexto colonial africano) estava já presente numa intervenção de Frantz Fanon, ocorrida no II Congresso de Escritores e Artistas Negros, realizado em Roma, entre 26 de março e 1º de abril de 1959, promovido pelo Instituto Italiano para África. Essa importante intervenção de Fanon acerca da cultura africana e da emancipação política se tornaria o capítulo “Sobre a cultura nacional” do célebre **Les damnés de la terre**, lançado em 1961 às imediações de sua morte (cf. BASTO, 2006, p. 73; BOAHEN, 2010, p. 944 ; SILVA, 2013, p. 372). Preocupado com as questões relativas ao surgimento de uma cultura escrita e sua relação com a política e com os problemas tangentes à autonomia e à emancipação dos países africanos, Fanon estabelece um pequeno esquema paradigmático de evolução das literaturas africanas em relação ao surgimento e desenvolvimento dos nacionalismos em África que opera por etapas distintas.

Segundo Fanon, seriam três as etapas de desenvolvimento dessas literaturas: a primeira etapa, integralmente assimilada à cultura ocidental e europeia, é quando o africano letrado produz obras inteiramente voltadas para a metrópole, e de costas para uma categoria social a que ele chama de “povo” (os africanos colonizados não inseridos no processo de assimilação – a quase totalidade da população). Num segundo período, as culturas dos africanos não assimilados são lembradas, e um processo de resgate cultural se inicia, gerando uma forma híbrida entre a cultura europeia e a nativa, em que, segundo Fanon, não deixa de prevalecer um “mal-estar”. O terceiro período parece marcar o momento de que tratamos, em que uma

literatura surge empenhada num nacionalismo que, além de falar ao povo, vem a convocá-lo:

Enfim, num terceiro período, dito de combate, o colonizado depois de tentar perder-se no povo, com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo. Ao invés de privilegiar a letargia do povo, ele se transforma em despertador do povo. Literatura de combate, literatura revolucionária, literatura nacional. Durante essa fase, um grande número de homens e mulheres que, antes nunca teriam pensado em fazer uma obra literária [...] sentem a necessidade de dizer a sua nação, de compor a frase que expressa o povo, de tornar-se porta-voz de uma realidade em atos. (FANON, 2005, p. 255-256).

O modelo definido por Fanon encontrou inúmeras glosas e ressonâncias em várias tentativas de esquematizar as produções literárias africanas. No célebre **Lutar por Moçambique** (1968), Eduardo Mondlane investe na tentativa de uma história da luta independentista em Moçambique no sentido de buscar conectar essa história em suas dinâmicas internas à história geral da supressão do colonialismo português. Por isso, enxerga com um otimismo afetivo as experiências nacionais obtidas nas regiões dominadas pela FRELIMO, já livres do controle português, aqueles espaços chamados “zonas libertadas ou semilibertadas” [*sic*], objetivando encontrar nessas zonas o surgimento de “formas de governo, de organização sócio-econômica, essencialmente novas” [*sic*] (MONDLANE, 1975, p. 203). Com efeito, o objetivo da luta pela independência não é só a supressão da dominação portuguesa, mas a construção de um “país novo” (MONDLANE, 1975, p. 181). Entre as novas formas surgidas e implementadas no interior das zonas libertadas, está a literatura, que Mondlane considera como componente do “desenvolvimento sociocultural”. A periodização proposta por Fanon aqui subjaz de modo quase sibilino, mas conserva, no entanto, certas ressonâncias perceptíveis em algumas opções lexicais que oferecem ensejo para a aproximação, como se vê em:

Quando Craveirinha e Noémia de Sousa escreviam a sua eloquente denúncia do colonialismo português, não eram lidos pelo povo para quem e acerca de quem escreviam. Agora, o trabalho dum bom poeta na FRELIMO será lido nos acampamentos pelos militantes, por gente vinda das massas exploradas, que no passado eram simplesmente os sujeitos dos poemas escritos por poetas de quem nunca tinham ouvido falar. Agora, os que sabem ler, leem alto para aqueles que não sabem [...]. A distância entre o intelectual e o resto da população está a desaparecer. E isto trouxe uma nova dimensão à poesia política, que perdeu o seu tom de lamento e adquiriu um novo fogo revolucionário,

como nos poemas de Marcelino dos Santos, Jorge Rebelo, Armando Guebuza, Sérgio Vieira. (MONDLANE, 1975, p. 205).

Fica implícita na dissertação de Mondlane a ideia de que houve uma geração, aqui representada por Noémia de Sousa e José Craveirinha, a quem caberia uma denúncia ao colonialismo e que conservavam um distanciamento do “povo” a quem escreviam e a quem referiam. Uma vez que não é possível, por hipótese alguma, dizer que o par Craveirinha/Noémia estivessem absolutamente assimilados e de costas para o “povo” (e frontalmente à colônia), não será por acaso esse “momento” representado pelos dois poetas um sintoma do segundo período a que o esquema de Fanon se refere? Pois, com efeito, neste segundo momento, segundo afirma Fanon, o escritor colonizado se propõe a um “mergulho” em direção ao povo colonizado, “mas como o colonizado não está inserido no seu povo, como mantém relações de exterioridade com seu povo, ele se limita a lembrar-se” (FANON, 2005, p. 256). Ora, esse segundo momento da literatura moçambicana irá se identificar justamente por contraste com aquele terceiro momento (no esquema de Mondlane, o segundo), em que uma verdadeira poesia combativa surge, com o objetivo de “sacudir o povo” (como diria Fanon), em que se notaria uma supressão da distância entre o escritor e o “povo”. Cumpre ressaltar que essa provável “distância do povo” conservada por Noémia de Sousa e José Craveirinha é uma afirmação com efeitos retóricos contrastantes no interior de sua definição de uma “nova cultura moçambicana” e careceria de maior discussão, uma vez que apela quase para uma polêmica de fundo sociológico,³ fácil de receber argumentos contrários.

O estudioso angolano Mário Pinto de Andrade constrói, por sua vez, uma investigação acurada sobre poesia africana com uma nova proposta crítica para o que chama de “poesia de combate africana”, no prefácio de sua **Antologia**

3 Ora, Noémia de Sousa e Craveirinha estavam inseridos num campo social composto por assimilados que escapavam ao controle do Estado colonial. Trata-se das populações periurbanas da colônia, em contato franco com o modo de vida ocidental, uma vez que sua força de trabalho era solicitada para a manutenção de empregos braçais e serviços no interior da sociedade urbana em uma Lourenço Marques crescente. Esses “novos assimilados” eram muitíssimo distintos dos chamados “antigos assimilados” que se encontravam sob a manutenção colonial e em direção a uma provável adesão plena à cultura portuguesa. A relação que esse grupo alimenta com a cultura ocidental parece seguir uma chave mais subversiva, por assim dizer, como explana Cabaço (2009, p. 142): “as populações periurbanas da colônia, juridicamente indígenas, são a evidência de que, a par da política de assimilação decorria um processo espontâneo de mudança cultural, no qual os subsídios de ‘modernidade’ da sociedade colonizadora eram menos imitados e mais apropriados”. Sendo assim, a que “povo” precisamente Mondlane faria referência e de quem Noémia e Craveirinha, enquanto “intelectuais”, estariam distantes?

temática de poesia africana 2: o canto armado (1980). Ao acaso, a divisão entre dois momentos distintos, um, em que prevaleceria um colonialismo na imagem de “noite grávida de punhais” (subtítulo da primeira antologia da série) e outro, em que prevalece um canto armado, não significará certa periodicidade com alguma semelhança com o esquema de Fanon? É preciso notar, entretanto, que Mário Pinto de Andrade introduz um diferencial relevante em sua análise, que é precisamente considerar como “poesia de combate” africana toda a produção cultural que surge nas sociedades africanas em oposição às forças coloniais, desde El Hadj Umar Tall (no atual Senegal) até Shaka Zulu (na atual África do Sul). Segundo Andrade, é com Aimé Césaire e seu **Cahier d’un retour au pays natal** (1939) que surge aquilo que considera como a “fonte moderna da poesia africana de combate” (ANDRADE, 1980, p. 4). Este conceito de “poesia de combate moderna” é uma laçada comparativista pan-africana que engloba Mali, Costa do Marfim, República Democrática do Congo, Camarões, e demais países africanos em que uma produção poética tenha se relacionado, de forma direta, à temática independentista. Com efeito, não deixam de prevalecer as etapas que classificam essa produção poética de acordo com sua mobilização em relação a um projeto político em curso:

Constituindo a luta armada um *facto cultural por excelência*, ela introduz, acima de tudo, as condições físicas, materiais e intelectuais da liberdade de criação. Como vimos anteriormente, no decurso da noite colonial, a expressão poética da resistência dos povos revestia-se muitas vezes de um carácter alusivo e mergulhava num clima de clandestinidade. Nas regiões libertadas, ao contrário, a característica essencial da poesia advém da sua linguagem *clara e directa*. (ANDRADE, 1980, p. 8 - grifos autorais).

O que se pode perceber em todos os esforços de periodização que até aqui comparamos é justamente a oposição entre dois tipos de poesia reivindicatória. Todos os três esforços empenham-se em unísono em diferenciar uma poesia do presente de outra poesia própria de um tempo anterior. Essa poesia anterior seria, portanto, caracterizada por: a) um tom de lamento, capaz de constatar a opressão colonial e lastimá-la, retratá-la em suas diversas manifestações de violência simbólica e de limites impostos; b) pela distância maior ou menor que esses poetas (e a ênfase recai inevitavelmente sobre a figura autoral) conservam do povo enquanto objeto poético (temáticas, *topoi* etc.) e interlocutor – este, “o povo”, é o termo mais volátil e mais complexo da equação, que sempre padece de maior

dissertação; e c) a distância maior ou menor da temática explícita do combate, ou ao menos da proposição de alternativas que busquem superar o estado de opressão.

Diferentemente desse tempo anterior, a poesia do tempo presente assumiria então seu caráter definitivamente combativo, explícito, suprimindo os espaços de distâncias que os antigos intelectuais alimentavam entre si e o povo, e, portanto, fundindo-se ao povo (como queria Fanon), superando o lamento e assumindo um tom consistentemente vocativo – esse momento reservaria para si uma espécie de devir histórico teleológico. Todas as abordagens, no entanto, correspondem a um esforço de cunho crítico, quase teórico, de perceber as dinâmicas possíveis das literaturas africanas diante dos processos de emancipação política das forças coloniais, que no contexto moçambicano assumirá as feições de um nacionalismo nascente, expresso na forma de um projeto de Estado gestado nas chamadas zonas libertadas – e o mais importante, um nacionalismo revolucionário. Revolucionário justamente porque procura perceber um final histórico numa luta começada num agora: o processo de emancipação política anticolonial é também um processo de construção de uma nova sociedade.

Esse tipo de periodização, segundo analisa Maria-Benedita Basto (2006, p. 68), tem relação com processos de canonização e periodização que ativam mecanismos de exclusão e inclusão de elementos afinados às constantes de um *corpus* unívoco, que tende a constituir um “espaço imaginado, coeso e uniformizado (...) no âmbito da produção literária”, o que criará uma legitimação a partir de objetivos identitários, ou, como prefere, uma “nação literária”.⁴ Segundo afirma Basto, esse tipo de abordagem que considera um caminho evolutivo da poesia desde um lamento até o combate teria íntimas relações com as teorias soviéticas; relações estas que remontam à itinerância das ideias socialistas:

Acrescente-se que premissas do realismo socialista vêm claramente misturar-se ao esquema utilizado por Fanon (conduzindo de uma certa maneira a leitura deste último). Um realismo socialista já conhecido através do neo-realismo português e brasileiro (pese no entanto a complexidade das suas práticas), reforçado nos tempos da CEI (Casa dos Estudantes do Império) e pela relação próxima com o MUD Juvenil (Movimento para a Unidade Democrática

⁴ Vale a pena lembrar que a periodização a que se refere Maria-Benedita Basto e que é determinante para sua análise é a proposta pelo ensaio crítico “The role of poetry in the mozambican revolution”, publicado em **Mozambique Revolution**, em 1969 (segundo seus levantamentos, o primeiro ensaio sobre a literatura moçambicana no interior da FRELIMO), muito embora a pesquisadora considere igualmente a proposta de Mondlane de **Lutar por Moçambique** a partir de Fanon (ela não analisa a proposta de Mário Pinto de Andrade).

da Juventude), organização próxima do Partido Comunista, em Lisboa, continuado pela inserção nos movimentos afro-asiático e tri-continental (mesmo se nenhuma destas correntes se possa definir em exclusivo por ele). (BASTO, 2006, p. 73).

O realismo socialista soviético consistia precisamente numa dinâmica cultural específica que era, a um tempo, uma diagnose teórica, uma metodologia prática e uma prescrição. As origens desse fenômeno encontram-se em debates do início do século XX acerca das funções e feições que a literatura deveria assumir no interior da revolução, bem como a postura que uma literatura revolucionária deveria avocar em relação ao repertório literário anterior à revolução e exterior à Rússia, agora chamado de “literatura burguesa” (cf. ANDRADE, 2010, p. 153-157; NAPOLITANO, 1997, p. 7-9; 2011, p. 32-33). De todo modo, o realismo socialista conhecerá um princípio de formalização e oficialização junto ao Estado soviético em 1932 (sob Stálin), quando as demais organizações artístico-literárias são desfeitas; muitas delas representavam propostas teóricas específicas no interior do debate, e a partir da sua supressão emerge um projeto para a União dos Escritores Soviéticos da RSFSR, que só se constituirá dois anos mais tarde (STRADA, 1987, p. 190). Os efeitos da fundação desse organismo foi a centralização institucional da literatura – todos os escritores deveriam se alinhar a uma só instituição, contrariamente ao período anterior em que diversas instituições representariam diversas perspectivas – e disso resultava maior controle do partido sobre a produção literária soviética, justamente porque esta nova instituição defenderia o realismo socialista como única possibilidade teórico-metodológico-prescritiva (ANDRADE, 2010, p. 159). Este ponto de vista era estatutário, e o realismo socialista era definido como doutrina, um método pontual a ser seguido pelos seus escritores, como prescrevia o “Estatuto da União dos Escritores Soviéticos da URSS”, parte III, § 1º. (ANDRADE, 2010, p. 160; NAPOLITANO, 1997, p. 15, STRADA, 1987, p. 192).

As prescrições do realismo socialista sublimadas no Estatuto estão repletas de construções adjetivas como “descrição verdadeira”, “realidade vista em seu desenvolvimento revolucionário”, “veracidade”, “correção histórica” e mesmo o recorrente termo “realidade”. Essas expressões só podem ser entendidas à luz de dois conceitos importantíssimo: o *partiinost* – “partidarismo”, ou “espírito de partido” – que era a compreensão de que o Partido tem o direito e o dever histórico de condução dos destinos da revolução em todos os âmbitos, desde a

definição de uma correção ideológica, o *ideinost*, até a direção e controle de toda a vida cultural do país (STRADA, 1987, p. 151). Na verdade, o que subjaz a essa noção do *partiinost* é a ideia de que a literatura precisa tomar parte no processo revolucionário, que não é só político, econômico ou social, mas sim, de um modo expandido, um ato cultural, como já teria sido definido por Lênin no início do século (em seu artigo de 1905, “Organização de partido, literatura de partido”, cf. STRADA, 1987, p. 129). Com efeito, as reflexões de Lênin a respeito da “revolução cultural” levavam em consideração o atraso cultural da Rússia em relação ao capitalismo ocidental, e os períodos maiores que uma mudança cultural demanda, contrariamente à fulminante tomada de poder.

Em África, o conceito de “revolução cultural” terá ecos nos pensadores das revoluções africanas que levavam em conta a dificuldade imensa de se estabelecer um Estado revolucionário num ambiente social composto por inúmeras pertenças culturais distintas (muitas vezes conflitantes) e por um tipo peculiar de capitalismo colonial exploratório, em que uma cultura colonizadora está posta numa supremacia hegemônica opressora e brutal. Portanto, a construção de uma revolução africana não poderia prescindir de dois fatores: primeiro, a construção de um Estado no interior de um aparato institucional até então colonial; e, em segundo lugar, o que torna a revolução africana mais complexa ainda, sua absoluta dependência da construção, ênfase e apelo a um “nacionalismo revolucionário”, que funcione aqui como a invocação de unidade num campo social onde prevalecia a desagregação identitária e a desconfiança em relação a regimes de poder anteriores. Nesse sentido, o apelo à unidade de um só povo surgia como um imperativo contrário ao “tribalismo”, que percebia, nas diversas formas de organização política e social, diferentes da organização num Estado-nação, um dos muitos desafios da revolução. O pensador guineense Amílcar Cabral já o teria prognosticado:

Um povo que se liberta do domínio estrangeiro não será culturalmente livre a não ser que, sem complexos e sem subestimar a importância dos contributos positivos da cultura do opressor e de outras culturas, retome os caminhos ascendentes da sua própria cultura, que se alimenta da realidade viva do meio e negue tanto as influências nocivas como qualquer espécie de subordinação a culturas estrangeiras. Vemos assim que, se o domínio imperialista tem como necessidade vital praticar a opressão cultural, a libertação nacional é, necessariamente, um *ato de cultura*. (CABRAL, 1976, p. 225)

Já as práticas do realismo socialista soviético, com efeito, mobilizaram, para além da ideia da revolução cultural, um complexo corpo teórico, muitas vezes composto por diversas correntes antagonistas, que foram devidamente controladas e planificadas pela intervenção do partido a partir de 1932. Da intervenção do partido para o estabelecimento de uma *partiinost* literária completamente aliada à revolução que, a um tempo, era artística e política, e, portanto cultural, um complexo corpo de textos teóricos se desenvolveu sob a nomenclatura já prática e funcional do “realismo socialista”, sobretudo a partir de 1934, aquando da fundação definitiva da União dos Escritores Soviéticos e de seu primeiro congresso. A partir da fundação da União dos Escritores Soviéticos, sobretudo, é que o realismo socialista assumirá sua feição mais ostensiva de prescrição normativa, comandada, sobretudo, por um nome que, além de um teórico da prescrição, posteriormente teria seu nome inscrito na história soviética como um dos maiores censores culturais que o mundo já teria visto: Andrei Zhdanov (NAPOLITANO, 1997, p. 15; STRADA, 1987, p. 217). Com efeito, a partir de certa altura, a prescrição será norma, e o descumprimento e desvio dela acarretaria mortes de um sem número de escritores, artistas e intelectuais – não sem razão, talvez, esse período obscuro da história cultural soviética seja conhecido como “jdanovismo”. A partir dessa norma, algumas características literárias básicas se tornariam recorrentes por força da “ocasião”, como a prevalência de temas recorrentes, como a industrialização, a coletivização do campo, e, sobretudo, o tema por excelência, a história revolucionária, que acarretou, fundamentalmente, um tom épico, monumental e exultante, calcado sobretudo num herói positivo, modelo de civilidade revolucionária por conta de sua exemplar consciência política e espírito de sacrifício.

Como ficará evidente, na prática da poesia de combate moçambicana, as ressonâncias que ecoam a partir do modelo internacional clássico representado pelo realismo socialista soviético estarão presentes em maior ou menor escala. Não consta, no entanto, que a FRELIMO, enquanto movimento de combate, ou depois, enquanto partido único no poder de Moçambique, tenha contado com mecanismos muito ostensivos de censura que ficassem explícitos e públicos como era o caso do realismo socialista soviético, a certa altura convertido em doutrina oficial irrecusável.⁵ O que não significa que não houvesse inúmeros espaços

⁵ Cf. a esse respeito, entrevista realizada com os cineastas moçambicanos Isabel de Noronha e Camilo de Sousa. A certa altura, Isabel de Noronha, rememorando a geração que se formou tendo como núcleo social a Associação dos Escritores Moçambicanos, relata como a censura em relação ao que “podia ou

para a prescrição e normatização da literatura, da qual a eleição de um cânone que funcione como modelo a ser emulado é o maior exemplo – e as coletâneas **Poesia de combate I e II** são os principais nortes. A primeira coletânea, **Poesia de combate**, veio à luz antes da independência, em 1971, editada pelo Departamento de Educação e Cultura da FRELIMO. Em 1977, veio à lume a **Poesia de combate II**, esta editada já pelo Departamento do Trabalho Ideológico da FRELIMO. Em seguida, em 1979, uma segunda edição do primeiro volume, bastante modificada, foi apresentada, desta feita chamada **Poesia de combate I**. Posteriormente, já em 1980, vem a lume a **Poesia de combate III** e outras antologias posteriores (como **Palavra é lume aceso**, composta de poemas publicados na revista **Tempo**) não tão paradigmáticas, em que o modelo proposto desde a primeira antologia da **Poesia de combate** era seguido.

Maria-Benedita Basto identifica em seu denso trabalho sobre o tema documentação relativa ao 1º Seminário Cultural Nacional da FRELIMO, ocorrido entre 30 de dezembro de 1971 a 21 de janeiro de 1972, em Tunduru, na Tanzânia. Segundo a documentação, o objetivo do Seminário era “estudar e analisar profundamente vários aspectos da nossa vida para o desenvolvimento da nossa sociedade em especial o aspecto cultural do nosso país” [*sic*] (Relatório de Actividades Naschingwea, 1971, apud BASTO, 2006, p. 126). O Seminário era composto por três comissões, que se distribuíam da seguinte forma: “Comissão de trabalho sobre danças e canções”, “Comissão de trabalho sobre drama e poesia”, “Comissão de trabalho sobre diversos campos da cultura”, e cada comissão, por sua vez, poderia se dividir em subcomissões, de modo que ficassem contemplados aspectos teóricos e aspectos práticos das séries artísticas. Basto procede a uma análise dos relatórios conclusivos a respeito dessas comissões e transcreve um conjunto de orientações acerca da poesia, do qual transcrevemos alguns trechos relevantes para nossa análise aqui:

Portanto, é necessário que os nossos poemas tenham realmente uma forma poética, além de serem portadores dum fundo político. Na poesia moçambicana, devemos realçar os seguintes pontos: [...]

não dizer” era realizada mais subjetivamente do que através de algum tipo de coerção interpessoal, ou, como diz: “Ali na [...] as pessoas diziam e escreviam aquilo que achavam, nas suas consciências, que podiam e queriam dizer e fazer. Se havia alguma censura talvez fosse mais uma autocensura que uma censura instituída” (SOUZA; VECCHIA, 2015, p. 435 -454). Não desconsideramos aqui, no entanto, a experiência dos “campos de reeducação”, e a quantidade de artistas e intelectuais que lá estiveram. A condenação dessas pessoas à reeducação, no entanto, não acontecia por conta da adesão ou recusa à estética da “poesia de combate”.

Fonte de inspiração – os nossos poetas devem inspirar-se nas nossas actividades da luta de libertação nacional do nosso povo, assim como nas várias situações de vida do nosso país, o sentimento de solidariedade internacional, etc. [...]

São condenáveis os poemas amorosos sem conteúdo revolucionário.

Na época actual – para o poeta ser autêntico ele deve estar engajado na luta de libertação nacional e assumir a linha ideológica da FRELIMO.

([Relatório da] Comissão de Dramas e Poesias, s/d, p. 8 – 9, *apud* BASTO, 2006, p. 129, grifos próprios)

Ora, o tom didático e prescritivo das resoluções estava explícito, além do que salta aos olhos que a prescrição acerca da “fonte de inspiração” do novo poeta moçambicano tenha lá algumas ressonâncias da orientação de Zhdanov por ocasião do I Congresso da União dos Escritores Soviéticos: para os poetas moçambicanos, as atividades da luta de libertação nacional, várias situações da vida do país, solidariedade internacional, eram a “inspiração”; para o poeta soviético, a epopeia heroica dos homens soviéticos era o “material” para o escritor. Além disso, a última frase que ora transcrevemos é um exemplo excelente, a um tempo, de *partiinost* e *ideinost*: mais do que ligado ao “espírito de partido”, era necessário que o poeta estivesse definitivamente engajado na luta de libertação e estar de acordo com a correição ideológica proposta pelo partido. Curiosamente, essas duas exigências eram os únicos caminhos para que o poeta fosse considerado “autêntico”.

Uma das reverberações mais fortes do realismo socialista talvez seja justamente a recuperação da figura do herói positivo, modelo de civilidade revolucionária. Em Moçambique, essa tópica assumirá caracteres específicos e valiosos, que transcendem o âmbito da poesia e da literatura. Estes “heróis” seriam os participantes da guerrilha anticolonial, soldados que, eventualmente, tombaram ou não em combate, mas homens e mulheres que, segundo diz a tópica, ofereceram seu sacrifício para que o país passasse a existir. Esta heroicidade, portanto, não passa somente pela perspectiva revolucionária, mas, aqui, ganha traços anticoloniais, independentistas e, sobretudo, nacionalistas. A configuração estética dessa figura heroica consolida-se sobremaneira no âmbito das temáticas, tópicos poéticos das quais parte significativa dos poemas lança mão. Mas, e isso é muito importante, assume contornos originais no âmbito da autoria dos poemas: trata-se agora de uma instância autoral janiforme, com uma identidade política estritamente definida, o guerrilheiro da FRELIMO (o que acarreta toda a carga de *partiinost* e

de *ideinost* necessária para sua composição), e outra identidade estética, o poeta. Ou, como nos afirma a introdução ao **Poesia de combate I**, ambiente privilegiado de reflexão teórico-prescritiva acerca da poesia moçambicana (FRELIMO, PC1⁶, 1979, p. 6):

São poemas de militantes da FRELIMO, todos eles diretamente engajados na luta armada de libertação nacional. Porque é esta a característica essencial da poesia moçambicana de hoje: há identificação absoluta entre a prática revolucionária e a sensibilidade do poeta. [...] É por isso que a poesia é também uma palavra de ordem. Como a palavra de ordem, ela nasce da necessidade, da realidade. Enquanto no colonialismo e no capitalismo, a cultura, a poesia, eram divertimentos para as horas de ociosidade dos ricos, a nossa poesia de hoje é uma necessidade.

Além do fato de haver “identificação absoluta entre a prática revolucionária e a sensibilidade do poeta”, o que propõe a união entre as duas identidades, a estética e a política, há também a metamorfose da poesia em palavra de ordem. Subjaz à ideia de uma poesia que se transforma em palavra de ordem por causa da união entre a identidade política e estética, na instância autoral, uma crítica ao que supostamente é o significado social da arte numa sociedade capitalista e colonialista: evoca-se o velho tema da “arte pela arte”, uma prática diletante para horas de ócio. O que se passa a propor é justamente um “agora” da arte, um corte temporal operado pelo acontecimento revolucionário que tem condições de alterar uma dinâmica cultural. A partir desse momento presente, desse hoje, é que essa poesia deve surgir como “uma necessidade” urgente, uma revolução estética que precisa ser feita contra esse ambiente mefítico que é o “capitalismo”, que, nessa dissertação, plasma-se a “colonialismo”. Para além da diretriz “teórica” solicitada pela introdução, vejamos como essa instância autoral se define a partir da enunciação dos poemas:

“O guerrilheiro em marcha”

Eu bem contente estou
Pois sou militante

6 A edição da **Poesia de Combate I** que consultamos é a que mencionamos, publicada pelo Departamento de Trabalho Ideológico da FRELIMO em 1979. A edição da **Poesia de Combate II** é publicada pelo mesmo órgão em 1977. Doravante, referir-nos-emos a essas duas edições como PC1 e PC2. A propósito, a PC1 recebe um prefácio à segunda edição e reproduz na íntegra a “Introdução” publicada na primeira edição de 1971. A PC2 só consta de uma “Introdução”.

Cheio de alegria estou
Porque sei o que via e mal sabia

Sou guerrilheiro
Vim do Povo
Não pelo estrangeiro
Sim, sempre pelo Povo

Missão gloriosa tenho
Longa história escrevo
Angústia durante a marcha não tenho
Porque um acto sagrado levo

Cinco séculos passaram
Muitos camaradas tombaram
Resistiram até que as forças
Se lhes esgotaram
Pela fadiga não se renderam
“Antes morrer que viver na escravidão”
(Damião Cosme, PC1, 1979, p. 35)

“O Guerrilheiro”

Aí vem ele todo armado e feroz
Aí vem o homem que Liberdade traz.
Todo roto e sujo, mas com coração de ferro
O Guerrilheiro sorri e canta.

Ele não tem casa,
Sente a falta de comida e roupa
Ele sujeita-se a todas as circunstâncias
O frio ameaça-o violentamente.
[...]
(Damião Cosme PC1, 1979, p. 25)

“Creio em ti Herói”

Creio em ti Herói.
O que disseste
E o que fizeste
Pela Pátria e pelo Povo.

“Vamos fazer a Revolução”

Com os teus olhos vivos
De um homem decidido
Sentados na cama tosca

Me dizias sorridente.
[...]

Creio em ti Herói
Pelo sangue que derramaste
Pela vida que deste
Pela Revolução e pela Pátria
[...]

Creio em ti Herói
Homem de coração de ferro
O teu exemplo seguirei
[...]

(Omar Juma, PC1, 1979, p. 12)

O poema “O guerrilheiro em marcha” é especialmente significativo porque existe a enunciação em primeira pessoa desse “eu-guerrilheiro”. Esse “eu-guerrilheiro” trata de anunciar, num tom absolutamente positivo, oferecido por descrições de estados emocionais (“contente estou” e “cheio de alegria estou”), a visão teleológica que alimenta em relação àquilo que considera como uma “missão gloriosa”: sua origem repousa num ente personificado, o “Povo”, encontra-se agora “em marcha” em leva de um “acto sagrado” – o final desse processo é a subtração de uma metáfora contida em “cinco séculos se passaram” e a escrita de uma “longa história”. Ora, essa metáfora se refere precisamente ao fato de que o colonialismo a ser combatido, na visão da FRELIMO, data desde as primeiras incursões portuguesas no século XV, e não necessariamente à noção de “situação colonial”, como consagrada pela sociologia histórica acerca da África subsaariana depois de G. Balandier (1993, p. 128). É de se notar também que essa visão teleológica da “missão” do guerrilheiro comunga de um vocabulário cuja origem repousa em traços religiosos: “a missão é gloriosa” e o ato que ele “leva” é “sagrado”. Há ainda, na última estrofe, a introdução de uma noção comunitária fraternal, “muitos camaradas” – um lamento por aqueles que houvessem morrido por conta do combate, o que também soará como um processo de martirização que encontrará ecos nos poemas seguintes.

Esse processo de martirização é muito patente ao poema “O Guerrilheiro”. O que ora chamamos de processo de martirização refere-se a uma descrição construtiva da imagem do guerrilheiro em terceira pessoa, portanto, objetificadora, deste ente em torno do qual uma aura de bravura lhe atribui um caráter de heroicidade. Esta bravura, descrita em traços como “armado e feroz” e portador

da “Liberdade”, contrasta justamente com a imagem de precariedade que se segue no terceiro verso da primeira estrofe: “Todo roto e sujo”; apesar da precariedade, seu coração é “de ferro”, e o guerrilheiro “sorri e canta”. Na segunda estrofe, o desenho da precariedade avança para traços mais fortes: não tem casa, não tem comida, não tem roupa, passa frio e, portanto, “sujeita-se a todas as situações”. Esta era a imagem abnegada de um indivíduo extremamente alinhado ao serviço do bem comum, que, justamente por fazer esta opção, abre mão das condições mais básicas de sobrevivência para carregar a Liberdade. No poema “Creio em ti Herói” [*sic*], a relação de martirização e do desenho do Herói exemplar é unida: o guerrilheiro recebe o literal nome de “Herói”, o que já faz referência à carga semântica que se depositava sobre essa figura, e um tom duplamente votivo é estabelecido no poema: confiar nas palavras do Herói e seguir o seu exemplo de abnegação e magnanimidade. A construção da imagem do poeta-guerrilheiro, herói da libertação, representante do povo, abnegado e exemplo a ser seguido é construída em todo o livro praticamente como uma constante, através dos poemas em que essa temática se enuncia ou é performatizada através de um eu-enunciador, o poeta-guerrilheiro, portanto.

A questão da autoria fica evidente mais uma vez quando, sobretudo a partir da **Poesia de combate II**, introduz-se quantidade relevante de poemas cuja autoria é creditada somente a “FRELIMO”. Com efeito, já se podia observar, na **Poesia de combate I**, pouca atenção dada aos autores desses poemas, somente indicados em letras itálicas no final do poema, com nenhuma informação a respeito de quem seja. A maioria desses nomes é composta de uma só palavra, que, salvo engano, dificilmente seria efetivamente o nome civil das próprias pessoas que escreveram, o que pode fazer referência aos “nomes de guerra” que assumiram durante o combate da guerrilha: Xicalavito, Luchwacha, Katumbyanga, Comodoro, Mahasule, Jackson, Atumbwido, Maguni, Malido, Djakama, Kumwanga e Ngwembe. As exceções ficam por conta de Alfredo Manuel, Omar Juma, Domingos Savio, Damião Cosme, Manuel Gondola, Polvo Cheirinho, Rafael Bobo, A. Rufino Tembe, cujos nomes compostos parecem fazer alguma referência mais concreta.

Já em **Poesia de combate II**, as circunstâncias da escrita parecem estar mais claras com a inserção da data de escrita do poema ao lado do autor, além da inserção de nove poemas sob a autoria do partido. Além disso, há a inserção de poemas de dirigentes clássicos da FRELIMO, como Fernando Ganhão, Armando Guebuza (que viria a se tornar presidente do país entre 2005 e 2015),

João Américo Mpfumo, Sérgio Vieira e Jorge Rebelo. Há também a introdução de nomes clássicos da literatura, que já seriam conhecidos mesmo antes da luta armada, como Marcelino dos Santos (histórico membro fundador da FRELIMO, sob o pseudônimo Kalungano teria sido o primeiro poeta moçambicano a publicar obra pela Casa dos Estudantes do Império), e os bem conhecidos José Craveirinha, Jorge Rebelo e Rui Nogar. Há ainda o detalhe de um poema, “Dez anos de luta passaram”, datado de 1974, cuja autoria é definida por “Anônimo”.

Nestes poemas de **Poesia de combate II** há a presença de certas constantes que estarão mais afinadas com certas políticas culturais do Estado independente, gestadas durante a luta armada. Referimo-nos especificamente à questão do homem novo moçambicano. Como se vê na “Introdução” da segunda antologia: “nesta poesia de combate cada poema é, acima de tudo, participação. E essa participação só surge quando o combatente se torna o Homem Novo, o Povo, a Classe” (PC2, 1977, p. 5-6). Trata-se, amiúde, de pensarmos na força centrípeta que circundou a formação do nacionalismo moçambicano conforme engendrado pela FRELIMO, baseado na ideia do homem novo moçambicano, que pautou certas relações entre o centralismo do poder e as culturas das populações rurais. Essas questões estarão justamente na base do conflito social que eclodiu na guerra pós-independência em Moçambique.

Lorenzo Macagno (2008, p. 229) analisa que o ideal do homem novo definido pela FRELIMO (que ele curiosamente denomina em diversos momentos de Estado/partido) teria se iniciado logo no início da luta armada, quando definiu dois sistemas educacionais antagônicos aos interesses revolucionários da luta armada: o primeiro seria a educação assimilacionista colonial, que deveria ser abolida, e a segunda seria a educação tradicional, oriunda das várias culturas existentes no território, que seriam então consideradas como “superstição” que tomava o lugar a uma educação de cunho cientificista que, esta sim, poderia levar a nação ao progresso. Esse processo demonstra que o empreendimento da FRELIMO de construir a nação esbarrava, portanto, nas diferenças culturais (o “tribalismo”), que englobava diferenças cosmológicas (consideradas então “superstições”), ou, como diria o presidente Samora Machel, “é preciso matar a tribo para construir a nação” (FRY, 2001, p. 14; MACAGNO, 2009, p. 21). Vejamos em alguns poemas abaixo como essas questões se apresentam:

“Nós somos o Povo”

[...]

Os capitalistas dizem que o Povo
é gente de baixo extracto desprezível
a parte da humanidade
que não sabe o que quer
[...]

Hoje o nosso Povo descobre a arma do combate novo
define a meta a estratégia e o caminho
assume o Socialismo Científico
E combatendo alarga
a zona libertada da humanidade
[...]

Nós somos os construtores conscientes
da História e do Progresso
Somos os destruidores do imperialismo
Somos o Povo
(FRELIMO, PC2, 1977, p. 19)

“Obscurantismo”

Encontrei a turba
ajoelhada a rezar
a lançar suas preces sofridas
ao Deus invisível
[...]

“Xikwembu Nkulukumba hi yingle”
Mas Deus não ouvia
porque cada vez mais pobres ficavam
porque mais insultos recebiam
porque mais torturas sofriam
[...]

Encontrei aquela turba a rezar
e, eu também
sem saber porquê
sentei-me e rezei
e bradei alta voz
p’ra ver o invisível
p’ra apalpar o invisível

E senti com tristeza
a escravatura que espera
aquele que n’“Ele” confia.
(Armando Guebuza, PC2, 1977, p. 25)

No poema “Nós somos o Povo”, salta aos olhos uma enunciação na primeira pessoa do plural, “nós”, o que elabora um eu-enunciativo expandido e ampliado. Colocado num polo diametralmente oposto ao esse eu-enunciativo expandido, está outra categoria, “os capitalistas”, a quem recai a responsabilidade de uma detração, a deturpação da imagem do povo, ou o Povo. A arma para esse “novo combate” contra o polo oposto é, a propósito, o “Socialismo Científico”, que definirá “a meta, a estratégia e o caminho”. Este combate “alarga a zona libertada da humanidade”. Este apelo a uma unicidade total, de uma população que agora é alçada à posição de Povo, representado em absoluto pela FRELIMO, e que agora fala em uníssono pelos canais comunicativos do partido, é uma materialização do ideal do homem novo. Da mesma forma, a evocação por poemas anônimos ou assinados pela FRELIMO estabelece a construção de autorias, se não coletivas, ao menos pouco individuais. O pouco relevo dado à autoria enquanto instância individual de produção parece ser um tabu, um espaço negligenciado a propósito, que coaduna com o espírito de um conceito de “homem” que só passará a construir seu significado a partir do coletivo, em nome de quem vive e empenha a vida, e encabeçado pela FRELIMO, o “guia do povo” (como se lê em muitos poemas).⁷

O segundo poema, “Obscurantismo”, já consagra no título a forma como as práticas culturais endógenas, sobretudo aquelas relacionadas à espiritualidade e às ritualísticas sagradas, passaram a ser consideradas então, no interior da política do homem novo moçambicano. O poema todo constrói uma narrativa que carrega um fundo argumentativo que busca provar o quanto as preces e práticas mágico-religiosas não têm poder de livrar a “turba” da opressão. A referência em língua xironga ou xichangana (a expressão significa em ambas as línguas), “Xikwembu Nkulukumba hi yingele”, que significa algo como “o senhor antepassado nos ouça”, mostra justamente que esse campo espiritual esvaziado e inoperante aqui invocado não é só o provável cristão, invocado pela imagem de um “Deus”, mas também aquele que se encontra depositado nas religiosidades endógenas (vale lembrar que a palavra “xikwembu” foi eventualmente traduzida por “Deus” no interior das missões, talvez numa tentativa de diálogo intercultural, mas seu sentido original é precisamente de “antepassado” ou “ancestral” divinizado).

⁷ Os efeitos desse “coletivismo poético” se fez sentir de modo geral à altura. Albino Magaia, por ocasião de lançamento de uma coletânea de seus poemas chamada **Assim no tempo derrubado**, em 1982, introduz uma nota ao volume principiando da seguinte forma: “Esta coletânea de poemas não é nem poderia ser uma obra revolucionária. Para o Moçambique de hoje, em que se trava um cerrado combate ideológico para liquidar o individualismo e construir uma consciência colectiva proletária, há uma coisa que em alguns destoa. Trata-se da introversão egocêntrica que se manifesta no uso da primeira pessoa do singular”. (MAGAIA, 1982).

Considerações finais

A comparação entre algumas tópicas e conceitos implicados na curta análise que fizemos de alguns poemas das coletâneas **Poesia de combate I e II** serve-nos para mostrar que essa prática literária construiu seu significado estético a partir de um conjunto de ideias que era formulado desde o momento da luta armada para a emancipação política e subtração do domínio colonial em Moçambique, compreendido então como uma revolução socialista no interior das zonas libertadas. As relações inelutáveis com o realismo socialista soviético são úteis para pensar o modelo clássico de arte atrelada a um *partiinost* e um *ideinost*, que teve suas reverberações em Moçambique, mas, como pretendemos deixar claro, o modelo clássico soviético não resume, nem tampouco define *per se*, a prática moçambicana, cuja operacionalidade atendeu muito mais a linhas de forças determinadas a partir do interior daquela revolução. É possível, claro, falar de um “espírito de partido” em Moçambique, mas isso implicava uma leitura específica de toda uma história daquele território e daquelas populações, leitura esta da qual a própria prática poética era uma das maiores forças construtivas. Carece, pois, considerar como o corpo literário dessas coletâneas passará a ser recebido como modelo máximo de literatura que deveria ser seguido por todos aqueles que quisessem estar integrados ao campo literário em Moçambique no período pós-independência ulterior, precisamente durante a década de 1980. A permanência do modelo não será tão indelével, e já nos primeiros anos dessa década se poderá assistir a subversões e debates acalorados acerca do que poderá ser ou não considerado “poesia” ou “literatura” então. Para compreender essas outras etapas da literatura subsequentes, no entanto, é preciso compreender exatamente quais as linhas de força exerceram pressão e estabeleceram limites para a prática estética em Moçambique durante a luta pela independência.

A reflexão acerca desse período da história literária moçambicana é útil, sobretudo, para se refletir o quão vária pode ser a carga semântica atribuída ao termo “realidade”, tão perseguido por ideais estéticos em tantos momentos da história literária da humanidade, em outros momentos tão negado. Quanto mais o tempo passa, no entanto, mais compreendemos a relatividade dessas diversas realidades. No caso da poesia de combate, e agora talvez seja possível utilizar essa expressão de modo conceitual definindo aquela prática, de acordo com a visada histórica que se pretendeu construir, as coletâneas **Poesia de Combate I e II** são

vistas como produto máximo de uma prática literária absolutamente alinhada a um projeto político e cultural de construção de um país, sublimada naquela prática poética definida, em suma, pela expressão “poesia revolucionária”. O tal projeto revolucionário de construção do país há de ser historicamente tangível e expressivamente explícito – a literatura, então, toma parte nesta proposta constituindo-se como uma das vozes que enunciam o país na lógica revolucionária enquanto tornam a revolução (enquanto projeto político) ela própria presente e factível.

The mozambican combat poetry: some topical of a bellicose realism

Abstract

The purpose of this article is a mapping of the revolutionary artistic practices that took place in Mozambique during the armed struggle for independence (1964 - 1974) and immediately thereafter. This mapping is to take us toward a privileged corpus of this production: the collections **Poesia de combate I** (1979) and **Poesia de combate II** (1977), from which proceed analysis of specific poems that may provide us with a small repertoire of current topical that allow us to trace an aesthetic than profile, from the literary debate about the role of literature in the revolutionary atmosphere of Mozambique, would be considered by the way, of “revolutionary poetry.”

Keywords: Mozambican revolution. Resistance Poetry. Revolutionary poetry.

Referências

- ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e sociedade**, São Paulo, n. 13, 2010.
- ANDRADE, Mário Pinto de. **Antologia temática de poesia africana 2: o canto armado**. Praia: Instituto Caboverdeano do Livro, 1980.
- BALANDIER, Georges. A noção de situação colonial. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 3, 1993.
- BASTO, Maria-Benedita. **A guerra das escritas: literatura, nação e teoria pós-colonial em Moçambique**. Lisboa: Vendaval, 2006.

BOAHEN, Albert Adu. Colonialismo na África: impacto e significação. In: BOAHEN, Albert Adu (Ed.). **História Geral da África v. VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

CABAÇO, José Luís. **Moçambique: identidade, colonialismo e libertação**. São Paulo: UNESP, 2009.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. Paris: Présence Africaine, 1939-1960.

CANDIDO, Antonio. Timidez do romance. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CABRAL, Amílcar. **A arma da teoria: unidade e luta I**. Lisboa: Seara Nova, 1976.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FRELIMO. **Poesia de Combate I**. Maputo: Departamento de Trabalho Ideológico, 1979.

FRELIMO. **Poesia de Combate II**. Maputo: Departamento de Trabalho Ideológico, 1977.

FRY, Peter. Introdução. In: FRY, Peter. (Org.). **Moçambique: ensaios**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MACAGNO, Lorenzo. Fragmentos de uma imaginação nacional. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 24, n. 70, jun. 2009.

MACAGNO, Lorenzo. Multiculturalism in Mozambique? **Revista Vibrant**, Brasília, v. 2, n. 5, jul./dez. 2008.

MAGAIA, Albino. **Assim no tempo derrubado**. Maputo: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1982.

MONDLANE, Eduardo. **Lutar por Moçambique**. Lisboa: Sá da Costa, 1975.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917 – 1968). **Revista de sociologia e política**, Curitiba, n. 8, 1997.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, n. 52, jul./dez. 2013.

SOUZA, Ubiratã; VECCHIA, Rejane. Entrevista com Isabel de Noronha: dossiê quatro décadas de Independência. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 27, 2015. p. 435-454.

STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista” / Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. In: HOBSBAWM, Eric (Org.). **História do Marxismo V. IX** - O marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Recebido em 25/04/2016

Aceito em 20/09/2016

Memórias da guerra: Um diálogo entre poemas de Odete Semedo e o registro fotográfico do conflito armado de 1998-1999, na Guiné-Bissau

Karina de Almeida Calado*

Resumo

Este artigo analisa o testemunho poético da guerra da Guiné-Bissau, entre 1998 e 1999, a partir de poemas do livro **No fundo do canto**, de Odete Semedo, comparando-os com fotografias desse período histórico. Objetiva-se discutir a forma como essas duas linguagens, ao dialogarem entre si, “capturam” esse momento do país. Pretende-se demonstrar que, nos poemas, a voz poética assume-se como mensageira da nação, numa escrita que busca registrar o caos e expressar os horrores da guerra. A discussão é ancorada em estudos de Schøllhammer (2002; 2012), sobre o realismo afetivo; em Barthes (1984), que possibilita pensar como se manifestam, na escrita poética e na linguagem fotográfica, o efeito do “Isso foi” barthesiano; e nas reflexões de Huyssen (2000), sobre a paixão pela memória e como as práticas dessa memória podem trazer à tona “outras memórias”.

Palavras-chave: Odete Semedo. Testemunho poético. Realismo. Memória.

As discussões sobre o realismo e a memória têm sido alvo de muitos estudos, no âmbito da literatura e das artes, de modo geral. Com base nesses estudos, podemos evidenciar que há uma preferência pelo realismo, na produção literária atual, tanto nas formas literárias quanto nos temas e conteúdos que agenciam uma experiência de leitura em contato com a realidade social, cultural e histórica. De igual forma, ancorados em Huyssen (2000), podemos afirmar que, em nenhum outro momento da nossa história, fomos tão obcecados pela memória quanto na sociedade atual.

Atualizando as discussões sobre a realidade, como referente da literatura e das artes, Foster (apud SCHØLLHAMMER, 2002, p. 76) propõe uma mudança na concepção da realidade, antes identificada como o efeito de representação, mas que, agora, passa a apontar para o real como evento de trauma. Segundo Schøllhammer,

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - (PUC Minas). Doutoranda em Literaturas de língua portuguesa, pela PUC Minas, com bolsa Capes. Pesquisadora do Grupo de Estudos Comparados: Literatura, História e Interdisciplinaridade. Integrante do Projeto de Pesquisa Migrações e deslocamentos: a constituição de estéticas diaspóricas nas literaturas africanas de língua portuguesa.

essa questão deve ser ainda mais ampla, compreendendo o realismo como uma combinação entre representação e não representação, capaz de “intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornem reais”. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 130).

Essas questões iluminam a nossa análise acerca do testemunho poético escrito por Odete Costa Semedo sobre a guerra da Guiné-Bissau, ocorrida entre 1998 e 1999. Em seu cantopoema **No fundo do canto**, a poetisa busca encenar essa realidade histórica e agenciar o encontro do seu interlocutor com o evento traumático, por meio de efeitos sensíveis na linguagem poética. A autora lança mão de recursos que evocam as imagens da guerra, o que nos torna possível a comparação com o registro fotográfico do conflito. Essas duas linguagens “capturam” esse momento histórico do país e constituem-se práticas de memórias que ajudam a compor uma nova e mais completa história da Guiné-Bissau.

A vivência da guerra e os traumas consequentes tornam-se matéria-prima para a poesia de Odete Semedo. Em seu tecido poético, a autora se vale do olhar crítico e de sua sensibilidade de mulher e mãe para construir uma voz poética que se posiciona diante dos horrores da guerra, transformando o seu desabafo na tradução do sentimento de todos os filhos da Guiné-Bissau:

O livro mais triste que alguém haveria de ler na Guiné-Bissau. [...] o livro mais triste da Guiné-Bissau. [...] O espelho da dor de um povo e de tanto quantos se virem nele e através dele a silhueta do próprio destino. Deixarei que nele corram todas as lágrimas que não puderam ser choradas. As chagas mal saradas abrirei com o meu bisturi deixando correr todo o pus para que todos possam ver a real podridão e o verdadeiro fingimento. (SEMEDO, 2007, p. 13-14).

Consideramos que o cantopoema **No fundo do canto** é uma obra que se organiza a partir de fatos concretos da realidade do país. Ao buscar relatar o trauma de sua experiência na guerra, a voz poética recorre a “efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 133). Valendo-se do recurso da escrita de si mesma, essa voz tenta construir em sua poesia o equivalente sensível da sua experiência de contato com o real. Dessa forma, o interlocutor tem a possibilidade de tocar, ou de entrar em contato com o real, reagindo afetivamente diante dos efeitos sensíveis da experiência reproduzida.

Diante do cenário de destruição, do som dos disparos na cidade e da necessidade

de partir e deixar tudo o que foi construído para trás, a voz poética busca compreender a realidade que transformou Bissau numa “cidade amaldiçoada”, mas que “antes paraíso fora” (SEMEDO, 2007, p.77). Descortinando os véus de sua escrita, essa voz recorre ao exercício metalinguístico para manifestar a inexistência de gestos e palavras que possam expressar a sua dor, que é também a dor de todos de seu país:

Dores e desaires dos caminhanes

Que palavras
poderão espelhar este desaire?
[...]
Ensinarão-me
que as letras
que as palavras traduzem
reproduzem
encantam
contam
pensamentos
intentos
devaneios
e sonhos

Para tanta aflição expressar
esta dor queimando
a minha alma
o nosso infortúnio
Este punhal...
cravado no meu chão
maldição de que deuses
para dilacerar
as entranhas da minha gente?

Como aplacar tanta
e tamanha dor
ninguém me desvendou
tal segredo.

(SEMEDO, 2007, p. 79-80)

Com base em Foster, Schøllhammer (2012) chama atenção para essa nova tendência nas artes, que busca reproduzir o choque causado pelo contato com o real, transformando a vivência artística na encenação da própria experiência, “em um nível de subjetividade mais profundo”. Para ele, a interpelação sensual em produções artísticas dessa natureza encurta a distância entre arte e realidade. A arte

propõe um encontro com a realidade em seu “aspecto mais cru, abrindo caminho, através de linguagens e imagens, através do simbólico e do imaginário, em direção a um encontro impossível com o real”. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 134).

O real está na obra, não apenas como algo definido ou representado, mas também sentido. Ele é a experiência impossível da Coisa em si. Tocados afetivamente, temos a possibilidade de experimentar uma sensação “próxima” da que o artista experimentou ao entrar em contato com o evento original e, desse modo, de encontrarmos-nos com o real. A mera existência e emergência do real produz angústia e trauma.

No poema acima, percebemos a encenação da incapacidade da voz poética de representar o seu contato com o trauma. Na leitura de versos como “Que palavras/ poderão espelhar este desaire?/[...] Para tanta aflição expressar/ esta dor queimando/ a minha alma/ o nosso infortúnio/ Este punhal.../ cravado no meu chão”, podemos ratificar que o real é indizível, indescritível, inarrável, incomunicável e informe. O artista busca sensações que se aproximem do real experienciado para agenciar a narrativa ou a encenação poética, mas nunca será tal qual o que foi vivido no evento original. A produção artística é mediada, portanto, na perspectiva de que o outro que receberá a obra sinta algo próximo da experiência original.

A manifestação da voz poética em **No fundo do canto** nos permite salientar que, embora o real seja inacessível à experiência, ele pode ser simbolizado de modo a provocar um efeito sensível do encontro com o trauma. Notamos que essa voz, ao enunciar nos primeiros versos do poema “Dores e desaires dos caminantes”: “Que palavras/ poderão espelhar este desaire?”, sugere-nos que a tessitura de cada verso se faz em busca dessa simbolização do real.

Na experiência de leitura da obra, deparamo-nos com o agenciamento de duas realidades: a realidade que o texto representa e a realidade que o texto faz. Na primeira, referimo-nos ao contato do texto com a realidade histórica sobre a qual ele reflete. Na segunda, consideramos que o texto provoca sensivelmente o seu interlocutor, transformando a sua realidade. Diante da obra, o sujeito passa a reagir afetivamente com certa situação, coisa ou evento. A primeira realidade, que também podemos chamar de realidade externa, pode ser visualizada a partir da leitura dos versos do poema “A nossa rotina”:

Tal como os baloberus anunciaram
tal como os almanus
padres e pastores previram um dia

aconteceu num dia santo
no silêncio da madrugada

Uns afirmaram
foi na calada da noite
outros corrigem:
foi tudo cozinhado durante o dia
com o sol a raiar
pecadores se darem conta
do açoite

e tudo veio a eclodir de madrugada
enquanto o sono comandava a madorna
contou a kotedúa
cantando a nova cotovia.

(SEMEDO, 2007, p. 66-67)

No poema “A nossa rotina”, o sujeito poético sugere que a desgraça vaticinada por todos torna-se realidade. Ele encena o momento de eclosão do conflito armado e a forma como foi deflagrado. O conflito teve início com um golpe de estado, chefiado pelo general Ansumane Mané contra o presidente Nino Vieira, e se arrastou por 11 sangrentos meses. Durante o período, mais de 80% da população de Bissau deslocou-se para o interior do país, ou mesmo para o exterior, para fugir do conflito. Abandonada, Bissau teve muitos edifícios arrombados, saqueados, destruídos e incendiados. Essas marcas da presença da guerra no espaço da cidade tornam-se a matéria-prima do discurso poético.

Já a realidade que o texto faz opera no envolvimento sensível do sujeito, quebrando a fronteira entre realidade exposta e realidade envolvida esteticamente. Nela, os afetos agenciam a obra, manipulam sentidos e produzem outros afetos. Essa realidade converge com o conceito de “estética afetiva” proposto por Schøllhammer. Para ele, a estética afetiva se realiza por meio de “[...] singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e intersubjetividades afetivas” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 138). Nessa perspectiva, a obra se torna real à medida que envolve sensivelmente o sujeito. Torna-se real em sua capacidade de agenciar experiências afetivas no encontro autor-obra-leitor. Essas considerações podem nos ser úteis na leitura do poema “As minhas lágrimas”:

[...]

Nenhum grito...
nenhum gemido...
palavra nenhuma
letra alguma
jamais traduziu tanto sofrer
os olhos sentiram
a minha gente viu
E eu?
E eu?
(SEMEDO, 2007, p. 81).

Os versos sugerem a angústia do eu poético diante dos horrores da guerra. Neles, a voz poética assinala, uma vez mais, a limitação da linguagem diante do evento extremo de dor e de sofrimento. Reconhece-se a ausência de signos capazes de traduzir, através da linguagem, as imagens sentidas apenas pelos olhos de quem vivenciou a guerra. Na leitura dos versos, somos levados a interagir sensivelmente com as imagens, inquietando-nos também com os questionamentos deixados pelo eu poético.

Encerrando o poema “As minhas lágrimas”, os dois últimos versos encenam o questionamento do eu poético “E eu?/ E eu?” diante da sua própria condição de mãe, mulher, poeta, mensageira, de uma nação dilacerada pela guerra. Esse autoquestionamento é o ponto de partida para a intenção de testemunhar as suas vivências, que registram também as experiências vividas pelas pessoas de seu país.

Pela via do testemunho poético, a memória da guerra é evocada, promovendo uma compreensão sensível do passado e preenchendo lacunas na memória coletiva da Guiné-Bissau. O cantopoema constitui-se também num importante contributo para uma revisão da história oficial guineense, uma vez que registra memórias inconvenientes da guerra, expondo as marcas da violência. **No fundo do canto** evoca a memória do conflito, buscando vinculá-la à emocionalidade que ela implica e agenciando-a afetivamente aos seus interlocutores.

Considerando o cantopoema como uma prática de memória que “captura” o momento histórico da Guiné-Bissau, convém pensarmos num diálogo possível entre essa obra e as fotografias feitas durante a Guerra dos Onze Meses. Partimos da noção de que, tanto o texto quanto as imagens, compõem um acervo de memórias do conflito, pois, embora não representem o real, foram produzidos em contato com o referente. São elementos que remetem ao que aconteceu e que promovem o registro e a possibilidade de releituras do passado.

Para Barthes (1984), ao discorrer sobre o *noema*, a essência da fotografia,

em **A câmara clara**, a memória da fotografia é inquestionável, uma vez que, diferentemente de outros sistemas de representação, não há fotografia sem a referência no mundo. A fotografia, para ele, é a captura de um instante, o resultado do contato direto com o referente, de tal modo que, o que vejo na fotografia, de fato, existiu, esteve lá. Em um dado momento do passado, “Isso foi”:

Chamo de ‘referente fotográfico’ não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. (BARTHES, 1984, 114-115 – destaques do autor).

Embora, para Barthes (1984), o contato com a realidade não faça parte da essência do texto poético, no caso da obra **No fundo do canto**, os poemas dialogam com as fotografias em torno do que ele chamou de *studium*: conteúdo histórico, social, cultural e ideológico comunicado pela foto. Texto e fotografia buscam “capturar” os momentos do país em guerra e testemunham os impactos do conflito na vida das pessoas e no cenário geográfico e social.

As considerações de Barthes sobre o *noema* da fotografia dialogam com os estudos de Susan Sontag (2003) sobre as fotografias de guerra. Para essa autora, tais fotografias nos impelem a perceber os “corpos lacerados de adultos e crianças. Mostram como a guerra despoeva, despedaça, separa, arrasa o mundo construído. [...] Olhem, dizem as fotos, *é assim*. É isto o que a guerra *faz*. E mais *isso*, também *isso a guerra faz*” (SONTAG, 2003, p. 12-14 – destaques da autora). Para quem está distante da guerra, ela se torna real ao ser registrada, especialmente, em fotografias. A fotografia tem o poder do choque imediato, é a marca do referente trazido para a câmera, por meio de alguém que esteve lá para tirá-la.

Os testemunhos poéticos e fotográficos são posicionamentos políticos e ideológicos contra a guerra. Constituem maneiras de seus autores expressarem sua desaprovação a todo tipo de violência e buscarem nos sensibilizar, despertando-nos a consciência do sofrimento do outro. São atitudes que visam nos tirar da zona de conforto, da nossa indiferença cotidiana, para também renunciarmos à guerra. Sensibilizados, podemos perceber que os conflitos são evitáveis e injustificáveis e passamos a não aceitar o silêncio, a passividade. Incitam a reflexão sobre quem provocou e quem são os responsáveis pelo horror da guerra. Nesse sentido, cabe mencionarmos os versos do poema “Tanta súplica evocou os Irans”: “Há

culpados.../ Que não fiquem mudos/ nem impunes” (SEMEDO, 2007, p. 87), em que a voz poética nitidamente lança mão de um protesto de justiça aos que fazem a guerra. Como afirmou Sontag:

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. (SONTAG, 2003, p. 95).

Indo ao encontro das considerações de Nelly Richard (1999, p. 322), compreendemos que texto e fotografia são cenas de produção de linguagem que quebram com o silenciamento e o apagamento de registros impostos pelo sistema político e que abordam sensivelmente as memórias da guerra. Uma vez inscritas essas memórias, temos nelas a possibilidade de questionamento e reinterpretação do passado, podendo, inclusive, pensar um futuro diferente para a nação. Ratifica Richard: “imagens e palavras, formas e conceitos ajudam a trasladar a experiência ressignificada a planos de legibilidade em que a matéria do vivido fará parte de uma compreensão dos fatos capaz de desofuscar os nódulos da violência [...]” (RICHARD, 1999, p. 332). Essas memórias compõem temas sobre os quais podemos pensar a sociedade e asseguram que os crimes retratados continuem na lembrança da nação.

Para ilustrar os nossos argumentos, evocamos algumas cenas de produção de linguagem sobre o conflito que dialogam entre si. De maneira intercalada, apresentamos o testemunho poético narrado no poema “Mas o evidente era a odisseia” (SEMEDO, 2007, p. 77-78) e os testemunhos fotográficos de Adalberto Rosa (Agência Lusa)¹ e do Padre João:²

[...]
Homens mulheres e crianças
todos tinham de partir
o pensamento era deixar a cidade amaldiçoada que antes paraíso
fora

1 A Agência Lusa cedeu gentilmente as fotografias para este trabalho. É proibida a reprodução ou publicação dessas imagens para outros fins.

2 Fotógrafo citado como autor das fotos disponíveis no blogue **Escrita em Dia**.

Foto 1³

Guine-Bissau unrest – Portuguese marine soldiers evacuate foreign people in a rescue operation during civil war in Guine-Bissau on 10th June 1998



Fonte: Fotografia de Adalberto Rosa. Cedida pela LUSA - Agência de Notícias de Portugal, S.A., 2016.

O dia amanheceu prenhe de viagens
eram vários os grupos
que em fila indiana desfilavam
sem destino certo
Vais aonde?
Para onde os meus pés me levarem
E sei que será o mais longe possível
longe do cheiro e do fumo
da pólvora

3 Número de Documento: 6528670; Cidade, País: BISSAU, Guiné-Bissau; Data 15/02/2007 16:12; Data de Evento: 10/06/1998 00:00; Gênero: Notícia; Copyright: © 2007 LUSA - Agência de Notícias de Portugal, S.A.; Fotógrafo: ADALBERTO ROSA; Tamanho original: 2500 x 1750; Nome do Objecto: GUINE-BISSAU UNREST; Ref. de Transmissão: AR09; Título: GUINE-BISSAU UNREST; Legenda: Portuguese marine soldiers evacuate foreign people in a rescue operation during civil war in Guine-Bissau on 10th June 1998. Temas: Agitação civil. É proibida a reprodução ou publicação dessa imagem para outros fins.

Foto 2⁴

Guine-Bissau unrest - Guine-Bissau soldiers watch the documents of the refugees, in Bissau harbour, during civil war in Guine-Bissau on 10th June 1998



Fonte: Fotografia de Adalberto Rosa

Cedida pela LUSA - Agência de Notícias de Portugal, S.A., 2016

Muitos
não cumpriram todo o caminho
desfaleceram
Outros foram ficando para trás
mãos impotentes
olhar estático
Meu Deus
meus defuntos
castigo horroroso

4 Número de Documento: 6561901; Cidade, País: BISSAU, Guiné-Bissau; Data 01/03/2007 15:43; Data de Evento: 10/06/1998 00:00; Género: Notícia; Copyright: © 2007 LUSA - Agência de Notícias de Portugal, S.A.; Crédito: LUSA; Fotógrafo: ADALBERTO ROSA; Tamanho original: 2500 x 1750; Nome do Objecto: GUINE-BISSAU UNREST; Ref. de Transmissão: AR10; Título: GUINE-BISSAU UNREST; Legenda: Guine-Bissau soldiers watch the documents of the refugees, in Bissau harbour, during civil war in Guine-Bissau on 10th June 1998. Temas: Agitação civil. É proibida a reprodução ou publicação dessa imagem para outros fins.

Foto 3⁵

O último massacre



Fonte: Fotografia de Padre João Cedida pela LUSA
Agência de Notícias de Portugal, S.A., 2016

A sintonia entre os versos do poema e o conteúdo das fotografias parece completar as narrativas mutuamente. Fotografias não falam por si só. Poderíamos olhar para essas fotos e ter alguma noção de seu *studium*, mas necessitaríamos de narrativas verbais para sabermos, por exemplo, que se trata das consequências da Guerra da Guiné-Bissau, ocorrida entre 1998 e 1999. Assim, salientamos que as narrativas ampliam a nossa compreensão sobre o evento fotografado.

Poema e fotografia testemunham afetivamente o sentimento do “estar sem chão”, o desolamento, a angústia de não ter para onde ir e, mesmo que se tenha, ter que abandonar tudo que fora construído. Texto e imagem evidenciam o êxodo, o deslocamento compulsório de massas humanas, expulsas de suas terras pelos interesses conflitantes daqueles que fazem a guerra.

Os testemunhos poéticos e fotográficos denunciam o caos, o cenário de destruição, o massacre de civis, que, sugerido pela última fotografia, mais parecem sacos de lixo do que propriamente o que são, seres humanos vitimados pela guerra.

5 Fotografia tirada por padre João, 1999. 1 fotografia; color. Está disponível em GUINÉ-BISSAU, 2013.

Para Sontag, que faz reflexões em torno das ideias de Virginia Woolf sobre essa temática, “a escala do morticínio na guerra destrói aquilo que identifica as pessoas como indivíduos, e mesmo como seres humanos” (SONTAG, 2003, p. 54). O conteúdo dessa última fotografia revela o horror do último tiro dado na guerra, disparado em 7 de maio de 1999. De acordo com o blogue **Escrita em Dia**:

O último obus caiu no pátio de uma escola dos missionários do PIME. O local estava apinhado de populares, que ali se tinham refugiado do **tiroteio nas ruas de Bissau**. Aquela multidão de homens, mulheres e crianças ouviu o assobio do voo do obus, um som cada vez mais agudo. [...] Quarenta morreram logo no local. O depauperado Hospital Simão Mendes recebeu mais de 280 feridos. Muitos morreram aí nos dias seguintes, devido à gravidade dos ferimentos e à mingua de tratamento médico capaz de debelar infecções oportunistas. (GUINÉ-BISSAU, 2006).

Para finalizarmos este trabalho, consideramos que o cantopoema **No fundo do canto** e as fotografias do conflito resultam de memórias vividas que são inscritas na memória coletiva e, assim, tornam-se mais difíceis de serem esquecidas. Ratificamos que elas contribuem para a interpretação e reavaliação do passado nacional, ajudando a escrever a história de uma nova nação. Para Huyssen (2000, p. 34), esses testemunhos ajudam a “garantir um futuro da memória”, pois representam a memória vivida, e esta, quando ativa, é “incorporada no social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões. Estas são as memórias necessárias para construir futuros locais diferenciados num mundo global”. (HUYSEN, 2000, 36-37).

Memories from the war: a dialog between poems by Odete Semedo and the photographic register from the 1998-1999 armed conflict in Guinea- Bissau

Abstract

This article analyzes the poetic testimony of the Guinea-Bissau war, between 1998 and 1999, based on poems from the book *No fundo do canto*, by Odete Semedo, comparing them with photographs from that historical period. Our objective is to discuss the way these two languages “capture” the country's moment. We intend to demonstrate that, in the poems, the poetic voice assumes itself as the nation's messenger, with a writing that registers

the chaos and expresses the horrors of war. The discussion is anchored on studies by Schøllhammer (2002; 2012) about affective realism; by Barthes (1984), that makes it possible to think how they manifest themselves in poetic writing and in the photographic language, using the effect of the barthesian "This was"; and in the reflections by Huyssen (2000), about the passion for the memory and how the practices of that memory can bring forward "other memories".

Keywords: Odete Semedo. Poetic Testimony. Realism. Memory.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GUINÉ-BISSAU, a guerra civil: o último massacre. **Escrita em dia**. 2006. Disponível em< <http://blogda-se.blogspot.com.br/2006/06/guin-bissau-guerra-civil-o-ltimo.html>>. Acesso em: 24 jun. 2013.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000.

RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas de esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 321-338.

ROSA, Adalberto. **Guine-Bissau Unrest**. Lisboa, 2007. 2 fotografias, color., tamanho original 2500 cm x 1750 cm.

SEMEDO, Odete Costa. **No fundo do canto**. Belo Horizonte: Nandyala, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo – Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). **Literatura e Mídia**. São Paulo: Loyola, 2002. p. 76-90.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação: Tendências hiper-realistas na arte e na literatura da atualidade. **Estudos de literatura contemporânea**, n. 39, jan./jun. 2012. p. 129-148.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Recebido em 05/03/2016

Aceito: 05/09/2016

O realismo grotesco e o grotesco onírico em “Romance negro”, de Rubem Fonseca

Luís Otávio Hott*

Resumo

O presente estudo tem como objetivo analisar as estratégias narrativas que viabilizam a representação da estética do realismo grotesco no conto “Romance negro”, presente na obra **Romance negro e outras histórias**, de Rubem Fonseca. Propondo-se a consideração desta estética literária, busca-se operar com duas vias principais da obra do autor: a realidade grotesca, abjeta, assustadora, aterradora, e o onirismo como forma de escape e de criação de uma realidade própria, que serve de protesto frente ao mundo reificado da sociedade capitalista moderna. Ambas representações são atingidas através de suas relações com a estética do grotesco, concebida por sua capacidade de unir paradoxos, neste caso, o paradoxo do sonho e da realidade.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Realismo. Grotesco. Onírico. Edgar Allan Poe.

Uma das características continuamente atribuídas à escrita de Rubem Fonseca, desde seu aparecimento em 1963, com a coletânea de contos **Os prisioneiros**, até os dias atuais, é a de “realidade”. A realidade nua e crua, sem retoques, vulgar, baixa, cruel, degradada, vil, violenta, chula, abjeta, nojenta, grotesca. Assim é descrita a literatura de Rubem Fonseca, um dos expoentes da estética do “real” no Brasil. Realismo, Hiper-realismo, Realismo Feroz, Realismo Sujo: a obra de Rubem Fonseca já foi classificada de diversas maneiras. Para Luiz Costa Lima, o mundo de Rubem Fonseca é o mundo da: “superfície: vísceras, sexo e violência, atração e repulsão. [...] o que é fingido no real das pessoas.” (COSTA LIMA, 1981, p. 145). Para Silviano Santiago, Rubem Fonseca estrutura “um texto ‘realista’ em que personagens soltos na violência do espaço social urbano procuram desesperadamente um elo afetivo que os recupere para a coletividade.” (SANTIAGO, 1979, p. 60).

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG.

Esta afirmação pode ser comprovada ao longo de toda a literatura do escritor, na qual se verifica a ampliação do banal cotidiano, a descrição de personagens considerados como a escória da sociedade e o uso de descrições ácidas e cruas. Temas como violência, sexo, escatologia e comportamento humano na contemporaneidade são uma constante na obra do escritor. Mais do que retratar a sociedade, Rubem Fonseca traça o retrato da nova realidade urbana, privilegiando uma dimensão marginal da violência e do crime que “alegoricamente representava uma forma de resistência política contra o regime autoritário”. (SCHØLLHAMMER, 2003, p. 13).

Na escrita fonsequiana, o indivíduo chega aos limites do abjeto, do sujo, daquilo que o perturba e ele tenta desesperadamente evitar. Ele é jogado em um mundo que o revolta, choca e causa asco e, por isso mesmo, um mundo com grande dimensão de “realidade”. Essa característica de realidade atribuída à obra do autor é, em parte, devido à crueza de sua linguagem, o uso de termos baixos, chulos, da linguagem popular e direta, da violência desmedida de sua prosa, da violência da própria escritura do autor, em suma, do universo do grotesco contemporâneo descrito pelo autor que recria o real e, assim, transforma seu texto em fonte de realidade.

Porém, podemos dizer que, na obra de Fonseca, o real irrompe também por outra via, paradoxalmente a via do onírico, em especial do grotesco onírico. O grotesco é capaz de criar, ao mesmo tempo, cosmologias completamente paradoxais, pois, segundo Pinski:

no grotesco, a vida passa por todos os estágios; desde os inferiores inertes e primitivos até os superiores mais móveis e espiritualizados, numa guirlanda de formas diversas, porém unitárias. Ao aproximar o que está distante, ao unir as coisas que se excluem entre si, e ao violar as noções habituais, o grotesco artístico se assemelha ao paradoxo lógico (PINSKI apud BAKHTIN, 1993, 29).

O grotesco se revestiu de uma polissemia de significados e significações ao longo do tempo, e ele é, por natureza, contraditório, pois é, ao mesmo tempo, o sublime e o horrível, o belo e o feio, o moral e o imoral, a realidade e o onírico.

Para Wolfgang Kayser, o grotesco “é o contraste entre a forma e a matéria, a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo” (KAYSER, 1986, p. 56). Ainda segundo esse autor, em sua obra **O grotesco** (1986), este serviria para descrever a sensação de assombro, de horror do homem frente ao mundo tornado estranho, alheado.

Um conceito de grotesco pode irromper na obsessão pela corporalidade humana, trata-se do grotesco escatológico, geralmente associado a situações caracterizadas por referências a dejetos humanos, secreções e partes baixas do corpo. Outro conceito de grotesco amplamente difundido é descrito por Mikhail Bakhtin (1993) em **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Nele, aponta-se a capacidade de rebaixamento que o grotesco possui, que pode dar origem a toda uma cosmologia, baseada nas crenças e tradições carnavalescas da Idade Média. Há ainda conceitos que ligam o grotesco à animalização, ao mal, ao demoníaco e ao mundo dos sonhos.

O grotesco ao longo da história passou, assim, por diversas transformações quanto à sua significação, englobando desde elementos escatológicos até uma visão de mundo própria, do horror ao asqueroso; do onírico, inacreditável, ao material, popular. Uma guirlanda de significados, atados por um único nó: a dualidade, a ambiguidade, a dialética.

A obra de Rubem Fonseca explora essa dialética, de modo a caracterizar uma realidade, abjeta, asquerosa, assustadora ao lado de outra realidade, a dos sonhos, que ele aponta como sendo, talvez, a única realidade existente, pois se configura como a única possibilidade de escaparmos do mundo da reificação da sociedade capitalista atual. O choque da realidade brutal provoca em Fonseca uma reação adversa no conto “Romance negro”; através da alusão à e da citação direta da obra de Edgar Allan Poe, Fonseca constrói uma crítica do existente. Ao protestar contra a realidade, o conto expressa o desejo de um mundo no qual as coisas sejam de outro modo. Essa é uma forma de reação à reificação do mundo, ao domínio da mercadoria sobre o homem, que desde o início da modernidade se estendeu como poder dominante da vida. No mundo do existente, a realidade se submete à violência real da reificação; no mundo dos sonhos, pode-se escapar dessa violência e criar uma nova realidade.

“Romance negro”, último conto da coletânea **Romance negro e outras histórias** (1991), é um conto policial que investiga a própria construção do gênero: já de antemão conhecemos o criminoso, o local, falta-nos descobrir o crime cometido e o motivo, que o narrador nos revela ao longo do conto. Dessa forma, Rubem Fonseca recria, reconstrói o gênero que foi originalmente criado por Edgar Allan Poe, em 1841, com a publicação do conto “Os assassinatos da Rua Morgue”. Ao final, a narrativa se revela como uma combinação do elemento policial e da temática do duplo, também presente em Edgar Allan Poe, no conto “William Wilson”, de 1839.

Landers é o duplo de Peter Winner. Enquanto este alcança grande sucesso como escritor, aquele é frustrado e inconformado com seu lugar social. Ele mesmo diz: “meu nome, John Landers, nada significava por um motivo muito simples: eu chegara aos quarenta anos sem jamais fazer qualquer coisa que merecesse a atenção dos outros” (FONSECA, 1992, p. 156). Landers encontra seu duplo e, ao perceber a semelhança entre os dois, decide matá-lo e assumir seu lugar para atingir o sucesso, porém ele não pensava que assim estaria matando a si mesmo: John Landers nunca mais poderia existir. Ao final do conto, o personagem Landers contrata um detetive particular que descobre que ele e Peter Winner eram gêmeos, separados no nascimento, e que ele matara o próprio irmão. O conto cria uma atmosfera *noir*, sinistra e misteriosa, uma homenagem ao gênero policial e seu criador.

O duplo está ligado também ao problema da morte e ao desejo de sobreviver. Ele trava uma batalha com seu outro, batalha essa que advém do fato de que o dualismo conflitante surge quando o duplo, indissolúvel, é descoberto e, por isso, a única solução é a morte de um dos dois. O estranhamento que Landers sente ao encontrar-se com seu duplo advém do fato de ele ser seu irmão gêmeo separado ao nascimento, ele próprio um material recalcado que retorna e, por isso, é estranho e grotesco, abalando sua confiança no mundo e modificando seu olhar. O estranho nesse caso advém da semelhança: o próprio eu é idêntico ao outro eu, o *alter ego*.

Segundo Zygmunt Bauman, “ser um alter ego significa servir como um depósito de entulho dentro do qual todas as premonições infáveis, os medos inexpressos, as culpas e autocensuras secretas, demasiadamente terríveis para serem lembradas, se despejam.” (BAUMAN, 2001, p. 119). O *alter ego*, ou o duplo, é o demônio interno exposto a todos para que possa ser exorcizado, porém, muitas vezes, é comum que esse duplo assassine seu original, e não o contrário. É o que acontece em “Romance negro”; Winner é o escritor de sucesso, rico e bem posicionado socialmente; Landers é o pobre, o escritor fracassado, o maldito, o oposto de seu duplo. Landers assassina Winner e assume sua identidade, mas, no processo, perde sua própria identidade.

De repente, a realidade ultrapassa a imaginação e se torna mais estranha e mais assustadora que esta. Landers, no final do conto, se lembra da história do idiota da aldeia, que “percorria todos os dias as ruas de uma aldeia de pescadores gritando ‘eu vi a sereia, eu vi a sereia!’ e que um dia viu realmente a sereia e ficou mudo” (FONSECA, 1992, p. 187). Ele termina o conto dizendo que “atingiu um

ponto de equilíbrio, uma sabedoria que não é nem a do poeta nem a do filósofo, mas a do bobo da aldeia depois que viu a sereia” (FONSECA, 1992, p. 188). A realidade se transformou em pesadelo, tornando-se insuportável; o estranhamento causado pelo encontro com seu duplo e suas consequências desestabilizaram seus vetores de percepção da realidade; o mundo se tornou sinistro, terrível; a realidade ofuscou a fantasia.

O grotesco contribui assim para um efeito fantástico, que resulta da impossibilidade de se levar em conta a monstruosidade do presente, produto da degradação das normas da realidade, que instala um horror “metafísico”. Segundo Kayser o grotesco se constrói através da incapacidade de determinação daquilo que é “inominável”, que é subitamente introduzido no cotidiano, do qual o efeito é o mal estar, o terror, o horror, provocado por uma súbita subversão dos códigos culturais, que engendra uma sensação de irrealidade, de onirismo.

O grotesco na época moderna, considerando-se que o início da modernidade seja marcado no século XIX, misturou-se ao Romantismo e ao Gótico, do qual fez parte Edgar Allan Poe, que possui presença marcante na obra de Rubem Fonseca aqui estudada. Quase como um espírito que paira sobre todos os contos, ele também se dedicou ao grotesco como manifestação estética do desencantamento do mundo, assim como às temáticas do horror e do duplo. Poe foi um dos mestres do conto de horror. Ele explorou com afincado o lado tenebroso de um século, o XIX, que se orgulhava da industrialização impulsionada pelo progresso cientificista, e introduziu uma dicotomia no pensamento moderno, pondo lado a lado a racionalidade e o medo como características humanas inalienáveis.

O grotesco introduz um antagonismo, ele exhibe as contradições. A deformidade de que se vale coloca em cena uma crise na representação da realidade; por trás dela, insinua-se subjacente o que denominamos como “fantástico”. O grotesco também pode ser definido como o sobrenatural e o absurdo, aquilo que extrapola os limites da realidade e por isso causa choque e assombro, introduzindo-se assim nele o elemento fantástico. Se a literatura fantástica se utilizou do grotesco foi para evidenciar aquilo a que deve sua própria existência, ou seja, a suspensão de sentido a partir do qual todos os sentidos são possíveis.

O grotesco escapa, por definição, a qualquer tentativa de atribuição de sentido, pois ele emana de uma visão desencantada do mundo e da experiência e implica uma ruptura radical com os hábitos de interpretação da tradição cultural. Sua estrutura ambivalente repousa na contradição como princípio, na alternância entre

atração e repulsa, realidade e fantasia, vida e morte. Ele age de acordo com os mecanismos de exibição dos contrários, revelando uma percepção mais aguda do mundo. Assim, se constrói como um discurso do inquietante, pois é pautado pela subversão do esperado, operando via transgressão do mundo familiar. E, em razão dessa inerente capacidade de transgredir as leis naturais, sociais, ou culturais, o grotesco tende a aparecer em sociedades marcadas por transformações de valores histórico-culturais, como foi a modernidade de Edgar Allan Poe e como se revela a contemporaneidade de Rubem Fonseca.

1 O grotesco onírico de Edgar Allan Poe

Cada escritor cria seus próprios precursores, em **Romance negro e outras histórias** é Edgar Allan Poe. Podemos encontrar nesse diálogo muito mais do que uma afinidade de estilos. Trata-se mesmo de uma identidade narrativa comum, que Rubem Fonseca constrói nessa obra através de sua relação com a obra de Poe. No conto “Romance negro”, mais do que em qualquer outro conto da coletânea, Rubem Fonseca elege o escritor como seu predecessor, construindo uma atmosfera sombria em toda a obra que o homenageia, além de citar seu nome diversas vezes e construir dentro de seu conto uma análise de sua obra.

A essa interseção entre os autores chamaremos de processo de continuidade, uma vez que continuidade não significa apenas um mero repetir da forma e estilo, processo e atitude, mas sim uma renovação dos paradigmas fundamentais que prolongam a tradição ficcional do grotesco. Desse modo, a palavra continuação deve ser entendida como uma ordem de similaridades e contiguidades. Podemos reconhecer que os processos de paródia, pastiche ou imitação também constituem formas de homenagear. Assim como Poe se inspirou no gótico inglês do século XVIII para criar sua própria identidade narrativa, Rubem Fonseca partiu de Poe para construir a sua. Mesclando elementos da narrativa de Poe com a contemporaneidade, Fonseca constrói um universo sórdido, terrível, violento e assustador que reflete a obra de Poe, mas na caracterização de seu próprio tempo.

De acordo com Julio Jeha, a origem da literatura de Poe remonta, conforme já antecipado, ao gótico, cujo primeiro representante foi **O castelo de Otranto**, de Horace Walpole, de 1764. Para o autor, o gótico se dá geralmente “num espaço confinado, onde um segredo do passado ameaça a integridade física ou psicológica dos personagens” (JEHA, 2014, p. 1). A ameaça pode assumir a forma

de fantasmas ou monstros que invadem esse espaço para manifestar crimes que não podem mais ficar ocultos. Esse estilo narrativo oscila entre a imaginação do improvável e a probabilidade da vida ordinária. O primeiro polo, chamado de terror, “opera num regime de suspense com ameaças veladas à vida, segurança ou sanidade das personagens” (JEHA, 2014, p. 2). O segundo é chamado de horror, e opera colocando o protagonista frente à “violência repulsiva da dissolução física ou psicológica, estilizando explicitamente as normas que regulam o dia a dia” (JEHA, 2014, p. 2). Podemos encontrar os dois polos na obra de Poe, como também na de Rubem Fonseca.

Na narrativa gótica, o criminoso surge como produto de seu próprio passado, que ressurge no presente; um passado que jamais se torna passado. O indivíduo vive em constante suspense, insegurança. Sua vida é constantemente ameaçada, assim como sua sanidade: há sempre a ameaça de estilçamento de toda e qualquer segurança, mesmo a do cotidiano, uma ameaça velada de dissolução física e psicológica do indivíduo, o que o aproxima muito da experiência de vida do homem durante o processo de modernização. A partir da publicação de **O castelo de Otranto**, surge uma literatura voltada à transgressão de normas morais ou éticas, como tema principal da narrativa. O que motiva as histórias é sempre um crime cometido no passado, mas que ainda não foi revelado, e por isso permanece impune, embora ainda cause tormentos psicológicos e ameace a todo tempo o presente. Em uma modernidade de imaginação estagnada pelo projeto racional iluminista, o gótico significou uma mudança de perspectiva. Provocou uma quebra com a visão de mundo racional cientificista da época ao incluir em sua narrativa o sentimento humano de horror frente ao mundo moderno e abriu caminho para uma crítica a essa modernidade desumanizadora.

Edgar Allan Poe aliava em sua narrativa o medo e o universo sinistro do gótico à visão racional do mundo iluminista. Em “Os assassinatos da Rua Morgue”, de 1841, ele transfere o gótico de seu isolamento para o aglomerado urbano e, ao fazê-lo, incorpora ideias modernas sobre a cidade: sua mutabilidade, a incapacidade de seu mapeamento, suas zonas escuras, áreas marginais e o manto homogeneizante da multidão em que se escondem os criminosos, espreitando nas esquinas e nas sombras. A Rua Morgue é uma ruela miserável, marginal, desolada, que faz parte das zonas escuras onde os atos horrendos ocorrem no aglomerado urbano e ainda assim permanecem invisíveis aos olhos da sociedade burguesa e das autoridades.

Apesar de Poe ter seu nome mais comumente associado ao gótico, também desenvolveu um tipo de narração que recorreu igualmente ao grotesco, que exerceu uma influência não menor sobre sua obra. Segundo Wolfgang Kayser, reportando-se à sua primeira coletânea de contos, intitulada **Contos do grotesco e do arabesco**, de 1840, ele foi o “primeiro artista eminente que apresentou em suas composições o grotesco fantástico ou sobrenatural” (KAYSER, 1986, p. 74). Na narrativa de Poe, prossegue Kayser, além da significação ornamental do grotesco, a palavra ganha também contornos do sombrio e do sinistro. Assim, para ele, Poe, ao fazer uso da palavra “grotesco”, desvincula-a de uma determinada condição objetiva, ornamental, figurativa, e a converte em uma categoria estética geral, que designa o que é sinistro e sombrio, característica de sua narrativa. Ele passará a servir como termo para consignar certo “efeito sentimental”, o clima sombrio, a desorientação, a sensação de abismo, diante de “um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranho” (KAYSER, 1986, p. 74). Em seu conto “A máscara da morte rubra”, de 1842, Poe inseriu uma descrição interpretativa do que seria o grotesco em seu entendimento. Para Kayser, essa seria talvez a definição mais completa já dada por um escritor à palavra “grotesco”. No conto, o príncipe italiano Próspero acaba de retirar-se para uma abadia, junto com seus hóspedes, por medo da peste. Ele manda que as salas sejam enfeitadas excêntricamente para uma festa:

Eram realmente grotescos. Havia muito brilho, esplendor, provocação picante e coisas fantásticas [...]. Havia figuras arabescas com membros torcidos e em posições torcidas. Havia frutos do delírio, como só os loucos podem inventá-los. Havia muitas coisas lindas, muitas coisas desvairadas, bizarras, algumas sinistras e não poucas capazes de causar nojo. Era efetivamente um enxame de sonhos (POE apud KAYSER, 1986, p. 75).

A deformação dos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo e do feio, o bizarro, o horroroso e o nauseabundo, a fusão de tudo em um estado turbulento, estranho, fantástico e onírico faz parte propriamente do conceito de grotesco, que Poe identificou com seus “sonhos em vigília”, assim como confirma o célebre verso que serve de epígrafe para o conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca: “*All we see or seen / Is but a dream within a dream*” (sic).¹ Esta citação

1 Conforme consta na primeira edição de: FONSECA, 1992, p. 145. No entanto, a forma correta seria “*All that we see or seem / Is but a dream within a dream*”, (Tudo o que vemos ou temos visto/é nada

reflete todo o conceito onírico de grotesco presente nas narrativas de Edgar Allan Poe, que Rubem Fonseca transporta para o seu conto. Em Poe, o grotesco assume sempre uma forma onírica, estando associado ao sonho e à fantasia – é como ele próprio identifica o grotesco, como um “enxame de sonhos”. A noite em Poe é o lugar dos sonhos, mas não do sono, dos sonhos em vigília, quando a fantasia, o mundo onírico invade a realidade e esta se torna nada mais que um sonho dentro de um sonho; as coisas perdem seu senso de realidade, tudo se deforma, se mistura, se torna grotesco.

Em outra narrativa de Poe, “Os assassinatos da Rua Morgue”, a palavra “grotesco” é utilizada novamente. O estado do quarto, após o duplo homicídio, é caracterizado como “um grotesco horripilante que se estendia para além de todo o humano”. Assim concluímos que Poe usa a palavra grotesco em dois sentidos, para designar aquilo que é horripilante, inconcebível, e também em situações fantásticas, devaneios ou loucura. Da condição artística que convoca a melancolia e a morte, do inexplicável passado que ressurge novamente em forma de presente e impele almas sensíveis à ruína, diversos são os motivos compartilhados por Poe em sua obra e por Rubem Fonseca em “Romance negro”.

Assim como é característico do gótico que o passado retorne para perturbar o indivíduo e levá-lo à loucura e à morte, em “O gato preto”, de 1840, esse passado toma a forma de um gato preto, que assombra o homem até que ele cometa o assassinato da própria esposa, que é descrito com pormenores, da ocultação do cadáver emparedado até o descobrimento. Do mesmo modo, prepondera a atmosfera grotesca de crime na Rua Morgue, onde tudo que, por seu caráter desumano, parece a princípio inexplicável, é, porém, desmascarado por Dupin. Muitas vezes na obra de Poe, como é característico do pensamento moderno influenciado pelo iluminismo, o que é sinistro converte-se em enigma; enigma que a racionalidade pode desvendar. É o que acontece em “A carta roubada”, em que um hábil criminoso engana a polícia, porém, posteriormente, é desmascarado pela astúcia de Dupin. Nesse sentido, a escrita de Poe pode ser entendida como o sintoma do pensamento de sua época, racional, mas ainda arcaico, dividido entre o moderno e o prosaico.

Na verdade, nas narrativas criminais de Poe, em suas histórias de detetive, a razão aparece como contrapartida do sonho, onde se encontra o grotesco. Poe

mais do que um sonho dentro de um sonho), como consta em “*A dream within a dream*”: POE, 1984, p. 20-21. Nas edições posteriores esse erro foi corrigido.

aponta aquilo que a razão iluminista tentava empurrar para debaixo do tapete: o crime, o medo, o horror, o que no ser humano não é racional, mas apenas instinto, puro animal, controlado pelos sentimentos ou pelo inconsciente, ou mesmo por impulsos desconhecidos, sobrenaturais. O orangotango assassino da Rua Morgue é uma metáfora desses sentimentos, bem como os diversos assassinos que povoam sua obra. Esta é marcada pelo pensamento iluminista, mas sem dúvida também por uma enorme tendência ao grotesco. O que sempre se sobressai é a imaginação, “um mundo onírico, criado pela loucura que aqui aparece como verdadeira realidade, materializada, a alguém dotado de ‘visão’”, afirma Kayser (KAYSER, 1986, p. 79).

Sua obra muitas vezes se opunha à ideologia em vigor em sua época. O medo é um sentimento contrarracional e, por isso mesmo, inaceitável. O horror, segundo o pensamento iluminista, deve ser derrotado pela razão – as sombras devem abrir caminho para a luz. O universo deve se curvar perante o homem e não existem mistérios que não possam ser conjecturados. Poe provoca uma ruptura nesse pensamento. Embora seus mistérios frequentemente ofereçam soluções em primeira instância, eles revelam uma verdade muito mais profunda – o medo, o mais profundo do ser humano, o medo da morte. Sem medo não há imaginação. Em um período de imaginação estagnada pelo racionalismo exacerbado, Poe transgride ao abordar o medo e a imaginação. O mundo onírico ganha *status* de realidade e o mundo dos sonhos não segue a razão desperta, mas sim uma lógica própria, inconsciente, constituída daquilo que não podemos controlar em nós mesmos.

Por isso Poe é apontado, muitas vezes, como um autor além de seu tempo, que se inseriria melhor no próximo século. Nele, o que é interno passa a ser tão importante quanto o que é externo – a valorização dos sonhos, do inconsciente, pode ser vista como um prenúncio da teoria psicanalítica –, e “o homem e o ambiente são da mesma espécie” (KAYSER, 1986, p. 123), isto é, assim como o mundo, o indivíduo se tornou estranhado, e os perigos não se encontram apenas no mundo, mas em nós mesmos. O horror em Poe assume um tom diferente ao gótico inglês, do romance tradicional que “confirma a ordem moral do mundo”. Nele, estão ordenados o bem e o mal. Com isso, tais categorias não mais existem, já que ele não procura assustar simplesmente, mas sim “abalar as categorias vigentes da imagem burguesa do mundo” (KAYSER, 1986, p. 121). Seu mundo do grotesco onírico altera nossa percepção da realidade, pondo em dúvida as próprias categorias de definição desta e revelando outra consciência.

2 O grotesco onírico em “Romance negro”

Edgar Allan Poe, reconhecido como um dos mestres do horror e do grotesco, apresenta, em sua ficção, essa faceta ligada a duas outras características: a imaginação e o mundo onírico. Poe, em “A máscara da morte rubra”, identifica o grotesco como “um enxame de sonhos” e fruto do delírio, como já dito. As imagens grotescas em Poe, segundo Wolfgang Kayser, emergem de seus “sonhos em vigília”, como frutos da imaginação, do mundo dos sonhos que de repente invade a realidade. Em **Romance negro e outras histórias**, mais especificamente no conto “Romance negro”, esse mesmo efeito é ensejado por Rubem Fonseca.

“Romance negro”, um conto que se espelha na tradição do gótico, usa um crime cometido no passado que retorna para ameaçar a integridade física e psicológica do protagonista. O passado, que de fato nunca se torna passado, retorna como elemento adverso, como recalque, causa a tensão psíquica, que pode levar à loucura. Há no conto diversos elementos das histórias góticas clássicas – o crime, a amada, o detetive –, porém, diferentemente dessas histórias, o criminoso nunca é punido pela autoridade, apenas por sua própria consciência. Trata-se na verdade de uma confissão que Landers faz à Clotilde, sua esposa e editora, de ter matado seu irmão gêmeo para assumir sua identidade e se tornar um escritor de sucesso. Ele chega a confessar seu crime ao comissário de polícia, porém o comissário julga tratar-se de algum tipo de brincadeira literária e sua própria esposa diz que é tarde demais, que deve aceitar seu destino como assassino de si mesmo e continuar sendo Peter Winner.

A ausência de punição ao criminoso do alto escalão social reflete um quadro contemporâneo, já que esse procedimento tornou-se um costume relativamente às classes elevadas, mesmo que o crime cometido seja um assassinato. Na contemporaneidade capitalista, o que conta é o sucesso, o poder e a riqueza, não importando os meios utilizados para atingir tal objetivo. Nos romances góticos, geralmente, assistimos à ruína de uma personagem da alta classe, um homem poderoso e carismático, que de repente é levado ao inferno por seus próprios demônios. Aqui, os demônios nem mesmo arranham a superfície de sua aparência social, que deve ser mantida a qualquer custo.

O conto “Romance negro” realiza também uma reflexão sobre a literatura, sobre a vida autoral, sobre a atividade de escrever; o artista surge como uma figura maldita, um criminoso que deve pagar pelo seu crime. O escritor é um

estigmatizado que deve pagar um preço por sua arte: “Landers imagina Baudelaire, o grande sifilítico, vagando moribundo pelos bordéis de Bruxelas; Poe morrendo de *delirium tremens* em Baltimore. Eles sabiam que as palavras eram suas inimigas. Pensa nele mesmo, John Landers, condenado a ser o irmão que assassinou” (FONSECA, 1992, p. 187). Para o personagem escritor foram as palavras que o fizeram assassinar seu próprio irmão e assumir sua identidade; foram elas que criaram seu duplo, Peter Winner, e foram elas que destruíram e apagaram John Landers – as palavras são suas inimigas.

Para ele, como já se viu, o poeta é como aquele bobo da aldeia – que, embora percorresse cotidianamente as ruas de uma aldeia de pescadores dizendo ter visto uma sereia, “emudeceu quando de fato a viu” (FONSECA, 1992, p. 187), alguém que vive no mundo das fantasias, dos sonhos, da imaginação, dos quais se vale como matéria da escrita. Em Poe tudo é um sonho dentro de um sonho, dilema que é revisto em outra passagem do conto, quando o personagem Landers desenvolve um raciocínio “estremunhado”, para ele:

Toda literatura, vista de uma determinada perspectiva, pode ser considerada de evasão [...] Escritores e leitores, por saberem que não são eternos, evadem-se, nietzscheaneamente [sic] da morte. Quando se lê ficção ou poesia está-se fugindo dos sentidos para uma outra, a que já disseram ser a única realidade existente, a realidade da imaginação. (FONSECA, 1992, p. 186-187).

É nesse momento do conto que a epígrafe de Poe ganha sentido no contexto geral da narrativa. Essa passagem de Rubem Fonseca demonstra, assim como a de Poe, uma negação da existência, de toda a realidade que não seja a do sonho. O conto apresenta ainda diversas outras citações ou alusões a Poe que constroem uma atmosfera policial, como se, dentro da obra, constituíssem pistas de um mistério que o leitor deve desvendar. Fonseca homenageia Edgar Allan Poe, o criador da ficção policial, construindo uma narrativa policial em que o criminoso oculto é o próprio escritor – não por ter assassinado alguém, mas por ter escrito palavras, afinal, “as palavras são nossas inimigas”. (FONSECA, 1992, p. 164).

No conto “Romance negro” a concepção do grotesco que se sobressai é a kayseriana, na medida em que o mundo se revela como estranho por causa do encontro com o duplo. O encontro transforma o mundo em um lugar insuportável, terrível: as ordens da realidade são subvertidas e de repente as leis naturais não mais existem; o universo torna-se grotesco e parece ter sido criado pelo puro

delírio de um louco, assemelhando-se a um “enxame de sonhos”. Percebemos também nesse conto uma reconfiguração das temáticas características da obra de Poe: a morte e a imaginação, e esta como única forma de vencer a morte. Nesse sentido, a afirmativa de Rubem Fonseca se torna verdadeira, já que toda literatura é, de alguma forma, evasão; tanto leitores quanto escritores se evadem da morte ao ler ou escrever, sendo este o poder da literatura.

Há ainda no conto uma passagem particularmente interessante em que o precursor de Fonseca é citado. Landers, o personagem principal, em seus passeios por Paris, passa por uma barraca na feira repleta de frutos do mar, ostras, caranguejos: “habitantes das águas, a lembrar a afirmativa de Bachelard, de que essa é a matéria de Poe, uma água especial mais profunda e morta que todos os líquidos abissais que existem” (FONSECA, 1992, p. 187). Em Poe, a “água pesada” aponta para uma unidade que se sobressai às demais: a unidade da imaginação, “mesmo que ela às vezes apareça mascarada por construções intelectuais, pelo amor às deduções lógicas, ou pela pretensão a um pensamento matemático, o que oculta a tonalidade profunda do devaneio criador” (BACHELARD, 1998, p. 47). Segundo Bachelard, essa unidade é formada por uma matéria privilegiada, a água, ou, mais exatamente, uma “água especial, uma água pesada, mais profunda, mais morta” (BACHELARD, 1998, p. 48). A água, na imaginação de Poe, é o superlativo de um devaneio, o devaneio da morte.

Para Bachelard, a imaginação em Poe surge como elemento resultante de sua principal matéria, a morte. Para ele, “o humano, em Poe, é a morte. Descreve-se uma vida pela morte” (BACHELARD, 1998, p. 48). Bachelard aponta para as imagens da mãe moribunda, Elisabeth; da mãe adotiva, Frances; da esposa, Virgínia; de todas as mortes da vida de Poe; uma lembrança tão material quanto a realidade, tal que se alastra na alma, na intimidade, na essência, “tão total que pode viver no inconsciente, sem jamais ultrapassar a força dos sonhos” (BACHELARD, 1998, p. 49). Em Poe, tudo que está vivo, está pronto para morrer: “o conto da água é o conto humano de uma água que morre” (BACHELARD, 1998, p. 49). O devaneio começa, por vezes, diante da água límpida, mas acaba no âmago de uma água triste e sombria, fúnebre. No devaneio à beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como parte dessa água morta.

Em Poe, segundo Bachelard, “a vida é atraída pela morte” (BACHELARD, 1998, p. 50) – ela quer morrer. Como a vida é um sonho dentro de um sonho, o universo é “um reflexo dentro de um reflexo”. A realidade deixa de existir, é vista

como “um barco que navega nas águas e é refletido pelo céu, que novamente se reflete no espelho das águas e se transforma num fantasma existente apenas na fantasia” (BACHELARD, 1998, p. 50). Não existe diferença entre o barco e seu reflexo, entre a vida e a imaginação. Bachelard afirma que “Poe é um sonhador vivo, fiel à clarividência do sonho” (BACHELARD, 1998, p. 57). Ele identifica que em sua literatura a sedução, de certo modo contínua, conduz a uma espécie de “suicídio permanente”, a uma “dipsomania da morte”. (BACHELARD, 1998, p. 58).

A reflexão de Bachelard aproxima-se da avaliação que faz Rubem Fonseca do escritor norte-americano. Rubem Fonseca diz que “a matéria de Poe é uma água especial mais profunda e morta que todas as águas abissais que existem” (FONSECA, 1992, p. 187). Essas águas são, na verdade, metáforas que conduzem à ideia de que “as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (BACHELARD, 1998, p. 67), dormentes como os mortos. Bachelard explica que os mortos, enquanto ainda estão entre nós, são para nosso consciente pessoas adormecidas e, após os funerais, tornam-se pessoas ausentes, dormentes que desaparecem na noite. Assim, para o imaginário humano, a noite, o sonho e a morte tornam-se equivalentes, e é por isso que em Poe a fantasia, o sonho, o onírico, aparecem como unidade em destaque especial; na verdade, tudo retorna à figura da morte. Tudo em Poe não passa de uma “meditação da morte”, uma “morte imóvel, em profundidade, uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós”. (BACHELARD, 1998, p. 72).

No universo sombrio criado por Poe, todo o onirismo se volta à recorrente imagem da morte, ao “sonho da morte”, ou ao “desejo de morte”. Na obra de Poe, o desejo latente é o da morte, o de unir-se às amadas que morreram. Assim, a matéria à qual o narrador de “Romance negro” se refere, na verdade, é a morte. Somente na morte ele poderá voltar a ser Landers novamente; enquanto viver ele deverá ser Peter Winner, pois Landers está morto. A morte, para o personagem, gera uma sensação de “assombro e de impotência”, pois possui uma “densidade absoluta” (FONSECA, 1992, p. 189). O grotesco, nesse caso, assume as características do *Memento Mori*, um lembrete de nossa mortalidade, e do desejo de escapar dela, seja pelo sonho, seja pela literatura.

3 Considerações finais

Assim, o onirismo grotesco de Edgar Allan Poe em “Romance negro” vem trazer à tona a temática da morte. Ele, sob determinada perspectiva, pode ser visto como uma metáfora da morte. Nossos atos biológicos, escatológicos, fisiológicos; nossa alimentação, dejeção e reprodução e nossa própria corporalidade são constantes lembretes de nossa mortalidade. Por isso o grotesco é uma estética capaz de provocar tamanha comoção – inconscientemente, sempre que vemos uma imagem grotesca, nos lembramos de que um dia iremos morrer. O grotesco, no entanto, assim como o *Memento Mori*, não enseja uma previsão sombria, mas sim uma afirmação da nossa condição humana e da necessidade de refletirmos sobre essa condição.

Winner termina o conto pensando em si mesmo como um morto, imerso nas águas profundas de Poe: nas águas abissais, pesadas, mortas. A imaginação ultrapassa a realidade; o bobo da aldeia viu a sereia e é tarde demais para voltar atrás; o mundo se tornou estranhado, alheio, monstruoso, grotesco; é o que acontece ao homem quando vive em um mundo transformado de forma a transformá-lo em coisa: o desencantamento. O mundo reificado desperta o que há de pior no homem; após a confissão do narrador, sua esposa Clotilde insiste em não acreditar nele. Ela diz: “Você está dominado pelo espírito de Poe” (FONSECA, 1992, p. 171). Nesse caso o “espírito de Poe” que domina tanto o personagem Winner, quando o próprio autor, Rubem Fonseca, é um espírito doentio, de inadequação à realidade, do desejo de criar outra realidade onde as coisas sejam diferentes de algum modo. Essa realidade só pode ser experimentada através do sonho, ou na realidade daquilo que acreditamos ser o sonho eterno, a morte. Sonhar e morrer adquirem significados semelhantes, na medida em que se tornam formas de nos tirar dessa realidade e nos permitir escapar do sofrimento do mundo real.

The grotesque realism and the grotesque dream in “Romance negro”, by Rubem Fonseca

Abstract

This study aims to analyze the narrative strategies that enable the representation of the aesthetics of the grotesque realism in the short story “Romance negro” in the book **Romance negro e outras histórias**, by Rubem Fonseca, understanding that this literary aesthetics operates from two main tendencies: grotesque realism, abject, frightful, frightening; and the reality of dreams, the oneiric, as a way to escape from reality and thus create an alternative reality, which serves as a protest against the reified world of modern capitalist society. Both representations are achieved through their relationships with the grotesque and its ability to unite paradoxes, in this case, the paradox of dream and reality.

Keywords: Rubem Fonseca. Realism. Grotesque. Dream . Modernity.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. O cão pop e a alegoria cobradora. In: COSTA LIMA, Luiz. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- FONSECA, Rubem. **Romance negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2. ed., 2012.
- JEHA, Julio. As ligações criminais do Gótico. **Solettras**, Rio de Janeiro, Dossiê n. 27, p. 1-10, jan./jun., 2014.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

POE, Edgar Allan. **Poetry and Tales**. New York: The Library of America, 1984.

SANTIAGO, Silvano. Errata. In: FONSECA, Rubem. **A coleira do cão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O caso Fonseca: a procura do real. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Nenhum Brasil existe** – pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

Recebido em 29/04/2016

Aceito em 27/09/2016

Cotidiano e anonimato nas cidades: a enunciação peregrina de Rubem Fonseca

Vera Lucia Follain de Figueiredo*

Resumo

Partindo de depoimentos de autores de narrativas de ficção cujas obras ganharam notoriedade na década de 90 do século passado, este artigo consiste numa reflexão sobre a especificidade da literatura urbana de Rubem Fonseca, considerando a estreita relação entre a mobilidade dos pontos de vista e o deslocamento cotidiano dos personagens nas grandes cidades.

Palavras-chave: Literatura. Cotidiano. Cidade. Realismo. Ponto de vista da narrativa.

Das ruas transversais, da Assembleia, do Ouvidor, do Rosário, começaram a surgir pessoas, homens, mulheres, famílias inteiras, carregando cobertores, sacas, esteiras, jornais velhos. As esteiras e os jornais velhos eram colocados no chão, sob as marquises das lojas, e eles se acomodavam, grudados uns nos outros como pencas de bananas. Recolhiam-se cedo, para dormir, pois acordavam antes do sol raiar. Preferiam as portas dos bancos, os banqueiros têm a consciência pesada e relutam em tentar expulsá-los. (FONSECA, 1995, p. 131)

Rubem Fonseca tem sido frequentemente apontado como o escritor que inaugura a literatura urbana no Brasil. No entanto, sua obra retoma toda uma tradição de autores brasileiros que fizeram, da cidade, cenário de suas histórias, como Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis, João do Rio, dentre outros. Além disso, é importante lembrar que seu primeiro livro, **Os prisioneiros**, foi publicado em 1963, ano de estreia também de João Antônio, com **Malagueta, perus e bacanaço**, livro que descortinava para o leitor a São Paulo dos malandros, dos pequenos crimes, dos trabalhadores humildes. A publicação de **Feliz ano novo**, em 1975, coincide com a de **Leão-de-chácara**, de João Antônio, e a de **A faca no coração**, de Dalton Trevisan. Considerando-se que, além dos mencionados,

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio). Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da PUC Rio. Pesquisadora CNPq.

outros escritores surgidos nos anos de 1960 e 1970 também contribuíram para consolidar, entre nós, uma ficção que tem a cidade como palco dos dramas vividos pelos personagens, caberia perguntar o que, na verdade, há no texto de Rubem Fonseca que lhe confere esse destaque quando se fala de uma mudança de eixo na literatura brasileira. A linguagem coloquial, a concisão, o corte sincrônico do enredo, que marcam sua obra, são características que, desde o modernismo, como se sabe, estão cada vez mais presentes na literatura brasileira, sendo partilhadas, por exemplo, com os textos de Dalton Trevisan. Perguntamos, então, o que levaria, o escritor Cristóvão Tezza a afirmar:

O primeiro nome a se consolidar entre nós talvez de forma completa com o perfil de escritor urbano, no que essa definição tem de mais desenraizado (a ausência de um sotaque regional, a cidade como espaço abstrato de relações não familiares e transformadoras, cosmopolita ou tendendo rapidamente ao cosmopolitismo; o universalismo como um valor desejável), foi Rubem Fonseca. [...] sua obra estratifica parte substancial da imagem de um mundo urbano brasileiro e num certo sentido dá uma nova direção a uma parte da nossa literatura mais nova. (TEZZA, 2012, p. 188).

Existe uma diferença, sutil que seja, entre ambientar histórias na cidade e fazer literatura urbana? É o que sugere Luiz Ruffato quando afirma que, “até o surgimento da ficção de Rubem Fonseca, a literatura urbana esteve ligada ao mundo rural, sendo que mesmo nos autores mais urbanos, não havia ainda uma mentalidade urbana” (RUFFATO, 2003, p.2). Ou ainda Fernando Bonassi quando declara: Rubem Fonseca foi o primeiro escritor a escrever sobre a cidade “sem achar que ela é uma destruição do homem ingênuo do interior que vem para cá” (BONASSI, 2003). Para ele, Rubem Fonseca inaugurou uma visão sem preconceito da cidade:

Histórias de caras que saem para atropelar os outros, histórias de putas, histórias de médicos e funcionários públicos. Tudo isso sem demonizar a cidade, sem dizer que a cidade é a razão da infelicidade daquelas pessoas. Ele é primeiro que trabalha essa temática sistematicamente. (BONASSI, 2003)

Mas como se pode caracterizar, na obra de Fonseca (2011), isto que se está chamando de mentalidade urbana? **José**, ficção memorialística, publicada em livro em 2011, nos oferece algumas pistas para tentarmos responder a essa pergunta.

Para além da declaração do personagem-narrador segundo a qual “a maior de todas as criações do ser humano é a cidade” (FONSECA, 2011, p. 47), as memórias de José estão inseparavelmente entrelaçadas com a história do Rio de Janeiro. O narrador fala de si sem se colocar no centro do discurso: no centro do discurso de José não está a reconstituição do seu passado, está o Rio de Janeiro – cidade para a qual se muda, “vindo diretamente de Paris”, pois, embora até os oito anos morasse com os pais numa confortável casa em Juiz de Fora, não vivia de fato, segundo declara, na cidade mineira, mas na capital francesa dos livros de Michel Zevaco, Ponson du Terrail e Alexandre Dumas. Entretanto, se Paris era habitada e percorrida pelo ato de ler, o Rio será lido pelo ato de caminhar. Perambular pela cidade é o sucedâneo rival da leitura – do traçado das letras, e do traçado das ruas emergem as histórias que fascinam José:

Mas agora a leitura encontrara uma rival, a cidade, e José parava de ler a fim de perambular pelas ruas do Centro, quando conseguia escapar da vigilância da mãe. E as imagens, sons e cheiros daquela cidade chamada São Sebastião do Rio de Janeiro o despertaram para uma outra realidade e o fizeram descobrir um novo e atraente mundo, deram-lhe uma nova vida. (FONSECA, 2011, p. 35).

Literatura e cidade estão, desse modo, intrinsecamente ligadas, assim como ler e caminhar.¹ Ao contrário do que se podia esperar, José não tem nenhuma tristeza pela perda da casa da família, nenhuma nostalgia em relação ao período da infância passado na tranquilidade da cidade mineira. Aliás, o José das memórias é apenas mais um dentre os vários Josés que povoam a cidade e a literatura do autor. Josés cuja existência não se define a partir de uma genealogia, mas se constitui na cidade e pela cidade.

Desde o título do livro, percebemos a opção por atenuar a marca biográfica, apostando, ao contrário, na indiferenciação: isto é, o nome duplo do autor — José Rubem — usado no círculo que lhe é mais próximo, remetendo para uma identidade privada, é cindido, elegendo-se o primeiro, o mais comum, para designar o sujeito das memórias, e o segundo, acompanhado do sobrenome, para designar aquele que assina a obra. Antes mesmo de abrir o livro, temos de lidar com este desdobramento em três identidades que se tangenciam, mas não se sobrepõem — José Rubem, José e Rubem Fonseca – o que, de antemão, abala

¹ Nesse sentido, ver GOMES, 1994.

qualquer confiança num eu autoral único, garantia de verdade ou de ancoragem na realidade. A identidade homonímica entre autor, narrador e personagem é evocada para ser dissolvida nas fraturas do nome próprio. Assinale-se, ainda, que numa obra em que a narrativa em primeira pessoa é dominante, justamente o livro de memórias de José é narrado em terceira pessoa.

Os diversos Josés na obra de Rubem Fonseca têm poucos traços distintivos, vivendo à revelia no anonimato cotidiano das grandes aglomerações urbanas, e é a partir dessa adesão pedestre ao cotidiano da cidade que se constitui a enunciação peregrina, que caracteriza a ficção do autor. A mobilidade do olhar, no esforço de leitura do tecido social para captar o que as ruas escondem e revelam, traz à cena, por exemplo, no livro **Amálgama**, tanto o anônimo apaixonado do conto “Amor”, que anda pelas ruas sem querer voltar para casa, porque ninguém o espera, como o narrador de “Matador de corretores”, que declara:

As pessoas andam pela cidade e nada veem. Veem os mendigos? Não. Veem os buracos nas calçadas? Não. As pessoas leem livros? Não, veem novelas de televisão. Resumindo: as pessoas são todas umas cretinas. [...] Mas eu, quando ando pelas ruas, vejo tudo. E vejo a pior coisa de todas: a cidade sendo destruída. (FONSECA, 2013, p. 80).

Contrapondo-se à indiferença que caracteriza o homem apressado que circula nas grandes metrópoles, o José do conto mencionado, que pode ter qualquer outro nome ou não ter nome, não importa, resolve fazer alguma coisa em defesa da cidade, isto é, matar vendedores de imóveis. Como outras figuras criadas por Rubem Fonseca, acompanha a repercussão de suas ações pelos jornais – estes são frequentemente referidos pelos personagens do autor, que se valem da própria invisibilidade para agir, mas, contraditoriamente, contam com a imprensa para conferir notoriedade aos seus atos: expectativa já presente no protagonista de “O cobrador”, que dá título ao livro publicado em 1979: “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo.” (FONSECA, 1979, p. 165).

Espelhos infieis do cotidiano urbano, os jornais, regidos pelo sensacionalismo, famintos de grandes acontecimentos, desinteressados das “insignificâncias” do cotidiano, acabam por incitar a violência ostentatória:

Uma pequena notícia? Que absurdo, eu queria causar um choque emocional e sai aquela merreca de notícia? Então tive outra ideia brilhante. A notícia saiu na primeira página. Corretor de imóveis é assassinado. Sua cabeça e os seus dedos foram decepados. O assassino deixou um bilhete vou assassinar um corretor por dia. (FONSECA, 2013, p. 81).

Também em **Amálgama**, o personagem de “O ciclista”, que circula de bicicleta pela cidade, entregando mercadorias, reporta-se à violência que escapa aos nossos olhos quando nos deslocamos distraídos pelas ruas – aquela violência da qual os jornais não falam:

Andando de bicicleta pela cidade a gente tem uma boa ideia do mundo. As pessoas são infelizes, as ruas são esburacadas e fedem, todo mundo anda apressado, os ônibus estão sempre cheios de gente feia e triste. Mas o pior não é isso. O pior são as pessoas más, aquelas que batem em crianças, que batem em mulheres, urinam nos cantos das ruas. (FONSECA, 2013, p. 60).

Heróis ou anti-heróis anônimos, de ética duvidosa, estes Josés são homens quaisquer, cuja identidade está sempre ameaçada pela dispersão cotidiana que “recusa os valores heroicos, porque recusa ainda mais todos os valores e a própria ideia de valor, arruinando sempre novamente a diferença abusiva entre autenticidade e inautenticidade”, como destacou Blanchot (2007, p. 245). Sem referenciais fixos de identidade e valor, os Josés podem ser dedicados cuidadores de idosos, mas também podem ser assassinos profissionais ou executivos, loucos, detetives ou escritores. Sempre sujeitos às contingências, aos encontros fortuitos e passageiros, que a cidade, filha e mãe do deslocamento, lhes proporciona, partilham aquela proximidade, ou melhor, aquela promiscuidade feita de distanciamentos, muito própria da vida urbana, à qual se refere, por exemplo, um conto como “Buraco na Parede”, cujas tensões decorrem da convivência forçada pela contiguidade dos espaços habitados pelos personagens. No sobrado velho, onde o narrador alugava um cubículo, a privacidade era artigo de luxo, as vidas eram inevitavelmente entrelaçadas. Despejado, é na rodoviária – lugar de passagem por excelência – que busca abrigo. Avaliando suas perdas, ele indaga:

Agora estou aqui, no banco da rodoviária, cercado de outros viajantes estremunhados segurando malas e embrulhos, novamente olhando as pessoas passarem e pensando na vida. Se eu não tivesse

ido morar no sobrado de dona Ariana a minha vida seria outra? Mas fui morar lá porque quis e não saí de lá na hora certa porque não quis. (FONSECA, 1995, p. 139).

Mesmo ao buscarem refúgio na natureza, os personagens do autor se deparam com o fenômeno crescente de urbanização do mundo, que se realiza não só pelos movimentos de migração do campo para a cidade, mas também pelos processos urbanizadores que ultrapassam o território das cidades, através dos meios de comunicação, da *internet*, da velocidade dos meios de transporte, fazendo com que todos os espaços sejam, de uma forma ou de outra, percebidos por uma mentalidade urbana. Em “Viajem de Núpcias”, por exemplo, um casal rico e educado resolve fazer turismo selvagem na lua de mel. Considerando que, como dizia o professor de filosofia da jovem esposa, “as cidades do mundo são concêntricas, isomórficas, sincrônicas” e que “só uma existe e você está sempre na mesma” (FONSECA, 1997, p. 42), os recém-casados escolhem descer as corredeiras do “remoto, selvagem e poderoso” rio Colorado, que atravessa “a dramática e fascinante” rocha de 300 metros de altura – tal como anunciado no folheto turístico. O folheto, entretanto, indo contra todo o espírito de aventura, também informa que: “toda balsa tem um toalete especial, que é diariamente esvaziado num depósito antisséptico da balsa e depois levado para a sede da empresa de turismo”, sendo “proibido urinar ou fazer qualquer coisa no terreno” já que “o solo e cada pedaço de pedra são preservados e protegidos por lei” (FONSECA, 1997, p. 42). O casal do conto, cheio de códigos de cerimônia, de ascetismos burgueses, vivendo num apartamento *clean*, uma vida *clean*, busca algo que fuja ao já conhecido e à rotina vivida na cidade planetarizada. Entretanto, a própria maneira como planeja a viagem de núpcias chama a atenção para a apropriação, pelo imaginário urbano, da representação das forças selvagens e dionisiacas da natureza, colocada a serviço da venda de produtos diversos, dentre eles, os lazeres programados, vendidos pelo turismo.

A mobilidade dos pontos de vista, a pluralidade das vozes na literatura de Rubem Fonseca está, desse modo, em consonância com o espaço da cidade, que não só é atravessado por vias de circulação, mas está por inteiro em circulação, em circuitos, em idas e voltas, em transportes. Movimento que a obra do autor absorve com suas remissões de um texto a outro, no jogo das citações e paródias. Literatura e cidade afinam-se, assim, no modo de circulação do sentido. Em ambas, temos um modo de circulação infinito do sentido, que se opõe ao estabelecimento de verdades últimas. Como observou Jean-Luc Nancy:

Quando se está em um modo finito de sentido, isto é, em um modo segundo o qual o sentido finaliza em uma remissão geral a uma realidade primeira ou última anterior a todos os signos – se poderia dizer remissão final dos signos a uma assinatura ou a uma significação, na qual a remissão se acaba, se aplaca, se imobiliza – então se está em um mundo da religião. (NANCY, 2013, p. 113).

Para o filósofo francês, a cidade “não é, por casualidade, contemporânea do fim, se não da religião, ao menos do mundo religioso, do fim de uma ordem organizada por sua relação com os deuses” (NANCY, 2013, p. 114). Seria a suspensão desta relação num contexto mundano, temporal ou secular que teria feito emergir a cidade em plena configuração. As palavras de Jean-Luc Nancy nos remetem para o mundo sem Deus dos personagens de Rubem Fonseca, onde não há pecado nem culpa, não há mais que um incessante Mal sem consciência: “se o Mal é uma ocupação, um trabalho, uma distração, uma chama que arde por arder no deserto da vida cotidiana, qual é, então, a transcendência do Mal?” – pergunta o escritor argentino Tomás Eloy Martínez (2009), refletindo sobre a ficção do autor brasileiro. Assim, se Deus morreu, José, o narrador do romance **O Seminarista**, não vê maiores problemas em abraçar a carreira de assassino de aluguel, mantendo, no entanto, o hábito de citar brocados latinos, que, de alguma forma, lhe servem de referência. Da formação religiosa recebida, restam pequenos fragmentos de textos, transformados em máximas e veiculados numa língua também morta, que, ironicamente, os legitima. O que nos faz lembrar também a resposta do narrador de **Vastas Emoções, pensamentos imperfeitos** ao lhe perguntarem qual era o seu sonho de consumo:

Acreditar em Deus, eu disse.
Isto mudaria alguma coisa?
Talvez o meu estilo. Minha linguagem é assindética, cheia de elipses de conjunção. A fé tornaria meu estilo hiperbólico, polissindético. Etc. Na época pensei que estava brincando. (FONSECA, 1988, p. 67).

O sentido errante une a cidade e a literatura. A figura do passante e do leitor se sobrepõem em suas perambulações pelas ruas ou pelas páginas dos livros. Perambulações que caracterizam, por exemplo, o personagem narrador da crônica “Exitus letalis” — incluída no livro **O romance morreu** (FONSECA, 2007) — que não percorre só obras reconhecidas como literárias, mas desliza por textos de

diferentes espécies, lançando sobre eles um olhar inusitado, atento aos “sofisticados” recursos linguísticos e imagéticos que utilizariam. Leitor “onívoro ou polígrafo”, como ele próprio se apresenta, suas leituras prediletas são de poesia e de bulas de remédio. Segundo o personagem “a bula, da mesma forma que a poesia, tem as suas metáforas, os seus eufemismos, os seus mistérios, e as partes melhores são sempre as que vêm sob os títulos “precauções” e/ou “advertências” e “reações adversas” (FONSECA, 2007, p. 39):

Trecho da bula de determinado remédio: “Uma proporção maior ou mesmo menor do que 10% de ...” (não cito o nome do remédio, aconselhado pelo meu advogado) “pode causar uma toxicidade que pode evoluir para *exitus letalis*” (o itálico é da bula).

Qual o poeta, mesmo entre os modernos, os herméticos ou os concretistas, capaz de eufemizar, camuflando de maneira tão rica, o risco da morte – “evoluir para *exitus letalis*”? (FONSECA, 2007, p. 39).

Talvez aí, na opção pelos deslizamentos dos pontos de vista, evitando a comodidade dos lugares fixos, encontremos o traço que mais distingue, o que se chamou de mentalidade urbana na ficção de Rubem Fonseca, bem como a dicção realista que a acompanha. A falta de fundamento, conforme observamos em obra anterior (2003), é responsável pelo registro artificioso do discurso de seus narradores, que deve ser levado em conta para que se evite o perigo de cair na armadilha da narrativa em primeira pessoa fonssequiana: esta borra os limites entre enunciado e enunciação, mas não para remeter para qualquer instância fora da ficção, como, por exemplo, o autor empiricamente considerado, e sim para o jogo infinito de simulações que afasta o espectro de um realismo ingênuo. O descentramento da perspectiva põe em xeque as certezas, inclusive as que fundamentam os discursos generosos e nobres de quem tem direito à palavra, como os artistas e os intelectuais. Nesse sentido, a literatura do escritor segue caminhos divergentes daqueles trilhados pela ficção realista de João Antônio que, “abraçado ao seu rancor”, tendo como horizonte a defesa dos pobres e oprimidos, declara:

E, assim futricado, só escrevo porque tenho a consciência culposa. Um homem limpo vai para casa e dorme. Ou vive, ama. E não há fantasmas que o atormentem. Um homem de bem dorme (...). Desaprendi a pobreza dos pobres e dos merdunchos. E, já creio, aprendi a pobreza envergonhada da classe média (ANTÔNIO, 2001, p. 76).

Diferentemente também dos discursos dos narradores exibicionistas do que se convencionou chamar de autoficção, através dos quais os escritores nada mais fazem do que girar em torno de si mesmos, a primeira pessoa da narrativa de Rubem Fonseca está a serviço da dispersão. Ou como disse o personagem Mandrake: “Minha cara é uma colagem de várias caras, isso começou aos dezoito anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 538). Não se trata, desse modo, de afirmar ou negar a relação do texto com seu referente: trata-se de arruinar a utopia dos lugares próprios, as divisões. A narrativa em primeira pessoa fonsequiana não está a meio caminho entre a ficção e o real. Não mistura a experiência supostamente real do escritor e a história supostamente inventada do romance, como faz grande parte da literatura contemporânea: a obra do autor borra os limites entre enunciado e enunciação, mas para destacar o jogo infinito de simulações que constitui a construção das identidades, num mundo que só se configura na e pela linguagem.

Em cada livro de contos, a variação de pontos de vista, deixando o leitor sem o apoio de uma voz distanciada e moralizante, suscita a leitura dos fatos por ângulos diversos, abrindo caminho para que as verdades estabelecidas sejam colocadas sob suspeita. Em alguns contos de **Histórias Curtas** (FONSECA, 2015), por exemplo, para citar uma obra bem recente, a enunciação deslegitimada ao final da narrativa deixa o leitor sem chão, tão perplexo quanto o personagem narrador diante do aparato médico que desautoriza as suas palavras como puro delírio, pondo em dúvida a sua própria identidade. Quebra-se, desse modo, “o princípio de realidade da ficção”, remetendo-se para a indiscernibilidade entre o discurso ficcional e o discurso dos loucos. A loucura, entretanto, também não tem um território bem delimitado, podendo ser identificada nos comportamentos que radicalizam valores disseminados pela sociedade. Assim o narrador de “A luta contra o preconceito racial” nos conta a estratégia que adotou ao levantar a bandeira do “politicamente correto”, lutando contra os preconceitos: ter um filho com uma negra e outro com uma índia, o que lhe permitiria passear nas ruas com os bebês, portando o cartaz: “Tenho um filho de uma mulher negra e uma filha de uma mulher índia. Abaixo o preconceito racial.” No final da história, deitado na cama do hospital, o narrador nos faz saber da decisão dos médicos de lhe aplicarem uma eletroconvulsoterapia.

O desenraizamento, apontado por Cristóvão Tezza, como marca da literatura urbana de Rubem Fonseca, atinge radicalmente, nunca é demais assinalar, a pretensa unidade de uma voz autoral: esta é minada pela pluralidade de eus e suas

idas e vindas no mundo textual – que acaba abarcando tudo. Já em **O caso Morel**, a autoria se desdobrava nas figuras do criminoso e do escritor – e ambas remetiam para a figura do “autor empírico”, que não precede o texto, não lhe é exterior, mas é fabricado por ele. Através do par Morel/Vilela, punha-se em fábula a posição fronteira atribuída ao escritor, que lhe permitiria ocupar diferentes lugares sem se fixar em nenhum deles, deslizar, em sua ficção, através das diferentes divisões sociais: “Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 461), diz o personagem de “Intestino Grosso”, jogando com o imaginário social em torno da figura do escritor.

A relação entre autor, narrador e leitor é, assim, recorrentemente abordada, pontuando os contos e, principalmente, seus romances ensaísticos. Em **Bufo & Spallanzani**, Rubem Fonseca (1985) recorre ao personagem-escritor para tematizar a literatura como eterna reescritura de obras alheias, como pura trajetória da letra à letra. O diário, gênero típico da escrita de si, da identificação entre aquele que vive e aquele que escreve, é visitado no romance **Diário de um fescenino** para que se desfaça exatamente esta identificação, num jogo de reflexividade infinita, através do qual retoma galhofeiramente a própria obra:

Esse meu novo livro não terá, como os outros que escrevi, personagens infelizes enredados em vicissitudes cotidianas. Será inflado com detalhes de um episódio importante da história universal, terá muitas páginas – os leitores gostam de romances grossos, nem que seja para colocar na estante – como o José e seus irmãos, do Thomas Mann (FONSECA, 2003, p. 44),

Seguindo esta linha, a fábula da “letra sem pai”, do texto que, circulando no mundo separado da voz que o enuncia, pode ser atribuído a qualquer pessoa ou a um personagem-autor, será desenvolvida em várias narrativas de Rubem Fonseca nas quais o enigma a ser decifrado decorre da usurpação da autoria, da desconexão entre a assinatura que acompanha a obra e a identidade do autor empírico: narrativas cujas intrigas são tecidas a partir do descolamento entre origem e sentido. No conto “Artes e ofícios”, o personagem tira partido da distância instituída pela escrita em relação ao corpo, assinando o romance da *ghostwriter*. Em “Romance Negro” (FONSECA, 1992), o enredo gira em torno da ficcionalização da figura do escritor, cuja imagem é construída pela mídia e vendida junto com a obra, através de reportagens, entrevistas e, mais recentemente, através da criação de *blogs* e da participação nas redes sociais da *internet*. A trama

policial do conto se constrói a partir do enigma postulado pelo personagem-autor sobre sua própria identidade, colocando-se, portanto, em jogo a questão da autoria. O lugar do crime será o texto, porque, a partir dele, tudo se torna ficção, inclusive a biografia do escritor. Winner, o personagem-autor de romances policiais, inventa o seu próprio assassino – um escritor fracassado chamado Landers, que teria tomado lugar do verdadeiro Winner. Inventa um outro oculto, onde residiria a sua autêntica identidade, protegida dos holofotes. Defender a existência desse “outro” contra a descrença de todos é recuperar a dicotomia realidade/ficção que, quando dissolvida, provoca uma avalanche de demolições que levam ao silêncio. Por isso, “Romance Negro” termina com a pequena história do bobo que vivia dizendo que viu a sereia e, a partir do momento em que realmente ouve o seu canto, emudece: eliminando-se a distância entre realidade e ficção, não é mais possível o relato que desta se alimenta.

São frequentes, então, na obra do autor, os falsários que se apropriam de um nome ou de uma escritura, aproveitando-se da falha entre a voz e a letra, a partir da qual a própria literatura se constituiu. Essa falha, entretanto, deixa a literatura sempre sob a ameaça de se perder em meio aos discursos cotidianos, anônimos, flutuantes e passageiros que circulam na cidade, mas, uma vez suprimida, também promoveria o fim da literariedade, já que o próprio da literatura seria dismantelar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas. Por esse viés, um dos efeitos do atrelamento da ficção à vida do escritor, promovido pela cultura midiática de consumo, direta ou indiretamente, seria neutralizar a perturbação trazida pela escrita, conter as aventuras da letra sem corpo. É o propósito do mercado editorial de dar um corpo à letra dos romances, com o objetivo de aumentar as vendas, que gera a desgraça do personagem do conto intitulado “Best-Seller”, do livro **Amálgama**.

“Best-Seller” começa com a frase do editor: “*Rua do pecado* não vendeu nada”. Em seguida, o autor retruca: “Eu li no jornal que era um dos mais vendidos”. Ao que o editor responde: “Demos uma grana para sair aquela nota. Mesmo assim não adiantou” (FONSECA, 2013, p. 93). E acrescenta:

Você tem de escrever um romance autobiográfico, que conte a história de alguém da sua família com doença grave, uma doença que faça a pessoa sofrer muito, algo maligno que não seja mortal. Entendeu? É isso que os leitores querem hoje em dia, uma história que tenha veracidade. Ninguém quer mais ler ficção, a ficção acabou. É isso que vende. Você tem alguém assim na sua família? (FONSECA, 2013, p. 94).

Com medo de decepcionar o editor, perdendo a oportunidade de publicação de um novo livro, o personagem escritor mente, dizendo que tinha uma história verídica para contar. De volta para casa, pensa em inventar o nascimento de um filho sem pernas e sem braços, fato que teria gerado o suicídio de sua mulher, ateando fogo às vestes, mas dessa ideia deriva a do escritor que está enlouquecendo, odeia todo mundo e resolve se matar ateando fogo às vestes. Resolve, então, em nome da autenticidade do que que irá descrever, ensaiar a cena do suicídio, e, sem querer, acaba tocando fogo nas próprias roupas, sofrendo queimaduras gravíssimas. No hospital, todo envolvido em ataduras, recebe a visita do editor que faz referência à grande divulgação do acidente no país e até no exterior: “Está no *YouTube*, no *Facebook*, em toda parte” (FONSECA, 2013, p. 98), diz ele, ao que o escritor responde, num enorme esforço para articular as palavras por entre as ataduras: “Foda-se”. Antes de se retirar, entretanto, o editor lhe dá a melhor notícia de todas: “*Rua do Pecado* virou um *best-seller*. Já imprimimos duas vezes.” (FONSECA, 2013, p. 98).

Neste conto, Rubem Fonseca transforma em matéria de ficção o processo de criação do escritor, a realidade da escrita e das condições de publicação, remetendo para a questão da exposição da vida privada do autor como estratégia de *marketing*, tão em voga nos dias de hoje: momento em que a narrativa de ficção parece mesmo estar em baixa, buscando legitimar-se com auxílio de procedimentos da esfera dos documentários, renunciando à mediação do trabalho formal, considerado como mero artifício. Ao ironizar o drama do escritor-celebridade, aprisionado na condição de personagem de si mesmo, Rubem Fonseca reafirma sua opção pelo regime de visibilidade instaurado pela literatura moderna, isto é, pela ficção que recorta as cenas urbanas, que desliza entre as ocupações cotidianas e os prazeres ordinários dos anônimos, deixando aflorar as vozes dos pequenos egos atormentados.

Dando continuidade, a seu modo, à poética do prosaico, que o romance europeu do século XIX consagrou – ao assumir, como destacou Jacques Rancière (2010, p. 67), a igualdade de todos os temas, rompendo a hierarquia entre sujeitos própria da ficção clássica – Rubem Fonseca dialoga com escritores como Balzac e Flaubert que, em sua época, também tentaram ler o mundo moderno como um amontoado de ruínas, onde se mesclam a vida cotidiana e a poesia. No entanto, se estes escritores buscavam decifrar o sentido oculto nas aparências, se, em seus textos, o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro, como hieróglifo a ser

decifrado, na literatura de Rubem Fonseca, hermenêutica e desatino caminham juntos. Não havendo nenhuma verdade oculta por trás da superfície, resta ao homem mover incessantemente as peças dispostas sobre ela, reordenando-as em busca de um sentido. A perda da crença numa dimensão profunda, em que a verdade se ocultaria, transforma tudo em imagens planas e intercambiáveis. Nos textos, como nos espaços urbanos, tudo é remissão de um lugar a outro, de uma escrita a outra, num incessante movimento de idas e vindas. Falta o fundamento que daria consistência ao real, conduzindo a um fechamento do sentido. A verdade, como as cidades, está sempre se deslocizando, se descentralizando: é essa homologia que constitui a literatura urbana de Rubem Fonseca.

Daily lives and anonymity in cities: the pilgrim enunciation of Rubem Fonseca

Abstract

Relying on statements mentioned by authors of fictional narratives that gained notoriety in the 90s, this article elaborates on the specificity of the urban literature written by Rubem Fonseca, considering the close relationship between the alternate point of views and the dislocation of the characters in the big cities.

Keywords: Literature. Daily lives. City. Realism. Narrative point of view.

Referências

- ANTÔNIO, João. **Abraçado ao meu rancor**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ANTÔNIO, João. **Leão-de-chácara**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- ANTÔNIO, João. **Malaguetas, perus e bacanaço**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. **Conversa infinita 2: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.
- BONASSI, Fernando. “Entrevista concedida em 2003, a Claudinei Vieira e a Fransueldes de Abreu”. Disponível em: <http://www.igler.com.br>. Acesso em: 20 março 2004.
- FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- FONSECA, Rubem. **O cobrador**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1979.

- FONSECA, Rubem. **Bufo & Spallanzani**, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- FONSECA, Rubem. **Vastas emoções, pensamentos imperfeitos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- FONSECA, Rubem. **Os prisioneiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FONSECA, Rubem. **Romance Negro e outras histórias**. São Paulo: Companhia das Letras 1992.
- FONSECA, Rubem. **O buraco na parede**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- FONSECA, Rubem. **Histórias de amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FONSECA, Rubem. **Diário de um fescenino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FONSECA, Rubem. **O romance morreu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FONSECA, Rubem. **O Seminarista**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- FONSECA, Rubem. **José**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- FONSECA, Rubem. **Amálgama**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- FONSECA, Rubem. **Histórias curtas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- GOMES, Renato. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- MARTINEZ, Tomás Eloy. “Rubem Fonseca, o narrador do mal”. Disponível em: terramagazine.terra.com.br. Acesso em: 01 abr. 2009.
- NANCY, Jean-Luc. **La ciudad a lo lejos**. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- RUFFATO, Luiz. **Entrevista inédita concedida, na PUC-Rio, a Andréa Chauffaille Drummond**. jun. 2003.
- SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). **Contos reunidos/ Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- TEZZA, Cristóvão. “Rubem Fonseca e sua prosa irresistível em dose dupla”. In: FONSECA, Rubem. **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

TREVISAN, Dalton. **Faca no coração**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

Recebido em 20/05/2016

Aceito em 06/09/2016

Consecrated Ground: Spatial Exclusion And The Black Urban Body

Domenico A. Beneventi*

Resumo

This article focuses on the exclusion suffered by black communities in Canada since colonial times. Segregationist policies imposed by white settlers endorsed, among other factors, fears of touching, defilement, and the corruption of racial purity, thus aggravating both spatial and social exclusion of black communities. In fact, hegemonic colonialist discourse has often correlated the colour black and the abject, associating blackness with the excretions of the body. One example is the black township of Africville, where precarious spaces have been ascribed to black bodies. It may be said that the Canadian spatial imagery is a mainstream construction, aimed at excluding all threats to the privileged white body. Examples of criticism to the dehumanization practices generated by such policies abound on the literary works by Austin Clarke, George Elliott Clarke, and Makeda Silvera, in which the construction of a black body in Canadian urban space is proposed.

Palavras-chave: African Canadian literature. Blackness. Africville. Spatial exclusion. Urban black body.

There has been a long history of discrimination, exclusion, and racial segregation of Canada's black communities. The establishment and growth of the slave trade, enabled by European maritime technology, made it economically feasible and efficient to establish a trade network of slaves between Africa and the New World. Labour supply in the Americas was affected not only by the lack of Native Americans' immunity to European diseases, but by European workers' inability to contend with the extreme heat and tropical diseases in the South American colonies. James Walker argues that, contrary to the prevalent understanding that the slave trade was justified by a racialized discourse that constructed the black body as inferior to that of whites, "it was the superiority of African labourers in the New World tropics that sealed their fate as slaves" (WALKER, 1999, p.140).

* Université de Sherbrooke, Canada.

While there were approximately 1,400 slaves in New France before the conquest, they arrived through the British West Indies or through the American colonies in the South. The “Black Loyalists” arrived in Nova Scotia in 1783, attracted to the British colonies at the North by “the expectation that they would be accorded completely equal treatment with their white counterparts” (WALKER, 1999, p. 142). But such hope for equality was unrealized, since “their civil rights were curtailed and there were many restrictions imposed on them by a white majority that considered them more suitable for slavery than for equality” (WALKER, 1999, p. 142). Despite White Loyalists’ overt racism and refusal to grant basic human rights to blacks, they welcomed the arrival of the “Maroons” from Jamaica, since “black labour was vital to pioneer enterprise in the Maritimes” (WALKER, 1999, p. 142). They established communities that were spatially segregated from whites until they migrated back to Africa in order to found Sierra Leone in 1800. Following a second influx of blacks after the American War of 1812, the assembly of Nova Scotia attempted to stop all subsequent black migration. It must be remembered that at this point in Canadian history, the black population consisted of a combination of slaves, black Loyalists, and refugees from the American South. Blacks fared no better in the West, for while they were present as “fur traders, cowboys, [and] broncobusters” (WALKER, 1999, p. 144), their increasing number provoked a hostile response from whites. As a result, “public petitions and municipal resolutions from all three Western provinces urged Ottawa to ban further black immigrants and to segregate those already there” (WALKER, 1999, p. 144). Due to fears that a legislative ban on black migration could negatively affect Canadian-American relations and raise the ire of African-Canadians in Ontario and the Maritimes, “less overt measures were adopted” (WALKER, 1999, p. 144) in discriminating against them. For instance, Canadian government agents were sent into the American South to discourage black migration, and “medical, character, and financial examinations” were rigorously applied at border crossings [denying] black passengers entrance into Canada” (WALKER, 1999, p. 144). A clause written into the Immigration Act of 1910 denied entrance to “immigrants belonging to any race deemed unsuited to the climate or requirements of Canada” (WALKER, 1999, p. 144). While amendments to the Immigration Act in 1952 changed the terms from “race” to “ethnicity,” Walker points out that “the Supreme Court of Canada interpreted the two terms to mean the same thing and validated exclusion of prospective immigrants because of their ‘race’” (WALKER, 1999, p. 144).

While they were always a small minority in Canada, particularly before the 1960s, “African Canadians participated in the original settlement of almost every region and major city in Canada,” including Montréal, Halifax, and “virtually all the Loyalist communities” (WALKER, 1999, p. 145). Despite the fact that three separate armed corps of blacks won white approval for their “readiness to defend the Empire” (WALKER, 1999, p. 146) with their lives, black refugees were rewarded with inadequate farmland “too small to sustain economic independence” (WALKER, 1999, p. 146). In Montréal and Toronto, housing discrimination directed black communities to areas bordering railway yards, black churches, and the “least expensive districts” (WALKER, 1999, p. 148) of the city. Census reports and immigration statistics were also deliberately used as a weapon in excluding blacks in Canada through their “deliberate effort to underestimate the black population” (WALKER, 1999, p. 148). Blacks were understood as belonging at the bottom of the socio-economic scale, below other incoming immigrant groups and Native populations, and when jobs were scarce, white ire was directed against them, culminating in violence, the destruction of black churches, and physical expulsion. Thus, by the time of confederation, “economic circumstances and the precedent set by slavery had relegated most African-Canadians to a service and labouring role; a ‘place’ had been allotted for blacks consistent with prevailing social considerations” (WALKER, 1999, p. 150). African-Canadians were forced to occupy spaces in the city and in the workforce, which strengthened their image as servile to whites (as domestics, porters, and manual labourers, for instance). These exclusionary employment and housing policies, seen also in the Chinese community in Vancouver, ensured that (black) visible minorities were unable to challenge the existing social-economic hierarchies of city and nation. A perverse effect of these exclusionary and racist policies is that eventually these communities come to be associated with the abject materials (laundry, food, dirt, domestic wastes) that they touched. The “servile black body” is thus produced by a white racist discourse that attempted to keep the “defiling other” at arm’s length.

After the American Civil War, blacks fleeing north did not escape racial prejudices that constructed them as fugitives “tainted by slavery” (WALKER, 1999, p. 152). As we shall see in the literature of “Africadia” the mobile black body of “runaway slave” narratives is reconfigured by later poets and writers into a body rendered criminal by virtue of its urban mobility in a predominantly white city.¹

1 This term was coined by George Elliott Clarke, who writes in the “Confession” to *Fire on the Water*:

The intersections of race and gender discourses demonstrate how important it was for the white majority, on the one hand, and males on the other, to sustain their own centrality in the economic, social, and symbolic power networks of the nation. While white women were relegated to the home in the “cult of domesticity,” black women, because of economic necessity, were forced to be wage earners outside the home and were consequently better educated in general than black men. This departure from the usual spatial constraints imposed on women comes to be seen as an aberration by the white middle class, one attributed to the transgressive nature of black identity: “What black families had grown used to as interdependency struck white observers as odd and unnatural; black women were depicted as masculine, black men as weak and ineffectual for their failure to support their partners, the black family as matriarchal and dysfunctional” (WALKER, 1999, p. 155).

The segregationist policies imposed on black communities in Canada were indicative of underlying fears of touching, defilement, and of the corruption of racial purity. For instance, movie theatres in Montréal and residential neighbourhoods in Calgary were segregated according to race (WALKER, 1999, p.155). Racially segregated schools ensured that economically destitute black communities remained so, since its students acquired a generally lower quality of education. This ensured that “black children did not generally receive an education equivalent to that obtained by whites; they entered the workforce with inferior qualifications, which limited their occupational horizons, their incomes, and their status in the broader society” (WALKER, 1999, p. 160). Despite new patterns of black immigration in the 1960s in which highly educated individuals arrived from the various nations of the Caribbean, these groups continued to suffer from various forms of racist discourse and exclusion.

Some of the most widespread discrimination occurred in public accommodations, transportation, and places of entertainment. Hotels, saloons, lake steamers, stagecoaches, and theatres in the Maritimes, Ontario, and the West habitually refused service to blacks or relegated them to segregated facilities. Occasionally, racial separation was enforced by mob violence. (WALKER, 1999, p. 164) While white mobs cite racial and national purity as a way of justifying

“I use the term ‘Africadian,’ a word I have minted from ‘Africa’ and ‘Acadia’ (the old name for Nova Scotia and New Brunswick), to denote the Black populations of the Maritimes and especially of Nova Scotia. Other appellations – ‘Afro-Nova Scotian,’ ‘Black Nova Scotian,’ etc. – are unwieldy. Moreover, if Africadians constitute a state, let it be titled Africadia” (CLARKE, 1995, p. 8).

the exclusion of blacks, white panic over unbridled black sexuality instigated the “Imperial Order of Daughters of the Empire” to ask that “blacks be kept out or white women would not be safe” (WALKER, 1999, p. 166). They warned, “lynching would occur if the government did not act to protect white womanhood” (WALKER, 1999, p. 166). Even black war veterans did not escape segregationist policies, as their bodily remains were interred in a black-only section of the Camp Hill military cemetery in Halifax (WALKER, 1999, p. 165).

Black communities, however, resisted the “place” that had been imposed upon them within the hierarchy of Canadian society. African Canadians “seized the rhetoric of British rights to assert their demand for equality” (WALKER, 1999, p. 164), for as taxpayers they were entitled to the same quality of education as whites. Contrary to the mythology of an open and inclusive society, Walker points out that racial exclusion and black segregation were perfectly legal under Canadian Law until the 1940s, when the Supreme Court of Canada ruled otherwise, which only came at the cost of considerable pressure from various black political organizations and church groups across the country.

Despite common belief to the contrary, the history of blacks in Canada has not been characterized by multicultural acceptance or inclusiveness. From the historical disavowal of slavery to tensions emerging from racial profiling, the black body in Canada has consistently been spatially and socially excluded, put under constant surveillance as a threat to middle-class civility and characterized as a contaminant to its cultural hegemony.

1 Constructing Blackness

“Blackness” has traditionally been signified negatively in the black/white binary, constructed as either that which lacks civilization or, obversely, that which defiles the civilized. This binary has been employed in spatial discourses and practices that seek to exclude racial others or otherwise relegate them to subordinate social spheres. Used extensively as justification for the enslavement of “dark” races, these colours (black/white) are “readily associated with defilement and purity” (SIBLEY, 1995, p. 22), and have been central to the “process of regulating and dominating the colonized” (SIBLEY, 1995, p. 19). In terms of colonial/post-colonial identity and political agency, the colour black has consistently been constructed as the object in the language of purity and defilement.²

2 Frantz Fanon’s **Black Skins White Masks**, Edward Said’s **Orientalism**, Homi Bhabha’s **The Location of Culture**, and Bell Hooks’ **Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics** are all seminal

In white Northern European cultures, associations with dirt, blackness and nature have created negative stereotypes of Africans, Afro-Caribbeans, people from the Indian subcontinent, and Gypsies, by informing constructions of national identity that omit these groups and representing them as threatening. Their abjection is related to colonial histories but also to those things that threaten the boundaries of the (white) body and with which colonial minorities have been elided in the process of dehumanizing them. White signifies both purity and order and black signifies defilement and disorder in racist discourse, so representations of blackness create anxieties about borders – of the body, the neighbourhood, and the nation – which are deeply rooted in states with colonial experiences. (SIBLEY, 1995, p. 124).

Black bodies are symbolically associated with all the negative implications, which the colour itself has given rise to, in the history of Western civilization, including death, a “source of defilement, a state which threatens life, and of the corpse, which signifies decay and contagion” (SIBLEY, 1995, p. 22). Black has also been closely associated with fear of darkness and with the unknown. This is particularly true in an urban context, where the black body, particularly the youthful male black body, has been associated with the criminal and the transgressive. The negative associations of blackness, concomitant with fears about darkness, render the black nocturnal body the most dangerous form of urban corporeality: “the association between black and dirt, between dirt and disease, emphasizes the threatening quality of blackness. Removing blackness, injecting light, removes fear, but this fear may be a fear of others as much as a fear of darkness” (SIBLEY, 1995, p. 23). If blackness is the abject, that “unseen” which must be symbolically evacuated, it is also, ironically, the “all-too visible.” The black body in white space is invisible in terms of the imaginary geography of the nation, but “hyper-visible” (WALCOTT, 2003, p. 44) to those who see such a body as a threat that must be kept under constant surveillance.

Frantz Fanon sees blackness as being tied to relations of domination, a “direct result of colonialist subjugation” (FANON, 1967, p. 17) and its concomitant “epiduralization of inferiority” (FANON, 1967, p. 11). The “myth of the bad nigger” (FANON, 1967, p. 92) is tied to relations of domination between colonizer and colonized in which the black body takes its consistency, its definition even,

works which discusses “blackness” in relation to (post)colonialism, nationalism, and subaltern identity politics.

as the object – its condition of being “caught” by the white gaze and thrust aside, expelled, and fixed into objecthood:

I move slowly in the world, accustomed now to seek no longer for upheaval. I progress by crawling. And already I am being dissected under white eyes, the only real eyes. I am fixed. Having adjusted their microtomes, they objectively cut away slices of my reality. I am laid bare. I feel, I see in those white faces that it is not a new man who has come in, but a new kind of man, a new genus. Why, it's a Negro! (FANON, 1967, p. 116).

Blackness is also associated with the excretions of the body. Laporte writes that “to the white man, the black man has the colour and odour of shit” (LAPORTE, 1993, p. 59), and their mutual hatred is based on “a reciprocal recognition: the white man hates the black man for exposing that masked and hidden part of himself. The black man hates the white man's need to pull himself up from the earth” (LAPORTE, 1993, p. 59).

In the Canadian context, Rinaldo Walcott suggests that “writing blackness” has been difficult in this country for blacks have been “an absented presence always under erasure” (WALCOTT, 2003, p. 27). He refers here not only to the historical denial of slavery and the systemic racism operating in this country, but also to the erasure of the collective memory of the black communities of Atlantic Canada, which George Elliott Clarke resurrects under the banner of Africadia, his attempt to “map a black Canadian geography that is longer and older than the post 1950s black migrations from the Caribbean and more recently continental Africa” (CLARKE, 2002, p. 16). Both Walcott and Clarke attempt to revive the “missing” black body in Canadian space, restore it to the nation's spatial imaginary. “Blackness,” like other formulations of ethnic or group identities, is a roving signifier, always subject to modification and change:

I mean to signal blackness as a sign, one that carries with it particular histories of resistance and domination. But blackness is also a sign which is never closed and always under construction ... [it] allows for a certain kind of malleability and open-endedness, which means that questions of blackness far exceed the categories of the biological and the ethnic. (WALCOTT, 2003, p. 27).

George Elliott Clarke argues that:

Blackness remains an absolutely relative epistemology ... here the diversity of black communities proves that “black” is essentially a politically and culturally constructed category, which cannot be grounded in a set of fixed transcultural or transcendental racial categories and which therefore has no guarantees in Nature. In Canada, some are born black, some acquire blackness, and others have blackness thrust upon them. (CLARKE, 2002, p. 16).

Erin Manning similarly suggests that blackness functions as “the signifier of disappearance - that which is always out of sight, out of history, and out of circulation” (MANNING, 2003, p. 67). By excluding blackness from public discourse, by “placing blackness elsewhere,” she argues, “Canadian history has and continues to obfuscate the black presence in Canada, which dates as far back as the sixteenth century” (MANNING, 2003, p. 67). Such forgetting and disavowal of black realities and histories in Canada ensure that blackness does not “divert attention from the white narrative of the ‘founding fathers’ (MANNING, 2003, p. 67). “What is ultimately at stake,” writes Walcott, “is the space and place that bodies, both actual and symbolic, occupy in the nation’s imagination. Black Canadian literature’s unruly bodies will continue to insist upon a space where justice and freedom are possible” (WALCOTT, 2003, p. 54).

2 Africville and the Racialization of Defilement

One cannot speak of the physical, social, and symbolic exclusion of blacks in this country without mentioning Africville. A black township located on the outskirts of Halifax, Africville has become central to black constructions of Canadian space, for the forced evacuation of its residents was but one instance of the larger, systemic erasure and disavowal of the black experience in Canada, an attempt at “cleansing” Canadian territory of its non-white elements. With the destruction of Africville, Walcott argues, “the desire to render black peoples and blackness an absented presence in Canada has been made literally and symbolically clear” (WALCOTT, 2003, p. 44).

Africville became an area of the city in which the administration placed its undesirable industries and public works projects; slaughterhouses, tanneries, oil storage facilities, and a foundry encircled the township, while a prison and an infectious diseases hospital were established in the area. The city dump, incinerator,

and railway lines also cut into Africville, and the various administrative strategies used to dehumanize its residents produced space as “a repository for all that the dominant group wanted to contain and distance itself from” (NELSON, 2002, p. 217). This includes not only all manner of industrial and domestic wastes – garbage, refuse, and criminals – but blackness itself.

The denial of public services, adequate housing, and electricity produced a “self-fulfilling prophecy” (NELSON, 2002, p. 217) of destitution and failure, an urban slum which “legitimizes dominance by offering a concrete example of filthy, intolerable conditions, a notion of helplessness and a lack of self-determination that are seen as inherent to its inhabitants” (NELSON, 2002, p. 217). As David Goldberg has suggested, slum or ghetto spaces are characterized by “dislocation, displacement, and division” and function to distance the social and spatial practices of dominant groups from subordinate ones. Slums are consequently “the primary mode by which the space of racial marginality has been articulated and reproduced” (GOLDBERG, 1993, p. 190). While this is also true in terms of class, it is particularly nefarious in the case of visible minorities in urban space, since the adverse economic environment of the ghetto and its general condition of neglect and poverty comes to be associated, in hegemonic public discourse, to the “degeneracy” of its residents: “The racial slum is doubly determined, for the metaphorical stigma of a black blotch on the cityscape bears the added connotations of moral degeneracy, natural inferiority, and repulsiveness” (GOLDBERG, 1993, p. 191).³

The writing that emanates from the Africville experience consequently constructs black urban bodies as residual and abject. In his poetry, David Woods describes how the residents of Africville “wander in bowed status” (WOODS, 2008, p. 135), slavish black bodies moving about in a white city with “minds estranged from themselves” (WOODS, 2008, p. 135) for they lack the education and opportunities available to whites. Africville is represented as a space in which violence, physical corruption, and death are commonplace, black bodies moving like “cadavers arranged like logs/ Moving along a stink river/ Not ours / but blowing on – lost forever” (WOODS, 2008, p. 136). In another poem titled “Harney Barton

3 This process of identification of an abjected other with their environment is similar to what Barnor Hesse has defined as “spatial nativization.” Quoting Clifford, he argues that “people are compressed into prefabricated landscapes, the ghetto, the shanty town, and undergo a process of ‘representational essentializing ... in which one part or aspect of people’s lives come to epitomize them as a whole” (HESSE, 1993, p. 175).

at the Tavern,” the black body signals and is marked by a collective history of oppression as a drunk Barton performs a minstrel dance for his fellow bar mates:

He is a little ridiculous
But that does not matter,
His dance is understood by all those gathered,
From the sturdy labourers of Hammonds Plains,
To the young hookers from “the Square,”
His feet tell their tales

Of simple lives gone wrong,
Of wasted beauty and ruined families
Of the simple and the poor—

Lost in an uncaring community.
(WOODS, 2008, p.138)

In George Elliott Clarke’s “Campbell Road Church,” Africville becomes a dream deferred, a promised land that is no longer attainable for it has been neglected and left to wither for too long by the city administration:

an ancient CN porter lusts for Africville beautiful
Canaan of stained glass and faith made shacktown
of shattered glass and shame rats rustling like a mayor’s robe
he rages to recall
the gutting death of his genealogy to protest his home’s slaughter
by butcher bulldozers

and city planners molesting statistics.
(CLARKE, 1995, p. 146)

In “Salvation Army Blues,” poor black urban dwellers “stumble, punch-drunk / down these drawn and quartered streets / tense hands manacled / to empty pockets” (CLARKE, 1995, p. 150). The dire economic circumstances of the residents of Africville produces vagrant bodies that linger on the peripheries of the city – idle, and hence, suspect.

Frederick Ward presents a condensed history of the “slavish” black body occupying Canadian spaces, from the slave narrative of “Mary,” who escapes the bondage of the American South, to the poor, homeless vagrants who must

survive in the back alleys of Halifax's streets. Mary crosses the border from the United States into Canada armed only with "my fears and a hatchet" (WARD, 1995, p. 17). Her black slave-body, which is physically inspected by her owners who "checked my teeth ... snatched what be theirs from 'tween my legs to beat and chew on it" (WARD, 1995, p. 17), becomes a metonym of a black collective body suffering under the control of white racial injustice, raped by white claims on their bodies. Territory here becomes a source of physical danger, as Mary must hide her blackness from a threatening white space and the laws that govern it. Hers is Chang's notion of "runaway subjectivity", in which the ability to stay mobile in the face of a hostile environment becomes crucial to her survival, a theme which recurs also in the poetry of Gloria Wesley- Desmond: "Them dogs be chasin / My ol'man / see him runnin / Through the trees" (WESLEY-DESMOND, 1995, p. 70).

Just as the black slave-body must submit to the transgression of her bodily boundaries, the residents of Africville submit to the transgression of the familial home once the city administration decides to evict them. In "Dialogue # 1," Ward relates the perceptions of an elderly black woman as she hears the first bulldozers begin their grim work of destroying the humble homes of Africville. She is visited by city inspectors who forcibly remove her and her belongings, entering her home, as follows:

like shadows come'd right round me. Come'd in here without asking pardon fer themselves and took things from they place whilst I mumbled and pointed. I touched me breath and tried to slow them to take care. Some of them apologized fer moving me. But they made off with me evidence. I ACCEPTS! But I expects they'd least done the least, ceptin they ain't. THEY MOVED ME IN GARBAGE TRUCKS! (WESLEY-DESMOND, 1995, p. 19).

The dehumanization of the black (collective) body becomes necessary for the appropriation of their land, just as the construction of the Native as sub-human becomes necessary to colonial expansion and territorial appropriation. Furthermore, the equation is made between the garbage strewn in and around Africville, which may be seen as a necessary "residue" of white middle-class prosperity, and its black residents:

Doggone thing's only been here a few years, and already people associate it with us. Or us with it. They take our school away and give us a friggin garbage dump! Well, when bad times hit you, you can just lay down and die. Or you can keep on goin' and make the best of it. So we try to make the dump work for us. Just because somebody throws something away, that don't mean you can't use it. Looks like a mountain of trash and junk, doesn't it? But it's not all bad. There's all kinds of scrap metal in there that you can collect and sell. (SAUNDERS, 1995, p. 62).

Like the Roma, the vagrant gypsies of Europe who are “generally represented as defiled or abject in relation to the culture of the majority because of the association between Gypsies and residual matter, like scrap metal” (SIBLEY, 1995, p. 121), the residents of Africville are associated to the refuse by which they are surrounded, becoming, at least in white middle-class minds, human garbage.

In a long poem entitled *Back Alley Tramp*, Gloria Wesley-Desmond shows the abject physical conditions of Africville, but also the difficulty of those who are transient, homeless women on its streets: “Alone, haunting the bleakness / Of the alley / Alone, except / For a few restless hungry / Creatures rubbing their Dirty backs over some / Over-turned can; and / Slinky rats speed along” (WESLEY-DESMOND, 1995, p. 67). She rails against the “window pane stares / of people locked inside” (WESLEY-DESMOND, 1995, p. 67) for it is they who are to blame for her abject condition: “You gave me these boundaries – / Of alley dirt and fears / I'm your product / I'm your child / Your back alley tramp” (WESLEY-DESMOND, 1995, p. 67). Here the errant black body is “produced” by the racist discourses and practices which relegate her “polluting” black identity to the outside of the proper spatial contexts of home, security, and domesticity.

In *A Visit to Africville*, Charles Saunders writes that railroad tracks “slash through our community like a big pirate's sword” (SAUNDERS, 1995, p. 53). While the railway historically provided one of the few sources of employment for blacks in Canada, their visibility as porters relegated them to subservient positions in the community and produced the image of black bodies as servile. While black bodies are denied the spatial freedoms of whites, they are, ironically, allowed to travel across the continent as porters and servants on the trains: “Travelled all over Canada and down in the States, they did. Kept those sleepin' cars cleaner than the Sheraton Hotel. They'd come in their uniforms with the shiny brass buttons, and they'd be like heroes comin' back from the war. Best job a coloured man could get

back in the old days” (SAUNDERS, 1995, p. 54). Just as Chinese labourers are allowed employment on steam ships that cross the Pacific, here blacks are allowed a regulated form of mobility tied to their economic and symbolic positioning at the bottom of the social hierarchy.

George Elliott Clarke describes Africville as the “long-gone ‘slum by the dump’ which the City of Halifax vomited beside Africville in the 1950’s” (CLARKE, 2002, p. 289). The township here is described in terms of the abject, as that residual matter which a white city must expel if it is to assure the boundaries of its own collective identity. The eviction of the residents of Africville was justified by the city administration through arguments for sanitation, public health, and the welfare of its black residents. However, Clairmont and Magill argue that pressures within the white business community for lands to develop as industrial infrastructure at the outskirts of a growing city ultimately sealed the fate of the black community. Leslie Saunders recognizes that a marginalized black community “cut off from the structures and activities of urban Halifax” taints the space of Africville as “pre-modern,” and its continued presence there “was an affront to the modern city that Halifax was becoming” (SAUNDERS, 1995, p. 108). Its destruction and complete removal from city maps in 1970 was “the culmination of a moral panic at the possibility of an independent, sovereign blackness” (NELSON, 2002, p. 231).

For Clarke, the evacuation and destruction of Africville represents “the ignoble and total defeat of the first Africadian nationalism – a silent, brooding, glimmering nationalism that represented, not the craving for a nation, but rather, the yearning for a space – a green space – in which the free self could be realized” (CLARKE, 2002, p. 293). Africville is described by Clarke as a mangled collective body suppressed from Canadian territory, a ghost which refuses to remain silent to injustice: “Africville itself was transformed into a cultural myth, the product of romanticism and nostalgia, a pays to mourn, a source of collective rituals ... the African Cultural Renaissance and its conscious nationalism are the dry bones which have put on flesh and wailed from the dust of Africville.” (CLARKE, 1995, p. 295).

In his own writing, Clarke attempts to “counter amnesia” by providing “a history of the black body and state violence in this country” (WALCOTT, 2003, p. 22). His **Execution Poems** was inspired by the true story of his cousins, George and Rufus Hamilton, who were hung in July of 1949 for the murder of a Fredericton taxi driver. In this collection, the black body is mangled by poverty, domestic

and racial violence, and an unjust socio-economic environment. But the “truth” of this crime, Clarke seems to suggest, is one that has been too easily attributed to the inherently “criminal” nature of the black man, one which does not take into account a long history of social and economic oppression or the destitution which drives one to steal and murder. “Have you ever gone in your life, going / two days without eating, and whenever / you get money, you’re gonna eat and eat / regardless of all the bastards in Fredericton” (CLARKE, 2001, p. 13). **Execution Poems** is discursively framed by Fanon’s concept of *négritude* in its opening poem, “Negation” where the “meagre” black body in its “tarnished” corporeality is placed in contradistinction to the “shining” white body of “Her Majesty” (FANON, 1967, p. 11) the Queen, embodied metonym of law, justice, and the civilized. The narrator is that abjected other who is of little account in white eyes, “le nègre negated” (FANON, 1967, p. 11), a “whisky-coloured provincial, uncouth / Mouth spitting lies, vomit-lyrics, musty, Masticated scripture” (FANON, 1967, p. 11). The words of the “Negro” are likened to the abject, his “vomit-lyrics” to the expelling of that which offends. While the narrator is not a slave, his body metaphorically belongs to the Queen, for it falls under the purview of her colonial authority and is therefore fixed by her gaze. Nevertheless, he is “Her Majesty’s Nasty, Nofaskoshan Negro” (FANON, 1967, p. 11), a modern-day Caliban who dares challenge the authority of his master. It is the narrator’s “black face” that will “preface murder for you” (FANON, 1967, p. 11), suggesting a form of historical revisionism in which the black body is finally given voice – a counter-discourse to the “official” history of the crime included at the end of **Execution Poems**. This white take on black crime effaces the brothers’ identities, showing only “the condemned men’s shadows” (CLARKE, 2001, p. 44). By “speaking for” his absented cousins, Clarke attempts to resurrect their broken bodies in an Africadian spatial imaginary.

The various images of black bodies castigated, tortured, and cut away, of the blood of violence flowing freely throughout *Execution Poems*, reflects not only the realities of growing up in an environment of poverty, racial discrimination, and domestic violence, but also symbolizes the excision of black history and the black collective body from Atlantic Canada. It is a community in which women were “bullwhipped till blood/ lava’d down their backs and leapt off their heels/ was one hundred proof, fire taste of slavery” (CLARKE, 2001, p. 15). And while Rue wanted to be educated in the works by “Pushkin, Colette, E.B. Browning, and

Alexandre Dumas – all those secretly Negro authors” (CLARKE, 2001, p. 17), he is instead educated in this: “A boy’s right arm stuck to a desk with scissors; a father knifed in the gut while shaking hands with a buddy; two Christians slashed with gasoline and set ablaze in a church; a harlot garrotted in her bath” (CLARKE, 2001, p. 17). While the boys’ father beat their mother for “he thought her being Mulatto/ was mutilation” (CLARKE, 2001, p. 16), their mother eventually, “fainted scrubbin some white house’s blackened crap-box/ She got a heart stoppage and drooped, kaput” (CLARKE, 2001, p. 16). Perversely, she dies in a white home, bent to the task of cleaning the foulness produced by white middle-class bodies, abjected by her handling of residual matter.

The lack of opportunities for black Nova Scotians means that “Everywhere I saw a Crimea of crime, calamities of houses rigged from tar paper and rape, windows blinded with newsprint or burlap sacks. I could only start the stove with sparks and fear, watch yellow terror eating yesterday’s bad news” (CLARKE, 2001, p. 17). It is a community of secrecy and closed doors, misery hidden away from public view:

Steps shear from beefy, rancid houses, T-bone into sidewalks. Or: ramshackle stars screw into air, then accordion into heaps of brick-broken bottles, trash, jalopy remains. Rubble architects the North End, some left over dying from ’17’s Explosion, when seamstresses got smashed by heavy machines crashing through floor after floor, and schoolkids’ eyes shot out, gaudy with glass. A Canaan of syphilis: Halifax. (CLARKE, 2001, p. 23)

The black body in such abject conditions is “guttural,” its face “makes a mess of light/ It’s like a black splinter lancing snow” (CLARKE, 2001, p. 19). Indigo, a vagrant drunk, is described as “toxic, shabby, cross- eyed” (CLARKE, 2001, p. 23) as he takes out his anger on two small white boys who “accost him as n-i-g-g-e-r” (CLARKE, 2001, p. 23), his revenge fantasy becoming savage breaching of corporeal boundaries and symbolic defilement of the white collective body:

Those two boys disintegrated under his blows, slicking them with red awfulness. Sampson holds two blond heads aloft like hauled-up weeds. He flings two fair splintered bodies into the gutter. His eyes have fallen; nobody looks at him: Doors have always been flung in his face, in his face. (CLARKE, 2001, p. 23)

Sent to the “penatenrinary – the petty tyranny” (CLARKE, 2001, p. 24) for his crimes, the police guards goad him with their rifles, provoking him to attack them. Instead, Indigo remains meek and docile until one of the officers grows impatient and takes matters into his own hands: “one morning he was sitting with the Bible / and his head popped open; / his black scalp puffed up fatally scarlet” (CLARKE, 2001, p. 24).

Rue’s drunken anger and frustration similarly elicits a revenge fantasy in which he attempts to defile white space:

I want to muck up their little white paradise here. I want to swat their faces til I’m comfortable in my gut. I want to give em all headaches and nausea: I’ll play fortissimo Ellington, blacken icy whiteness. I’ll draw blood the way Picasso draws nudes– voluptuously. (CLARKE, 2001, p. 32).

Rue here wishes to “mark” white space with his black stain, legitimate his black otherness in a space dominated by whites.

The transgressing black outlaw body answers to the expectations of a white majority that constructs him as other, as animalistic, drunken, murderous sexual predator. The murder is not only drunken opportunism but the result of centuries of oppression, as Rue says, “Here’s how I justify my error: / The blow that slew Silver came from two centuries back. / It took that much time and agony to turn a white man’s whip / into a black man’s hammer” (CLARKE, 2001, p. 35). Because they are uneducated and speak “cankered English,” they have become alienated from their own history. They have become transgressive criminals who are a threat to the white body politic, sully the pure white snow with the red of crime. Their “blood-stained hands / must be legislated into grass (CLARKE, 2001, p. 39) by the authority of the Crown that invariably demands that “green slime scum over your black souls” (CLARKE, 2001, p. 39).

The ease with which white tourists traverse border spaces, their international mobility, is contrasted to the constricted spaces and reduced mobility which “errant” black bodies are allowed.

The “hanging niggers in Fredericton” (CLARKE, 2001, p. 41) become a public spectacle, a “theatrical ritual” (FOUCAULT, 1979, p. 14) of execution in which transgressive black bodies are excised from the community. They are rendered inhuman in the brutal plunge from the gallows, as the brothers’ united bodies

become a grotesque “strange fruit” hung “back-to-back in York County Gaol” (CLARKE, 2001, p. 12).⁴ The function of this “spectacle of the scaffold,” as Foucault has demonstrated, is to “reveal the truth”: “a successful public execution justified justice, in that it published the truth of the crime in the very body of the man to be executed” (FOUCAULT, 1979, p. 44). This macabre spectacle not only satisfies the mob’s lust for retribution but enables a differentiation between docile white bodies and the transgressive bodies, grotesque bodies of black criminality.⁵ The hanging effectively expels the black aggressor from white space: “We’ll be disjecta membra of Loyalist New Brunswick. We’ll furiously spew up air as we fall. We’ll try to eat your faces through our hoods. We’ll plunge our bodies into pools of air, into coffins snug as our shadows, the shallow graves of mourning news.” (CLARKE, 2001, p. 41).

Clarke seems to be suggesting here that the cousins do not go meekly to their deaths, for they attempt to “eat” the white faces that have condemned them with their rage. Just as blacks are denied a history, the newspaper reporters who wrote about the hanging could not see the men’s faces, effectively de-humanizing them: “Barred from the interior of the gaol and scene of the double hanging, newsmen from a vantage point near the two-storey grey-stone building could see only the condemned men’s shadows as they glided from the upper corridor and guyyed down the stairs” (CLARKE, YEAR, p. 44).

The spaces that black bodies occupy in “Africadia” are abject ones: ramshackle homes, streets, back alleys, gallows, and graves. While they are regarded by the white majority as a threat to white space and racial “purity,” it is the brothers who are most threatened by a spatial order which constructs them as errant and criminal, as modern-day runaway slaves. George Elliott claims bodies are

4 The jazz song **Strange Fruit**, sung by Billie Holiday, hauntingly evokes the suffering black body after it has been captured and lynched by the racist mobs of the American south. The “pastoral,” which Clarke has argued is a clearly identifiable tradition in Africadian writing, is offset by the jarringly grotesque image of hanging black bodies: “Southern trees bear strange fruit/ Blood on the leaves and blood at the root/ Black bodies swinging in the southern breeze/ Strange fruit hanging from the poplar trees/ Pastoral scene of the gallows south/ The bulging eyes and the twisted mouth/ Scent of magnolia sweet and fresh/ Then the sudden smell of burning flesh/ Here is a fruit for the crows to pluck/ For the rain to gather, for the wind to suck/ For the sun to ripe, for the tree to drop/ Here is a strange and bitter crop.”

5 Elizabeth Grosz suggests that society “carves meanings onto and out of bodies; it does not, as it professes, ‘enlighten the masses’ by reason and education but instead ensures its cohesion through coercion and cruelty. All cultures, all modes of civilization practice a kind of ritualized body-inscription that is no more or less painful or primitive than in our own forms of initiation ceremonies” (GROSZ, 1995, p. 34).

disciplined by the scrutiny of a white gaze threatened by their alterity, effaced from a history that disavows black presence in this country. The black body in Canadian space is therefore a suffering, abject body, rendered docile through the various strategies used to exclude it from the body politic. It is also rendered a passive, disciplined body penetrated by white racist discourse, “their scalpel eyes slicing into us, their shrapnel voices exploding our dreams, their heavy metal hands ripping into us - with a crabby penmanship that dates back to the Dark Ages” (CLARKE, 2001, p. 6).

3 The “Polluting” Wessindian in Multicultural Toronto

The black body “under scrutiny” reflects not only the realities of Canada’s oldest black communities, but some of its newer ones as well. As Canada’s largest urban centre, Toronto is the city in which more recent articulations of black identity have taken root. In her collection of short stories entitled *Her Head a Village*, Makeda Silvera represents the harsh realities of urban life for the Caribbean immigrants who come to Canada searching for a land of opportunity and social mobility, only to discover that they are forced to occupy liminal spaces in the city (in ghettos or back alleys, or as live-in domestics in white homes). Furthermore, they occupy a symbolic space “between” the first and third world, a postcolonial and transnational black spatial imaginary which effectively evacuates their “authentic” Caribbean blackness from the white space of Canada. Walcott points out that:

For black Canadians, living the in-between is conditioned by their inside / outside status in the nation-state; whether indigenous black or otherwise, in-betweenness in Canada is conditioned by a plethora of national narratives, from the idea of “two founding peoples,” to multicultural policies, to immigration policies ... the simultaneity of being here and not being here is, in effect, an in-between position. The prospect of in-betweenness is, however, not only produced by the state: it is also something black folks have chosen through their multiple diasporic and outer-national political identifications. (WALCOTT, 2003, p. 48).

The construction of a Canadian spatial imaginary demands that the territory circumscribed by Canada’s boundaries must be “protected,” both physically and symbolically, from alien (and therefore threatening) others. This is particularly true

of black bodies, for the black body brings with it a whole series of social and symbolic connotations (inferiority, defilement, criminality, irrationality), which threaten the privileged white body.

If the nation is figured as a collective body which expels or neutralizes the other as the abject, then the threshold between the inside and the outside of the body politic in Silvera's "Caribbean Chameleon" is located at the immigration desk at Pearson International Airport. It is here that the scoped regime differentiates between the docile, unthreatening white bodies of Canadian tourists returning from a sojourn in the "festive" islands of the Caribbean and the errant black bodies of immigrants and live-in domestics. Because black bodies are constructed as suspicious and criminal to whites, they are denied entry. The black body is positioned outside the threshold, scandalous in its attempts to import its third world blackness into first world whiteness. As Manning suggests, "despite that the discourse of generosity and benevolence prevails within the Canadian national imaginary," Erin Manning points out, "the categories of 'us' and 'them' remain standard practices at ports of entry" (MANNING, 2003, p. xvii).

The narrator is a Jamaican domestic worker returning to her job in suburban Toronto. Her rich Jamaican vocal rhythms, outward appearance, and attitude are reproduced through white tourist consumption. While their vestment suggests their facile appropriation of Jamaican cultural codes, attire, and attitude, they are "dressed to kill," (SILVERA, 1994, p. 28) suggesting the implicit role they play in the ostracization of the black body, symbol of her all-too-authentic Jamaican identity: "Tourists with straw baskets, suntan, skin peeling, rum-filled stomach, tang of jerk pork Boston-style. Lignum vitae carvings, calabash gourds, a piece of black coral, earrings out of coconut shell ... you can get anything, no problem, as long as there are U.S. dollars" (SILVERA, 1994, p. 27).

The souvenir trinkets that the white tourists bring back with them signal their consumer cannibalism and echo the cycles of exploitation in which black domestics are imported into white spaces for their cheap labour. They represent a form of anthropophagy in which a toned down, controlled, and domesticated version of Caribbean blackness is ingested and neutralized. As Manning suggests, "the contradictory longing both to possess and excrete the other without digesting the problematic effects of such a consumption reinforces a negation of the other as a historical subject-in-process, rendering the other a victim of imitation, a two-dimensional object in a sea of whiteness" (MANNING, 2003, p. 70).

The ease with which white tourists traverse border spaces, their international mobility, is contrasted to the constricted spaces and reduced mobility which “errant” black bodies are allowed. The gaze of the immigration officer creates the third world subject as trespasser: “JA customs officer has eyes deep in passport, behind desk, trying to figure out whether dis a banana boat passport or what” (SILVERA, 1994, p. 28), while white tourists are ignorant of the economic necessities which push Jamaicans toward Canada: “Ah, a well-spent vacation. Why do they want to leave?” (SILVERA, 1994, p. 28). When the Jamaican woman is asked the particulars of her trip, she is eyed with suspicion:

“Did you stay with family? “No mam, I visit dem, but I stay in a hotel.” Suspicion. “Hotel?” “Yes mam.” “Take off your glasses, please.” Officer look lady in black polka dot pant suit up and down. “What date did you leave Canada for Jamaica?” Woman in black polka dot pant suit start breathing hard. “I have me landed papers right here.” “Open your suitcase, please.” Suitcase get search. Hand luggage search. Handbag search. Sweat running down woman black face. Line long behind her. Officer call for body search. Woman in black polka dot pant suit trembling. Head start itch. Line longer. Black and white in line. Woman in black polka dot pant suit sweating with embarrassment. (SILVERA, 1994, p. 31).

As the interrogation increasingly angers her, she loses her temper and the immigration officer becomes “frighten like hell” (SILVERA, 1994, p. 31) for “he don’t understand the talking of tongues” (SILVERA, 1994, p. 31). Her heavy Jamaican accent and black skin are interpreted as signs of her irreducible otherness, while the invasion of her bodily space and the search through her personal effects are ways of controlling her and filtering out her threatening blackness. Rather than being seen as a normal response to the injustice of being treated unfairly, her outrage is seen by the immigration officers and the white tourists as mad spectacle – as the outward manifestation of the inward “savaginess” of the unruly black woman: “Officer shout for Royal Canadian Mounted Police to take mad woman away. ‘TAKE HER AWAY. TAKE HER AWAY,’ Take this wild savage. Monster. Jungle Beast” (SILVERA, 1994, p. 32).

The African is equated to the jungle, to the barely human, and the theatricality of the scene strikingly demonstrates the dynamics of power and bodily identification at play in the crossing of protected boundary spaces. “Confronting

the black race.” Laporte writes, “the colonialist state faces the ultimate challenge: how to acknowledge its failure to master all things, while managing to keep its failure masked” (LAPORTE, 1993, p. 65).

In Silvera’s “Canada Sweet, Girl,” the Canadian spaces occupied by immigrant labourers and domestics are contrasted to the ease and spatial privilege of white suburbia. The protagonist awakens from a nightmare in which “men dress up in uniforms dragging me through the streets of Toronto to di Strathcona Hotel. I find miself wash up in cold sweat, mi hands trembling, head hurting and mi screaming” (SILVERA, 1994, p. 33). The protagonist lies in bed “like a corpse,” finding it difficult to face her work day of menial labour. The transition to Toronto and the difficulty of being a domestic worker is seen as a curse or punishment: “I lay in bed, staring at di ceiling in my small one-bedroom asking what sin mi commit. What sins my mother or her mother commit? What is it we do that vex God so?” (SILVERA, 1994, p. 33).

If downtown Yonge Street is a space of spectacle and multicultural consumption in which black bodies do not particularly arouse suspicion, the protagonist’s West Indian blackness is refused in the “clean” suburbs of the city where she seeks employment. Even the names of Toronto’s suburbs seem to be unwelcoming to her: “Sometimes I take di bus to places that had names like Agincourt, Don Mills, Mississauga. One time I even go on a interview close to where Punsie live, a place called Pickering. Same answer everywhere, ‘No Canadian experience’ (SILVERA, 1994, p. 34). Unable to find work, she becomes a transient in the city, lacking money, a roof over her head, and legal papers. The immigrant black body becomes vagrant, belonging literally in no place: “To batter bout pon Toronto streets with no place to go no easy” (SILVERA, 1994, p. 36).

Bev, a waitress at the coffee shop in which the protagonist rests, finds her a job and invites her to stay at her place. But as an illegal immigrant, she has no access to the social safety net in Canada and is forced to live a precarious existence of subterfuge and silence: “I can’t collect no unemployment insurance, I don’t have no landed papers, so I have to prepare myself for di worse, if it come” (SILVERA, 1994, p. 38). When she learns of her mother’s death in Jamaica, she cannot risk leaving Canada for she is an illegal immigrant, and therefore must “stay right here and mourn for Mama” (SILVERA, 1994, p. 41). She is rendered spatially immobile, trapped by her condition “between” Canada and Jamaica.

Black immigrants, domestic workers, and refugees in Silvera’s Toronto not

only occupy the underbelly of the city, but their physical mobility is defined by necessity. Welfare lines, food banks, and subway trains are the spaces that this nameless and silenced community trudges through in their daily grind for survival. In another short story titled “Welfare Line,” refugees “adopt all kinds of name and identity to stay on” (SILVERA, 1994, p. 75) and are identified by a number, not by a proper name: “‘You know we don’t use workers’ names. I need your worker’s number.’ Di girl mek mi feel like a damn fool” (SILVERA, 1994, p. 77). The subway becomes a descent into a purgatory when the protagonist, loaded with bundles of clothes and food from the welfare office and food bank, is looked at with derision by whites.

In a reversal of the mainstream construction of Canada as a “white space” peppered with multicultural colour, here Silvera presents whiteness as a suffocating hegemonic order, a defiling and overwhelming threat to black identity and corporeality. Furthermore, Jamaican oral tradition, coupled with an exhausted woman’s desire to express her frustration and displeasure at living in poverty in Canada, is read by the white subway riders as madness:

The subway pack. People everywhere with big shopping bags – Simpsons, Eaton’s, the Bay all about. I get a seat eventually and sit down. Mi get tired of reading the ads on the train, and of the quiet. Our Christmas back home is boss, singing and jollification everywhere. The train is like a funeral home, so I start to open some of the packages they give me at the Children’s Aid. All white dolls coming out of these packages. Everything white. White Barbie, white Ken. So mi begin to talk to miself about all this whiteness around me and in the bag. Some people in the train staring, but I don’t care. After standing in the welfare line today I’m entitled to talk to myself. Is my garbage bag. Is my business. So let dem look with dem starchy face. (SILVERA, 1994, p. 80).

Another writer of Caribbean origin who presents the “body troubles” (SENNETT, 1994, p.) of the nation is Austin Clarke. Not only is the “Wessindian” community which Clarke writes about socially and economically trapped within the city, it is threatened by a suffocating whiteness which renders it spatially immobile, suspect, and criminal. George Elliott Clarke has pointed out that Austin Clarke’s protagonists see themselves as falsely persecuted, aristocratic figures whose precarious economic and social downfall may be attributed to the racist system in Canada which relegates them to the bottom of the social hierarchy: “Clarke’s black

immigrant characters are either would-be or used-to-be aristocrats. Their access to the status symbols of the WASP Canadian Establishment is frustrated by a polite, tight, white-iste caste system ... the move to Canada is a shock of class and social privilege, a bracing plunge into a lower standard of living” (CLARKE, 1995, p. 239-40).

Clarke constructs blackness through the careful staging of the black body in white Toronto, one whose excretions and olfactory “otherness” comes to symbolize both its visceral attachments to the Caribbean and its condition of abjection within white urban Canada.⁶ In a short story titled “Griff,” for instance, the protagonist is “a black man from Barbados who sometimes denied he was black” (CLARKE, 2003, p. 99). Despite his “blasted black man” body, he put on the airs of British sophistication and the “civilized bearing that came with it” (CLARKE, 2003, p. 99). He enjoyed taking his wife out to the Cancer Calypso Club located in “the entrails of the city where pimps and doctors and lonely immigrants hustled women and brushed reputations in a brotherhood of illegal liquor” (CLARKE, 2003, p. 100). After a night of particularly ribald drinking and dance, he heads out into the city, riding in streetcars filled with white riders who “seemed to realize his blackness more intensely; white people looking at him hard – questioning his presence it seemed. It might be nothing more than the way his colour changed colour, going through a kaleidoscope of tints and shades under the varying ceiling lights of the street cars” (CLARKE, 2003, p. 101).⁷

This cannibalistic gaze and racial objectification is similar to that which Fanon experiences in his encounter with the white gaze: “sealed into that crushing objecthood, I turned beseechingly to others ... the attitudes, the glances of

6 Smell disturbs because it is associated with the residues of the body and with the transgressing of bodily (and ethnic) boundaries. Laporte suggests that “civilization despises odor and will oust it with increased ferocity as power strives to close the gap between itself and divine purity. This ferocity reaches its peak when imperialism punishes colour. Smells have no place in the constitutive triad of civilization: hygiene, order, and beauty. In the empire of hygiene and order, odor will always be suspect” (LAPORTE, 1993, p. 84).

7 Citing the experience of Franz Fanon (*Black Skin White Masks*, London: Pluto Press, 1967) as he walks down a street and is observed with fear and trepidation by a white child, Michael Keith and Nigel Thrift unpack the operations of embodied signification involved in such an encounter: “In the colonial situation Fanon dissects, the black man’s visibility has a double effect: his skin allows him to be seen and marked as different (from whites), but it also separates him (from whites) in a way which makes him unknowable (to whites). As a strategy of colonial rule, the colonial master-subject separates and defines the colonial slave-subject, only to find that this makes the colonial slave-subject radically unknowable ... the exchanges between coloniser and colonised involve the ambivalence of desire and fear, the failure of not only identification and anti-identification, but also mutual misrecognition in the field of meaning, which amount to extraordinary efforts to police the boundaries between coloniser and colonised in and through the practice of power” (CLARKE, 2003, p. 43).

the others fixed me there, in the sense in which a chemical solution is fixed by a dye" (FANON, 1967, p. 109). The attempts by white commuters to "fix" the black body into a stable, immobile object otherness is contrasted remarkably to the "kaleidoscope of tints and shades" of Griff's black skin as it is traversed by a series of neon lights, suggesting that blackness is "fluid" and can be applied "like paint to anyone who lapses in class or morality" (CLARKE, 2002, p. 242). The changing shade of Griff's black skin may also suggest his own attempts to deny his blackness, to shed the negative connotations associated to his colour. Griff's attempts to elevate himself above his acquaintances at the Calypso Club – particularly the almost blue-black Jamaican construction worker who dances with his wife, and the sense of himself as a British subject and its attendant privileges, suggest that blackness sits uneasily on his skin.

Despite the fact that he considers himself more British subject than black Barbadian immigrant, Griff is unable to stomach the fact that white eyes stare him down in public transit. In the course of his ruminations, he fantasises his own "whiteness", as follows:

To him, it was staring. And his British breeding told him that to look at a person you didn't know (except she was a woman) was *infra dig*. *Infra dig* was the term he chose when he told Clynn about these incidents of people staring at him on the streetcars. The term formed itself on his broad thin lips, and he could never get the courage to spit it at the white people staring at him. (CLARKE, 2003, p. 101).

Despite the fact that Griff senses that he is spatially constrained by white eyes, forced to exhibit his sweating, stinking blackness only within the underground confines of the Calypso Club, he nevertheless imposes similar spatial constraints on his wife. While he allows her to dance with other men at the club, he does so only insofar as it makes him seem a "good sport" to his bar mates. When his wife's public displays with a man blacker than himself infuriates Griff, he takes her outside the club and proceeds to calmly and brutally strangle her.

In another short story titled "The Man," the protagonist is an aging immigrant *flâneur* who wanders the streets of Toronto obsessively collecting newspaper clippings and writing letters to "greatmen and women around the world" (CLARKE, 2003, p. 125), hoping he will make some small social or political impact in a world in which he has become peripheral. Each morning he leaves his apartment, that "centre of gravity from which he is spilled out at eight each morning" (CLARKE,

2003, p. 122) and wanders among the ethnic shops of Kensington Market. Clarke configures the black body in urban space as one that transgresses physical and symbolic thresholds, be it in its peripatetic life in a white city, or in its corporeal smells and excretions which spill beyond its own bodily boundaries, thereby “polluting” the white space of an ostensibly multicultural Toronto.

If the Man is an urban *flâneur*, his idleness comes not from bourgeois comfort but from lack of employment. He is lonely and secretive, living “like a bat. Secret and self-assured and self-contained as an island, high above the others in a rooming house; cut off from people, sitting and writing his important letters” (CLARKE, 2003, p. 122). He is a pathetic dandy who walks the streets of the city observing and recording, unable to fully participate in the day-to-day economic realities that surround him. Hence, “when morning comes, at eight o’clock he hits the streets, walking in the same two square miles around his home, rummaging through libraries for British and American newspapers, for new words and ideas for letters” (CLARKE, 2003, p. 122).

One evening during one of his walks, the Man is spotted by a policeman on the street and is interpolated by him: “A policeman looked through the window of his yellow cruiser, stopped him in his wandering tracks, and said, ‘What the hell’re you doing up here, boy’” (CLARKE, 2003, p. 123). Because he found himself wandering into an area of the city that is both economically and socially unattainable to him, he is literally stopped in his tracks. His dishevelled black body is rendered criminal, a stain upon white middle class respectability. “Git in! Git your black ass in here!” (CLARKE, 2003, p. 124). This “coded” language used by the policeman (FOSTER, 1996, p. 7) suggests the escaped slave narratives of the American South. Rather than being questioned about his reason for being in the area, the officer simply speeds off with his bewildered captive in his charge to Don Mills where he deposits him. The police officer thereby symbolically cleanses the white space of Forest Hill of the defilement represented by the protagonist’s black body. “Many policing practices,” Walcott writes, “situate blackness outside the nation as criminal, deviant other. At the same time, these policies work to contain blackness within the nation; because, as the argument goes, black bodies must be managed, policed and controlled” (WALCOTT, 2003, p. 123).

On his return home, the Man takes out his anger and frustration on his pillows, which he has carefully fashioned into the body of the policeman who had humiliated him: “It was soon after this that he became violent ... each morning at

seven when he woke up, and late at night before he went to bed, after he washed his mouth out with salt water, he kicked the ‘policeman’ twice” (CLARKE, 2003, p. 124). Where white urban bodies in Toronto are marked by neutrality, black ones are marked with excess, with their all-too-visible blackness. The Man wanders into a rich neighbourhood of shops and boutiques and realizes suddenly that his body will undermine any attempts to remain invisible:

Once he dashed into Hold Renfrew. It was the last desperate haven. The water was heavy on his nerves, on his bladder. His eyes were red and watery. He barely had strength to speak his wish. Experience with this urge had cautioned him, as he stood before the glass case of ladies’ silk underwear, that to open his mouth at that moment, when the association of this urge with ladies’ panties was in full view, meant a relaxation of his grip on the water inside him. Then it would pour out onto the carpeted floor of Persian silence, perhaps even dribble onto the feet of the young clerk whose legs he could see beneath the thinness of her almost transparent dress. (CLARKE, 2003, p. 130).

In the confrontation with the sanitized white female body, the leaking black body is a contaminant which symbolically links back to the psycho-sexual dynamics of slaves and their white female owners and the sexual taboo arising from them: “The young woman saw his stiffness and posture, and with a smile and a wave, showed him the nearest haven” (CLARKE, 2003, p. 130).⁸

The Man is attracted to the seductive power of a well-turned phrase, and through his obsessive letter writing to prominent world leaders, he seeks to symbolically escape from the sweat and drudgery of manual labour in the sweatshops of his homeland. But it is his black body, not his ability with language, which fixes him and limits his mobility in the city, relegating him to the stalls of Kensington market.

Where language once signified an opportunity to escape sweat shop labour, in Canada it becomes ineffectual and useless, much like the bits of old paper stuck in his pockets, the bulging boxes of paper in his apartment, or the Chinese characters on street signs in Kensington market which remain mysterious to him.

⁸ George Elliott Clarke has pointed out that in Austin Clarke’s stories, “women, whiteness, and hence, white women symbolize attractive, glistening surfaces that can entrap and destroy the unwary, meaning, for Clarke, black male immigrants ... Clarke creates protagonists who view white women as symbols of Canada - that is to say, of a vamp who entices ‘her’ thralls with phony promises of bourgeois comfort” (CLARKE, 1995, p. 243).

Rather than celebrating the visual display of black bodies and black culture “when others filled the streets and danced in a Caribana festival and wore colours hot as summer in a new spring of life” (CLARKE, 2003, p. 128), he chooses to remain true to language and “cut[s] himself off from those frivolous, ordinary pleasures of life that had surrounded his streets for years” (CLARKE, 2003, p. 128). If the Man is critical of the festive black body that metaphorically links to narratives of a slave corporeality devoid of language, the white majority embraces such carnivalesque public display for they do not overtly challenge white spatial and social hegemony. The Man is thus located on the outside of the university system (CLARKE, 2003, p. 128) just as he is spatially segregated outside the tony neighbourhoods of middle and upper class Toronto. His body betrays him to white eyes in its fleshy corpulent excess but also in its ethnic excess. Nevertheless, it is in the darkest recess of his litter-strewn apartment the attempts to hide the evidence of his own corporeality:

He was safe inside his room. Relieved and safe. He did it in the pail. He keeps this pail in a corner, under a table, on which is a two-ringed hotplate. In times of urgency he uses it, and in times of laziness and late at night. He adds soap flakes to the steaming liquid to hide its smell and composition, and when he carries the plastic pail down, the woman on welfare cannot smell or detect his business. (CLARKE, 2003, p. 130).

The Man is a collector of urban refuse, the yellowed pages of his notes and the newspaper clippings in his apartment are placed in contradistinction to the limitations of black corporeality in a white city. The objects that surround him seem to echo and mock his debased situation. Pacing in his apartment, he seeks out bits of information among the scattered books and papers that are stored in “plastic bags imprinted with barely visible names of stores and shops” (CLARKE, 2003, p. 132). Seizing upon one bag, he remarks the faded label on it, that of the Dominion supermarket where he purchases his meagre provisions. “Dominion” activates a symbolic language in which the black body straddles both the former British colonies of the West Indies and Canada’s “Queen City.” He removes his clothing, peeling off layers of sweaters as though they were layers of skin: “He takes off his jacket. It is two sizes too large. Then he takes off his red woolen sweater; and another one of cotton, and long-sleeved; and then a third, grey, long-sleeved, round-necked and marked PROPERTY OF THE ATHLETIC

DEPARTMENT UNIVERSITY OF TORONTO.” (CLARKE, 2003, p. 133).

The irony of his de-vestment lies in the fact that he will never have access to the university, let alone work there. But he willingly participates in this “ownership” of his body, for he so values that which represents the legitimating knowledge represented by the University that he turns a blind eye to the ironies of wearing such a garment: “He is a man of words, and the printed claim of ownership on his third pullover never ceases to amaze and impress him” (CLARKE, 2003, p. 133).

The Man suffers from “literary constipation” (CLARKE, 2003, p. 133), often praying “for an easier movement of words from the bowels of his brain” (CLARKE, 2003, p. 133). This striking inversion of bodily functions signals the “body troubles” typical of societies intent on disavowing bodily specificity and difference. The Man attempts to wash away his “ethnic stench” and attain that summit of words and ideas of which the university, the jumble of papers, and the letters to world leaders are but examples. Also, the official stationary he receives in response to his inquiries to “great personage[s]” in Britain and the West Indies becomes fetishized: “He continues to feel the paper between big thumb and two adjoining fingers, rubbing and rubbing and feeling a kind of orgasm coming on” (CLARKE, 2003, p. 135). His writing implements come to symbolize his black identity, the noir of the “PARKER SUPER QUINK INK. PERMANENT BLACK” momentarily reversing the denigration which the word conferred upon him throughout his life: “He likes the noir of the ink he uses, as he liked the noir in the Nugget which gave his shoes longer life and made them immortal and left its proud, industrious, and indelible stain on his fingers” (CLARKE, 2003, p. 136). But unable to sustain his own self-illusion, he decides to overturn the hotplate in his room, for “fire cleans everything” (CLARKE, 2003, p. 137). In burning down his prison-like apartment, the Man metaphorically effaces his polluting blackness from white Toronto.

4 Conclusion

The black body in Canadian urban space is either disavowed (much as the long history of slavery in this country has been disavowed), or treated as a threat that must be managed, policed, or rendered harmless through the celebration of the non-threatening, festive black body. If the discourse of multicultural inclusiveness

promises economic opportunities and a better future for its Caribbean immigrants, the economic necessities of urban survival in Toronto and its systemic social inequalities make for a nightmarish urban landscape for its black immigrants. For the black community in Halifax, Africville is described in terms of garbage and disease, an abject space on the peripheries of a white city that eventually comes to be associated with black identity itself. As Rinaldo Walcott has suggested, “writing blackness” has been difficult in Canada, for black communities have continually been socially and spatially excluded and marginalized” (WALCOTT, 2003, p. 120).

Solo sagrado: exclusão espacial e o corpo negro urbano

Resumo

Este artigo incide sobre a exclusão sofrida pelas comunidades negras no Canadá, desde os tempos coloniais. As políticas segregacionistas impostas pelos colonizadores brancos endossavam, entre outros fatores, os temores de tocar, a impureza e a corrupção da pureza racial, o que agravou a exclusão espacial e social das comunidades negras. De fato, o discurso colonialista hegemônico correlaciona frequentemente a cor preta e o abjeto, associando a negritude com as excreções corporais. Um exemplo é o bairro negro de Africville, onde espaços precários têm sido atribuídos aos corpos negros. Pode-se dizer que o imaginário espacial canadense é uma construção convencional, visando à exclusão de todas as ameaças ao corpo branco privilegiado. Exemplos de críticas às práticas de desumanização geradas por tais políticas proliferam nas obras literárias de Austin Clarke, George Elliott Clarke e Makeda Silvera, nas quais propõe-se a construção de um corpo negro no espaço urbano canadense.

Palavras-chave: Literatura afro-canadense. Negritude. Africville. Exclusão espacial. Corpo negro urbano.

Bibliography

- ANSAY, Pierre, SCHOONBRODT, R. eds. **Penser la ville: Choix de textes philosophiques**. Brussels: Éditions des archives d'architecture moderne, 1989.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, G., TIFFIN, H. “Introduction.” **The Post-Colonial Studies Reader**. Ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, and H. Tiffin. New York: Routledge, 1995.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, G., TIFFIN, H. **Post-Colonial Studies: The Key Concepts**. New York: Routledge, 2001.

BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

BAILLY, Antoine. **Représenter la ville**. Paris: Economica, 1995.

BAKER, Alan, BIGER, G. **Ideology and Landscape in Historical Perspective: Essays on the Meanings of Places in the Past**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

BARTHES, Roland. "Sémiologie et urbanisme." **Architecture aujourd'hui**, v. 152 (1970), pp. 11-13.

BURMAN, Jenny. "At the Scene of the Crossroads, 'Somewhere in this Silvered City': Diasporic Public Spheres in Toronto." **Public** v. 22 / 23, pp. 195-202.

CAVELL, Richard. "Theorizing Canadian Space: Postcolonial Articulations." **Canada: Theoretical Discourse / Discours théoriques. Selected Proceedings, Theoretical Discourse and the Canadian Intellectual Community Conference. Saint-Jovite, Québec, 1992**. Eds. Terry Goldie, Carmen Lambert, and Rowland Lorimer. Association for Canadian Studies, 1994, pp. 75 -104.

CHANADY, Amaryll. "La spatialisation de l'histoire dans la narration." **L'espace en toutes lettres**. Eds. Rachel Bouvet and Basma Omari. Montréal: Éditions Nota Bene, 2003, pp. 53-73.

CLAIRMONT, Donald H., MAGILL, Dennis William. **Africville: The Life and Death of a Canadian Black Community**. Toronto: McClelland and Stewart, 1974.

CLARKE, Austin. **Choosing His Coffin: The Best Stories of Austin Clarke**. Toronto: Thomas Allen Publishers, 2003.

CLARKE, George Elliott. **Execution Poems**. Wolfville, Nova Scotia: Gaspereau Press, 2001.

CLARKE, George Elliott. **Fire on the Water: An Anthology of Black Nova Scotian Writing: Vol.2**. Lawrencetown Beach, Nova Scotia: Pottersfield Press, 1995.

CLARKE, George Elliott. "Campbell Road Church." **Fire on the Water**. Lawrencetown Beach, Nova Scotia: Pottersfield Press, 1995, pp. 146-147.

- CLARKE, George Elliott. "Salvation Army Blues." **Fire on the Water**. Lawrencetown Beach, Nova Scotia: Pottersfield Press, 1995, p. 150.
- CLARKE, George Elliott. **Odysseys Home: Mapping African-Canadian Literature**. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- CLIFFORD, J. "Travelling Cultures." **Cultural Studies**. Eds L. Gossberg, C. Nelson and P. Treichler. London: Routledge, 1992.
- DECERTEAU, Michel. **The Production of Space**. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.
- DE DIEGO, Rosa. **Les villes de la mémoire**. Montréal: Humanitas, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, F. "Qu'est-ce qu'une littérature mineure?" **Kafka: pour une littérature mineure**. Paris: Minuit, 1975, pp. 29-50.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, F. **A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia**. Trans. B. Massumi. London: Athalone Press, 1988.
- DUNCAN, James, LEY, D., eds. **Place / Culture / Representation**. London: Routledge, 1993.
- FANON, Frantz. **Black Skin White Masks**. New York: Grove Press, 1967.
- FERGUSON, Priscilla Parkhurst. "The *Flâneur* On and Off the Streets of Paris." **The Flâneur**. Ed. Keith Tester. New York: Routledge, 1994, pp. 22-42.
- FIAMENGO, Janice. "Regionalism and Urbanism." **The Cambridge Companion to Canadian Literature**. Ed. Eva-Marie Kröller. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 241-262.
- FOSTER, Cecil. **A Place Called Heaven: The Meaning of Being Black in Canada**. Toronto: Harper Perennial Canada, 1996.
- FOUCAULT, Michel. "Of Other Spaces." **Diacritics**, v.16.1(1986), pp. 22-27.
- FOUCAULT, Michel. **Discipline and Punish: The Birth of the Prison**. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979.
- FOUCAULT, Michel. **The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences**. New York: Random House, 1970.
- GILBERT, Helen. "Black and White and Re(a)d All Over Again: Indigenous Minstrelsy in Contemporary Canadian and Australian Theatre." **Theatre Journal**, v. 55 (2003), pp. 679-698.
- GILLOCH, Graeme. **Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City**. Cambridge: Blackwell Press, 1996.

GOLDBERG, David. **Racist Culture: Philosophy and the Politics of Meaning**. Oxford: Blackwell, 1993.

GOULD, Peter, WHITE, R. **Mental Maps**. Boston: Allen and Unwin, 1986.

GREGORY, Derek. **Geographical Imaginations**. Cambridge: Blackwell Publishers, 1994.

GROSZ, Elizabeth. **Space, Time, and Perversion**. New York: Routledge, 1995.

HARBISON, Robert. **Eccentric Spaces**. New York: Knopf, 1977.

HARVEY, David. **Spaces of Hope**. Los Angeles: University of California Press, 2000.

HESSE, Barnor. "Black to Front and Black Again: Racialization Through Contested Times and Spaces." **Place and the Politics of Identity**. Eds. Michael Keith and Steve Pile. London: Routledge, 1993, pp. 162-182.

HISS, Tony. **The Experience of Place**. New York: Vintage Books, 1991.

HOLIDAY, Billie. "Strange Fruit." By Lewis Allan. **Lady in Autumn**. New York: Polygram, 1991.

HOOKS, Bell. **Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics**. Toronto: Between the Lines, 1990.

HUGGAN, Graham. "Decolonizing the Map." **The Post-Colonial Studies Reader**. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995, pp. 407-411.

HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. London: Routledge, 1989.

ITWARU, Arnold Harrichand. **The Invention of Canada: Literary Text and the Immigrant Imaginary**. Toronto: Tsar, 1990.

JACOBS, Jane. **The Death and Life of Great American Cities**. New York: Vintage Books, 1961.

JARVIS, Brian. **Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture**. London: Pluto Press, 1998.

JAYE, Michael C., WATTS, A.C., eds. **Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature**. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1981.

KEITH, Michael, PILE, S., Eds. **Place and the Politics of Identity**. New York: Routledge, 1993.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. New York: Columbia University Press, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Étrangers à nous-mêmes**. Paris: Gallimard, 1988.

KRÖLLER, Eva-Marie. "The City as Metaphor." **Canadian Literature**, v. 169 (2001), pp. 5-10.

LAPORTE, Dominique. **History of Shit**. Trans. Nadia Benabid and Rodolphe el-Khoury. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

LYNCH, Kevin. **The Image of the City**. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1960.

MACLENNAN, Hugh. **Two Solitudes**. Toronto: Macmillan, 1986.

MANNING, Erin. **Ephemeral Territories: Representing Nation, Home, and Identity in Canada**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MARTINEZ, Jill. "An Interview with George Ryga." **Journal of Canadian Fiction**, v. 35-35. (1986), pp. 106-121.

MASSEY, Doreen. **Space, Place, and Gender**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MITCHELL, Don. **Cultural Geography: A Critical Introduction**. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 2000.

MOHANRAM, Radhika. **Black Body: Women, Colonialism, and Space**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

MUMFORD, Lewis. **The City in History**. New York: Harcourt and Brace, 1961.

NELSON, J. "The Space of Africville: Creating, Regulating, and Remembering the 'Urban Slum.'" **Race, Space, and the Law: Unmapping White Settler Society**. Ed. Sherene Razack. Toronto: Between the Lines, 2002, pp. 211-232.

NEW, W.H. **A History of Canadian Literature**. Montréal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2003.

NEW, W.H. **Borderlands: How We Talk About Canada**. Vancouver: UBC Press, 1998.

NEW, W.H. **Land Sliding: Imagining Space, Presence, and Power in Canadian Writing**. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

PACHE, Walter. "Urban Writing." **Encyclopedia of Literature in Canada**. Ed. W.H. New. Toronto: University of Toronto Press, 2002, pp. 1148-1156.

PIKE, Burton. **The Image of the City in Modern Literature**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.

PILE, Steve, THRIFT, N. **Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation**. London: Routledge, 1995.

RAZACK, Sherene. "Introduction: When Place Becomes Race." **Race, Space, and the Law: Unmapping White Settler Society**. Ed. Sherene Razack. Toronto: Between the Lines, 2002.

RYBCZYNSKI, Witold. **City Life: Urban Expectations in a New World**. Toronto: Harper Collins, 1995.

SAID, Edward. **Orientalism**. New York: Random House, 1978.

SANDERS, Leslie. "Anti-Modern Spaces: African Canadians in Nova Scotia." *Floating the Borders: New Contexts in Canadian Criticism*. Ed. Nurjehan Aziz. Toronto: Tsar, 1999, pp. 106-121.

SAUNDERS, Charles R. "A Visit to Africville." **Fire on the Water**. Lawrencetown Beach, Nova Scotia: Pottersfield Press, 1995, pp. 53-65.

SENNETT, Richard. **Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization**. New York: Norton and Company, 1994.

SIBLEY, David. **Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West**. London: Routledge, 1995.

SILVERA, Makeda. **Her Head a Village and Other Stories**. Vancouver: Press Gang Publishers, 1994.

SIMMEL, Georges. "The Metropolis and Mental Life." **On Individuality and Social Forms**. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

SOJA, Edward. **Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory**. London: Verso, 1989.

WALCOTT, Rinaldo. **Black Like Who? Writing Black Canada**. Toronto: Insomniac Press, 2003.

WALKER, James. "African-Canadians." **Encyclopedia of Canada's Peoples**. Ed. Paul Robert Magocsi. Toronto: University of Toronto Press, 1999, pp. 139-176.

WARD, Frederick. "Mary." **Fire on the Water**. Lawrencetown Beach, Nova Scotia: Pottersfield Press, 1995, p. 17.

WARD, Frederick. "Dialogue # 1." **Fire on the Water**. Lawrencetown Beach, Nova Scotia: Pottersfield Press, 1995, pp. 18-19.

WATSON, Sophie, GIBSON, K., eds. **Postmodern Cities and Spaces**. Oxford: Blackwell, 1995.

WEIMER, David R. **The City as Metaphor**. New York: Random House, 1966.

WELTON, Donn. "Introduction: Situating the Body." **Body and Flesh: A Philosophical Reader**. Ed. Donn Welton. Oxford: Blackwell, 1998, pp. 1-8.

WESLEY-DESMOND, Gloria. "Jump the Broom." **Fire on the Water**. Lawrencetown Beach, Nova Scotia: Pottersfield Press, 1995, pp. 69-70.

WESLEY-DESMOND, Gloria. "Back Alley Tramp." **Fire on the Water**. Lawrencetown Beach, Nova Scotia: Pottersfield Press, 1995, pp. 66-67.

WHITLOCK, Gillian. "The Bush, the Barrack-Yard and the Clearing: 'Colonial Realism' in the Sketches and Stories of Susanna Moodie, C. L. R. James and Henry Lawson." **The Journal of Commonwealth Literature**, v. 20.1 (1985), pp. 33-48.

WILLIAMS, Rosalind. **Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society, and the Imagination**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

WILSON, Elizabeth. **The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women**. London: Virago, 1991.

WOODS, David. **Native Song: Poetry & Paintings**. Halifax: Nimbus Pub Ltd, 2008.

YORK, Lorraine. "Home Thoughts or Abroad? A Rhetoric of Place in Modern and Postmodern Canadian Political Poetry." **Canadian Literature**, v. 51-52 (1994), pp. 321-339.

Recebido em 06/06/2016

Aceito em 05/09/2016

Elementos para uma aproximação à prosa realista contemporânea de Sérgio Fantini

Ana Elisa Ribeiro*

Rafael Fernandes Carvalho**

Resumo

Neste artigo, baseamo-nos na leitura da obra em prosa e paratextos do escritor mineiro Sérgio Fantini e em diversos trabalhos teóricos atuais para propor uma discussão sobre as nuances do chamado “realismo” em sua literatura (conto e novela), suas relações com as gerações de escritores que emergiram na segunda metade do século XX e a inserção do autor no circuito literário e editorial contemporâneo brasileiro, especialmente porque ele frequenta diversas antologias de escritores representativos de uma época e de um modo de escrever. Procuramos mostrar os elementos – violentos e cotidianos – da prosa de Fantini, em relação a seus pares e parceiros, de ontem e hoje.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Sérgio Fantini. Realismo. Mercado editorial.

1 Considerações iniciais

A literatura brasileira é mais diversa do que podem mostrar suas distorções, como aponta Maria Valéria Rezende (2016), romancista ganhadora do Jabuti de 2015.¹ Muito embora qualquer visada rápida dê conta de que a literatura em processo de legitimação tem origem no Sudeste do país, e, mais concentradamente, no Rio de Janeiro e em São Paulo, outras regiões produzem, há tempos, uma literatura digna de nota e registro, tal como ocorre em Minas Gerais, em Pernambuco ou

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG. Professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia, Bacharelado em Letras (Tecnologias da edição), Pesquisadora e docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (mestrado e doutorado) do CEFET-MG.

** Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Mestrando na linha Edição, Linguagem e Tecnologia do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens. Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

¹ Em entrevista ao jornal *O Globo*, a autora diz: “No Brasil sempre foi assim: o sujeito que queria ser escritor tinha que se mudar para Rio de Janeiro ou para São Paulo. É claro que isso cria distorções”. Ver Rezende (2016)

no Rio Grande do Sul.² Dalcastagné (2008; 2012; 2012a) apresenta tal distorção com a exatidão de quem estudou, aprofundadamente, centenas de romances contemporâneos brasileiros. Segundo ela, como perfil geral, nossos romances são escritos por homens brancos de classe média, urbanos e sudestinos, o que “coincide” com o perfil dos próprios personagens que os protagonizam ou ali aparecem. Ao menos é o que se pode dizer de uma distorção alimentada pela publicação de livros em editoras maiores, localizadas em grandes centros, e, portanto, mais visíveis, já que tais livros, em tese, são melhor distribuídos e propagandeados, também mais premiados e seus autores estão mais presentes em eventos, jornais, revistas e televisão, em escala nacional.

Muito embora os escritores mineiros sejam reconhecidos, tanto na historiografia quanto na contemporaneidade, a “diáspora” ainda ocorre, como aconteceu a gerações passadas, que migraram para outros estados, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, a fim de construir carreiras literárias – e profissionais – senão mais sólidas, ao menos mais visíveis.³ Talvez possamos afirmar que isso era visto como uma necessidade maior antes da internet e das redes sociais, no entanto não se pode dizer que os movimentos migratórios em direção aos centros nervosos do Brasil estejam extintos. Aos que ficam em seus locais de origem, talvez reste uma luta e uma militância menos visíveis, em termos nacionais, e também talvez se possa perceber menos se fizerem uma literatura mais diversa e menos parecida com o perfil geral encontrado por Dalcastagné para um conjunto de obras publicadas nos últimos anos.

Trazer o belo-horizontino Sérgio Fantini à luz, neste artigo, tem não apenas uma intenção justa de reconhecimento da obra do autor, em plena atividade literária há cerca de quatro décadas, mas também o gesto político de abordar a obra em prosa de um escritor que vive toda a sua vida – pessoal e literária – na capital de Minas Gerais, publicando por editoras de pequeno porte, com as quais mantém não apenas uma relação comercial, mas uma parceria artística, como é o caso da Jovens Escribas, de Natal (RN), por onde têm saído seus mais recentes livros, resultado de um trabalho editorial e gráfico esmerado, que não deve nada ao de qualquer editora multinacional.⁴

2 Há de se considerar que muitos escritores e escritoras, originários de diversas regiões brasileiras, acabam indo residir em São Paulo, e que a imprensa ou as editoras de São Paulo ou do Rio fazem parecer que os escritores são todos dali; ou promovem certo apagamento da diversidade de suas origens, formações e esforços.

3 Interessante retomar essa história em, por exemplo, Werneck (2012) ou Marques (2015).

4 Interessante pensar na “paratopia” do escritor, discutida por Oliveira (2013), que se baseia em Dominique Maingueneau. O escritor vive essa paratopia na medida em que, ao mesmo tempo, quer se distanciar, mas está inserido nos mecanismos reguladores da arte ou da legitimação do artista.

Sérgio Fantini figura nos catálogos de “grandes editoras”⁵ em antologias, tais como, para citar apenas algumas: **Novos contistas mineiros**, da editora Mercado Aberto (1988), **Contos jovens**, pela Brasiliense (s/d), **Os cem menores contos brasileiros do século**, pela Ateliê Editorial (2004, organizada por Marcelino Freire), **35 maneiras de chegar a lugar nenhum**, Bertrand Brasil (2008, organizada pela escritora Ivana Arruda Leite), **Cenas da favela – As melhores histórias da periferia brasileira**, Geração/Ediouro (2007, organizada por Nelson de Oliveira), e a antologia da virada do milênio, **Geração 90 – Manuscritos de computador**, pela editora Boitempo (2001), também organizada pelo crítico e escritor Nelson de Oliveira. Nesta última antologia, Fantini apresenta um conto inédito (como os demais solicitados para compor o volume) e figura ao lado de prosadores como Luiz Ruffato, Marcelo Mirisola, João Anzanelo Carraschoza, Marçal Aquino e Marcelino Freire (apenas para mencionar os talvez mais amplamente conhecidos).

Segundo Nelson de Oliveira, escritor e organizador do livro **Geração 90**, estão ali “contistas que estrearam e se firmaram na última década do século XX”, mas começaram como Geração 70, quando ele localiza “a primeira grande explosão do conto no Brasil” (OLIVEIRA, 2001, p. 7). A despeito do tom excessivamente jovial e de “iniciantes” com que o organizador trata o time de contistas ali presente, estamos falando de autores maiores de 30 anos, às vezes 40, na virada do século. Em sua maioria, trata-se de uma coletânea de autores (17, sendo uma mulher apenas...⁶) que, a despeito de sua qualidade, venderam pouco ou foram insuficientemente difundidos pelo país. São, todos eles, escritores que viveram a transição do impresso ao digital, daí o subtítulo da antologia, que Oliveira atribui à sugestão de Marcelino Freire. Têm também as características de serem a primeira geração cuja infância fora bombardeada pela TV, e talvez disso decorra parte de seu modo de escrever. Tal como aponta Nelson, grande parte dos contos causa “asco”, o que vai ao encontro do que se diz aqui sobre “naturalismo” ou “realismo”, no contexto da virada de século.

5 Aquelas “com maior poder de impacto simbólico e difusão”, conforme diz Dalcastagnè (2012a).

6 Isso merece menção, mas não será focalizado aqui. Na verdade, o organizador explica que mais de 60 autores de conto se lançaram no final do século XX, mas que ele escolheu 17 para figurar no livro. Não deixa, no entanto, de fazer menção a muitos que considera merecerem destaque e ao fato de que a literatura escrita por mulheres, negros, etc. ainda não sobressaía, na virada para o século XXI. São 14 os outros autores mencionados, entre eles um, em especial, tem se legitimado: Bernardo Carvalho. Novamente, apenas quatro mulheres são mencionadas entre os contistas que não foram publicados na antologia: Tércia Montenegro, premiada em 2015; Pólita Gonçalves, Cláudia Lage e Fernanda Benevides de Carvalho. A única mulher que efetivamente publicou na **Geração 90** foi Cíntia Moscovich.

Em relação a Sérgio Fantini, estamos, portanto, diante de um autor considerado representativo de sua geração ou de um matiz da literatura do seu tempo, certamente influenciado por outros, tanto anteriores a ele quanto por seus pares, com quem mantém fortes relações artístico-afetivas.⁷ Oliveira (2001) o categoriza entre os contistas que abordam “os desvãos miúdos do cidadão comum” e tece um agradecimento que termina por reconhecer “os muros – altíssimos! – que separam culturalmente as regiões de nosso país” (OLIVEIRA, 2001, p. 13), isto é, encontrar um bom escritor fora de SP/RJ depende mesmo de boa vontade. A despeito da importância de Fantini, talvez sua obra seja menos focalizada do que outras, muita vez de menor fôlego, mas que se encontram melhor posicionadas em relação aos centros irradiadores de cultura hegemônicos do país. Melhor dizendo: irradiadores de certa cultura – um tanto ensimesmada. Fazemos aqui, portanto, o “investimento simbólico” arriscado ao qual se refere Dalcastagnè (2012), necessário à abordagem de um autor que ainda não desfruta da centralidade merecida.

2 Realismos: persistências, renitências, reincidências e aproximações

Tânia Pellegrini (2012) inicia a apresentação de um dossiê sobre realismo e literatura com a seguinte afirmação: “Não têm sido poucas as análises e interpretações que apontam o caráter visivelmente realista de grande parte da ficção brasileira contemporânea, ancorados nas mais diversas correntes teóricas”. Segundo a estudiosa, o realismo tem a “persistente capacidade” de “transmutar-se, travestir-se, transformar-se, com uma inquietante vitalidade” (PELLEGRINI, 2012, p. 11), isto é, não se trata apenas de “um conjunto de convenções estilísticas, mas um impulso que se inicia com o próprio ato de narrar” (PELLEGRINI, 2012, p. 12), o que desvincula a ideia de Realismo de uma corrente literária passada, historiográfica, conforme aprendemos na escola.

Para Pellegrini (2012), o realismo possui “nuances e gradações” e assume, hoje, papel de destaque em nossa literatura, o que é facilmente perceptível, por exemplo, em resenhas de revistas, jornais, em estudos acadêmicos⁸ ou nos

7 Não é por acaso que o autor costuma contar com vários nomes conhecidos da literatura nacional para escrever quartas capas, orelhas, apresentações e posfácios de seus livros, a exemplo dos que aqui serão citados. O livro *Novella*, de 2013, tem ilustração de capa de Marçal Aquino.

8 Ver, por exemplo, Oliveira (2013) sobre a obra de Bernardo Carvalho, ou Silva (2007) sobre Fernando Bonassi (dono de uma narrativa “brutal”), além de Azevedo (2007) sobre Marçal Aquino e Bonassi, que ela chama de autores de um “realismo sujo e um pouco espetacular”.

paratextos⁹ das obras que ganham mais destaque. Para Pellegrini, o realismo é uma “postura geral” e um “método” (descritivo) a compor uma literatura que retorna, “ciclicamente”, ao real (PELLEGRINI, 2012, p.12). Suas características atuais somam-se às mais conhecidas na historiografia, gerando uma lista que pode ser assim resumida: fragmentação, colagem, elipses e elisões e a reorganização das condições sociais atuais, como o caos urbano, a desigualdade social, a violência, a corrupção política, a sofisticação tecnológica, para citar apenas algumas. As “nuances e gradações” desse tal realismo gera adjetivos propostos aqui e ali para a caracterização da literatura contemporânea, como é o caso, por exemplo, do “realismo performático”, de Karl Erik Schølhammer, ou outros mencionados por ele,¹⁰ como neo-realismo, realismo indexical, realismo psicótico, etc.

O dito “Realismo” praticado na literatura brasileira contemporânea não é resultado de um movimento gratuito, sem laços com a história literária do país. O Realismo/Naturalismo, além de ser um capítulo de vulto em nossa historiografia, modificou o que era escrito até então – séc. XIX, fazendo-se influente até os dias de hoje. A idealização difundida na literatura romântica de certa época, especialmente nos livros de José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, entre outros, passou a não ser mais a motivação principal dos autores daquele período. Essa mudança de paradigma foi ocasionada por um processo histórico. Tais mudanças não se dão de maneira gratuita, repentina, mas decorrem dos processos lentamente gestados durante os anos do século XIX. Segundo Alfredo Bosi (1994), com negritos nossos:

O Realismo ficcional aprofunda a ***narração de costumes contemporâneos*** da primeira metade do século XIX (Stendhal, Balzac, Dickens, Hugo) e de todo o século XVIII (Lesage, Diderot, Defoe, Fielding, Jane Austen...). Nas obras desses grandes criadores do romance moderno já se exibiam poderosos dons de ***observação e de análise***. (...) Desnudam-se as ***mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima***; e buscam-se para ambas causas naturais (*raça, clima, temperamento*) ou culturais (*meio, educação*) que lhes reduzem de muito a área de liberdade. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento. (BOSI, 1994, p. 169).

Essas características evidenciavam uma literatura nascente calcada no real, indo do vago ao típico, do idealizante ao factual, regida pelas necessidades

9 Ver Genette (2009).

10 Ver Schølhammer (2012).

objetivas do ambiente (BOSI, 1994). Ou seja, há, aí, a necessidade do contexto dirigindo-nos pela leitura. Bosi (1994, p. 167-168) nos fala a respeito de uma “atitude de aceitação da existência tal qual ela se dá aos sentidos”, e lança mão de imagens conhecidas que permitem ao leitor reconhecer-se nelas. Passa a existir um elemento que influenciará a leitura desses livros. Assim, a literatura passa a ser uma espécie de espelho do leitor, mas não um reflexo apenas externo, e sim um que propicia a “reflexividade” (DALCASTAGNÉ, 1999). Como o leitor enxerga-se dentro do texto, pois os livros agora falam de cenários, pessoas tangíveis, situações verossímeis, esses elementos levam a uma reflexão sobre si.

Segundo Fernandes (2010), há de se considerar também o Modernismo para se chegar aos dias de hoje ou à era pós-moderna, conforme perspectiva assumida pela autora. A citação extensa nos parece ser merecida:

Pelo projeto realista do Século XIX, formulado principalmente por escritores franceses e russos, o romance deveria seguir determinadas convenções para simular um real que, acreditava-se, copiava uma concreta realidade exterior. Com o modernismo, o texto desvincula-se desse projeto mimético. Os escritores passam a acreditar que devem criar uma outra realidade, autônoma, espécie de duplo da vida humana, de uma perspectiva social ou psicológica, por meio do artesanato da linguagem e da experimentação formal. (...) Já na perspectiva pós-moderna, um dos principais papéis do romance é suscitar reflexões acerca das fronteiras entre os “mundos” criados pela arte e os mundos criados por outras formas de linguagem. O deslocamento das fronteiras entre a realidade narrada e a realidade exterior não repousa apenas na crença de uma interação entre elas, mas decorre, sobretudo, do questionamento da própria natureza do que se chama de mundo real, vista também como uma espécie de ficção, construída sempre a partir de interesses de grupos dominantes, por meio de códigos que regulam toda a produção de significados, organizando a comunicação, a produção de saber e o comportamento dos indivíduos na sociedade. (FERNANDES, 2010, p. 48).

Nesse sentido, há uma espécie de “volta” ao Realismo acusada por leitores especializados quando se deparam com contos e romances de uma geração que desponta entre os anos 1970 e 1990, no Brasil. Ainda que a etiqueta do Realismo ou a do Naturalismo pareçam retornar por conta das características encontradas nos livros de escritores contemporâneos, estamos, é claro, diante de nuances da narrativa que não poderíamos encontrar um século ou mais atrás.

Conforme veremos a seguir, a “realidade” e a identificação entre “homem comum” e leitor são elementos notáveis na narrativa de Fantini. A reflexividade defendida por Dalcagnè (1999) surge aqui nas palavras de vários colaboradores que compõem o paratexto dos livros do autor, todos eles também escritores, seus pares, seus leitores.

3 Sérgio Fantini, vida e obra

Sérgio [Francisco Cruz] Fantini nasceu em maio de 1961, na cidade de Belo Horizonte, onde reside. Começou suas publicações em 1976 – isto é, aos 15 anos – com fanzines e livretos de poesia, que vendia em bares da capital mineira, como fez uma geração inteira de poetas brasileiros. Nosso foco, neste trabalho, no entanto, é sua obra em prosa, iniciada no final dos anos 1980, quando da primeira publicação de sua novela “Diz xis”, conforme historia a apresentação do escritor Francisco de Moraes Mendes no **Silas** (2011). A mesma novela foi republicada por Fantini, com alterações, em dois livros posteriores: **Materiaes** (2000) e **Silas** (2011).

É importante mencionar sua biobibliografia, que conta já, em 2016, com quatro livros de prosa, além da reedição de **A ponto de explodir** e de um quinto livro publicado no corrente ano.¹¹ **Materiaes**, sua estreia como contista por uma editora, veio à luz pelas mãos do escritor Sebastião Nunes, então editor da DuBolso, de Sabará (MG). Na época, iniciava-se uma coleção intitulada Moritvri te Salvant, sendo Fantini seu segundo volume (o primeiro era André Sant’Anna, com o livro **Amor**).

Materiaes foi publicado em 2000, em formato quase quadrado (18x20cm), papel pólen, 120 páginas, nas quais foram distribuídas três novelas (“Diz xis”, “Suíte bar” e “Rugas”), gênero literário ao qual Fantini tem se dedicado, a despeito de não ser muito popular no Brasil, como diz o autor, na apresentação de **Novella** (2013). Em seguida, **Coleta seletiva** foi lançado, pela editora Ciência do Acidente, de São Paulo, pelo editor e escritor Joca Reiners Terron. Trata-se, no entanto, de uma seleta de poemas a que não nos dedicaremos aqui.

11 **Lambe-lambe** foi lançado em 2016, após a escrita deste artigo, pela editora potiguar Jovens Escribas, com ilustrações do quadrinista mineiro Guga Schultze. Diversas cidades brasileiras receberam seu lançamento, começando por João Pessoa (PB), em junho. São 50 textos que retratam personagens urbanos como mendigos, prostitutas e policiais, sob o olhar de um fotógrafo lambe-lambe. O posfácio é de Luiz Ruffato, autor consagrado da literatura brasileira, e a quarta capa, da poeta mineira Adriane Garcia.

O próximo volume em prosa foi **A ponto de explodir**, em edição do autor, em 2008, reeditado pela editora Jovens Escribas, de Natal (RN) em 2014. Antes dessa reedição, Fantini lançou **Silas** e **Novella** pela Jovens Escribas, respectivamente em 2011 e 2013, obtendo, em 2014, com este último, indicação para a semifinal do Prêmio Portugal Telecom (atual Oceanos). São, portanto, 40 anos de carreira como escritor, sendo os últimos 25 dedicados à prosa, especialmente ao conto e à novela, em editoras de pequeno porte, angariando o respeito dos pares e dos leitores.

Sérgio Fantini é considerado sucessor de uma geração reconhecida em Minas como Geração Suplemento¹² ou mesmo dos poetas marginais dos anos 1970. É o que diz sobre ele o escritor Jaime Prado Gouvêa, na orelha do livro **A ponto de explodir**, publicado, em primeira edição, em 2008:

Sérgio Fantini faz parte de uma geração que sucedeu à minha, a do Suplemento Literário do Minas Gerais, num tempo em que já não mais havia o alicerce do porto seguro que Murilo Rubião representou para nós, mas que floresceu aqui e ali, quase ao acaso, gerando nomes como Jeter Neves, Francisco de Moraes Mendes e Carlos Herculano Lopes – para ficarmos apenas na prosa –, que continuam segurando a tradição do conto mineiro. (GOUVÊA, 2008).

Semelhantemente, é o que apontam o poeta Sebastião Nunes, na quarta capa do livro **Silas** (2011), e Francisco de Moraes Mendes, no posfácio do mesmo livro, respectivamente:

Sérgio Fantini é fruto tardio do bando de galhofeiros que, na década de 1970, atacou com sua controvertida papelada a bastilha da poesia brasileira, dividida na época em dois batalhões furiosos: de um lado, vanguarda radical; do outro, conservadorismo irredutível. Não havia meio termo, até que a marginália decidiu jogar tudo pro alto e atacar com seus poemas de fôlego curto e humor grosso, impressos em gráfica de subúrbio. Vindo depois do vendaval experimental, SF (...) manteve a princípio o gosto pela edição tosca em sua ótima literatura, até **Materiaes**, quando pulou de vez a cerca. Daí em diante não foi mais um jovem-promissor-herdeiro da geração mimeógrafo. Já era irmão de sangue dos que subiram o morro da melhor literatura da geração, muito além do precário e do rústico. (NUNES, 2011)

¹² Tratava-se de escritores atuantes desde o início dos anos 1960, mas especialmente após a criação do jornal **Suplemento Literário de Minas Gerais**, por Murilo Rubião e outros, em circulação até os dias de hoje. Entre esses poetas, contistas e romancistas estão, além de Rubião, Affonso Ávila, Laís Corrêa de Araújo (a única mulher entre eles, destaque-se), Wander Pirolí, Jaime Prado Gouvêa (atual superintendente do Suplemento Literário), entre outros. Sobre isso, ver, por exemplo: Maroca (2013).

Fantini dialoga, explicitamente, com esta geração surgida nos anos 1970, e também com os de sua geração, como Luiz Roberto Guedes, Marçal Aquino, Marcelo Carneiro da Cunha, Luís Giffoni, Antônio Barreto, Jeter Neves e tantos outros. (MENDES, 2011)

4 Sérgio Fantini em paratextos por seus pares

Em relação às características de sua prosa, especialmente das novelas, coincidem as impressões de pares como Marçal Aquino (SP), Francisco de Moraes Mendes (MG), Ernani Ssó (RS), Sebastião Nunes (MG), Luiz Vilela (MG) e Sérgio Sant'Anna (MG), apenas para citar alguns.

Na orelha do livro **Materiaes**, apropriadamente intitulada “Um legista da realidade”, o escritor e roteirista Marçal Aquino afirma que “Sérgio Fantini é um daqueles sujeitos que misturam a vida com a literatura. De forma radical.” É essa “mistura” que desenha uma relação com o que já se chamou de “realismo” ou “naturalismo” em literatura, em termos historiográficos. Continua Aquino, ao caracterizar a prosa de Fantini: “(...) SF, sabiamente, só tem um assunto: a vida. E ao preferir os vícios às virtudes, sua prosa está o tempo inteiro nos lembrando de que a humanidade não é nem um pouco de confiança.” E daí decorre uma comparação, outras vezes reiterada, do texto de Fantini com o jornalismo-verdade, e mais realista até do que a própria reportagem:

Isso é jornalismo, poderia dizer um desses “agrimensores literários” de plantão. Aí é que está: a fidelidade de Fantini às buscas e inquietações da linguagem permite que ele chame a vida de você. O jornalismo do nosso tempo costuma tratá-la de senhora e usar luvas na hora de lidar com ela. (AQUINO, 2000).

No mesmo diapasão, Jaime Prado Gouvêa (2008) assim descreve o texto de Sérgio Fantini, na orelha de **A ponto de explodir**, reinvestindo na ideia do repórter:

Em seus contos o cotidiano miúdo é vigiado de perto e tem suas nuances e pequenas tragédias registradas pelo narrador, com a precisão de um repórter que vai tecendo as linhas da vida e dos sentimentos aprisionados pulsando em silêncio, com a contenção de uma bomba talvez ativada, talvez não. (GOUVÊA, 2008).

Enquanto isso, Francisco de Moraes Mendes termina de emoldurar esta literatura tão próxima quanto possível da vida comum (com negritos nossos) e mesmo da reportagem, muito embora seja preciso lembrar que o objetivo desses paratextos é capturar, seduzir e aproximar o leitor:

Os textos reunidos neste volume, mais que flagrantes da vida do personagem Silas, revelam as opções ou, numa dicção mais dramática, as obsessões do escritor Sérgio Fantini. Sem a pretensão de hierarquizá-las, a primeira é a escrita; a segunda, um modo de olhar; a terceira, **o que esse olhar recorta da realidade**. (MENDES, 2011, p. 121).

(...) o olhar desvia-se dos grandes embates para se **deter nas miudezas do cotidiano**. Deixa passar o de gravata e repara no sem gravata. Deixa passar os que correm pingando suor e saúde, para mirar no caído a um canto. (MENDES, 2011, p. 122-123.)

(...) trabalho paciente e persistente do escritor **em busca desse homem comum, qualquer um, cada um**. (MENDES, 2011, p. 124.)

Quanto à sua linguagem, que é, afinal, a matéria básica do literário, os autores dos paratextos dos livros de Fantini são unânimes, auxiliando-nos a compor um perfil de sua obra com muitos adjetivos do campo “naturalista” (com negritos nossos):

Este **Materiaes** contém ainda um conjunto de contos que exercita uma prosa **precisa, exata**, que prefere chamar as coisas por seus nomes. (...) A literatura de Sérgio Fantini provoca **desconforto**. É **crua, contundente, amarga**. (AQUINO, 2000).

Sérgio Fantini é um matador frio, do tipo que a literatura anda precisando para sobreviver. (...) Textos **ágeis, cortantes e vigorosos**, sem perder a ternura (...) *A ponto de explodir* é um painel de contos escritos com a fúria de quem sabe **cortar a realidade** com a destreza da palavra, **impiedosa** e limpa como uma faca, mas sem camuflar o **lirismo** e a **beleza** de um texto que trata a pele da alma como uma flor em carne viva. (GOUVÊA, 2008).

O texto dele é **seco, coloquial**, não dá mole para a literatura. As histórias – drama sem drama, traçados com pudor, com **ironia** – parecem a maleta do espião: as armas e os segredos vêm sob fundo falso. (SSÓ, 2008, quarta capa).

É uma escrita **enxuta**. **Sem enfeites**. Retira sua força da **oralidade** – obviamente lapidada. (MENDES, 2011, p. 121).

E essa dita maneira de descrever, mostrar, reportar a “realidade”, ao menos na forma de literatura, é ainda apontada como a responsável pelo efeito sobre o leitor. Segundo Marçal Aquino (2000), no livro **Materiaes**:

(...) Os leitores sempre terminam os textos com a sensação, muitas vezes incômoda, de ter vivenciado esta ou aquela experiência, de já ter cruzado com determinado personagem pelas ruas ou de ter presenciado certos diálogos. (...) Não há nada mais detestável do que escritores que enxergam no eufemismo um comparsa para sua falta de coragem literária.

Estamos diante de uma escrita comprometida com a vida – não falei que Fantini era autor de um só assunto? Assunto que, por sinal, anda ausente de boa parte dos livros que são lidos hoje em dia, no Brasil e fora dele. Talvez por isso estejamos vivendo tão bovinamente conformados. (AQUINO, 2000).

Isto é, Fantini faz uma literatura necessária, contundente, formadora, ao contrário de uma outra, que, em falta, não ajudaria em nosso projeto civilizador. Para Aquino, se essa literatura corajosa está em falta, explica-se nosso modo “bovinamente” conformado de viver.

Finalmente, trazemos aqui o excerto de Ronaldo Correia de Brito na orelha do livro **Silas** (2011):

Teu livro é muito bom. *A rainha do Egito* é uma obra-prima, um conto perfeito. Sinto dores de estômago quando leio o que escreves. Há um retrato de viver que me incomoda pelo sem sentido, apesar da afirmativa que é isso mesmo. Abre-se uma cerveja, várias, prepara-se uma macarronada aos domingos e só. Existe esse mundo sem nenhuma transcendência, sem nenhuma mitologia? Ou você inventou tudo isso? (BRITO, 2011).

O “mundo sem nenhuma transcendência” ao qual se refere Brito é uma opção do escritor por construir personagens majoritariamente que narram em primeira pessoa e talvez nos façam entrar no jogo literário e acreditar em suas vidas miúdas e vis. Com a linguagem, Fantini faz isso tão bem que nos convence, talvez, de que aquelas sejam mesmo vidas possíveis, reais, até palpáveis, bastando ir à esquina ou sentar-se no bar (ambiente comum em suas histórias) para encontrar seus personagens.

Talvez a especialidade de Sérgio Fantini possa ser tratada pelo que Azevedo (2007) chama de “performatividade”, isto é, “jogo entre servir-se das repetições naturalizadas ao mesmo tempo em que se é capaz de ocultar sua artificialidade”. (AZEVEDO, 2007, p. 86). A voz que narra veste-se de seus preconceitos, de uma linguagem fortemente coloquial e de uma pulsação capazes de “performar” ao ponto de confundir. Ou convencer por certo tempo. É preciso, para isso, ter o que Marçal Aquino chama de “coragem literária”, no paratexto de **Materiaes** (FANTINI, 2000), já que, como lembra Azevedo (2007), há riscos envolvidos na apropriação de obras assim, entre os quais ser compreendida como a reiteração de preconceitos e estereótipos. Vejamos, por exemplo, um trecho de **Novella**:

Saia jeans roxa com bainha desfiada; tamanquinhos; camisa social, branca, abotoada até o pescoço, as pontas amarradas em nó – meu deus, Maria!, quem, senão mulheres que querem dar, amarra a camisa acima do umbigo? Cabelos escondidos sob lenço. (FANTINI, 2013, p. 88).

O preconceito contra a mulher está aqui “performado” na voz de um narrador que precisa ser compreendido como um personagem do conto “Muito silêncio por nada”, no livro **Novella**. Uma discussão ferrenha sobre a violência contra a mulher poderia julgar o texto literário em suas fricções com a realidade. Além desse, há outros trechos, nas novelas e nos contos de Fantini, que poderiam ser problematizados em relação ao negro ou aos homossexuais que circulam pelas ruas e bares de seus narradores, sob preconceito e sob a pulsação da vida. Mas este é apenas um efeito que pode buscar tanto a discussão e a denúncia, quanto, para alguns, a afirmação.

Azevedo nos lembra de certa crítica que acusa “a rarefação da linguagem” e uma “postura transgressiva vazia, limitada a um enxame de palavrões e imagens grosseiras no texto” (AZEVEDO, 2007, p. 89), o que poderia ser visto, por essa mesma crítica, em certos contos de Fantini. Dalcastagnè (2008) aponta, por exemplo, o perigo de que a literatura repercuta e ecoe discursos de preconceito e ódio sob o manto mitológico do “texto literário”. No entanto, é preciso considerar a “performatividade”, em relação à construção proposta pelo escritor, inclusive em seu projeto de produzir um “efeito de real”.¹³ O narrador, que narra em primeira pessoa, quase não dá nomes aos personagens, descreve com detalhes um ambiente

¹³ “Efeito de realidade”, conforme aprendemos em Roland Barthes.

comum, quase visível ao leitor, quase íntimo, em uma linguagem popular, muito próxima da que se ouve nas esquinas, incluindo-se a expressão do preconceito e do ódio, e é, ainda assim, literatura. No caso de Sérgio Fantini, sem abandonar uma enunciação lírica e mesmo poética (não nos esqueçamos de que seu início na vida literária foi como poeta).

Estão lá também o machismo persistente, a violência – narrada à beira da sordidez, entre outros elementos que dão a estes textos aquela nuança que tem sido considerada certo tipo de realismo contemporâneo. Vejamos mais trechos:

Então pega a mochilinha do Gabriel lá no carro, Gervásio.

Ah, meu bem, deixa eu acabar essa cerveja.

Ele nunca faz as coisas na primeira vez que Inácia pede. Precisa mostrar que quem manda é ele. Um ranço machista antigo, do tempo em que eles estiveram separados. Ela aceitou voltar; ele abaixou a crista, mas ainda tem dessas coisas porque sabe que nós sabemos que ele não apita nada. (FANTINI, 2008, p. 74).

Logo depois que saiu do estabelecimento, ouviram-se tiros. Quando Elizabeth correu para ver o que tinha acontecido, encontrou Valderato no chão: balas na barriga e, fatais, na cabeça. O corpo rodopiou e escorreu feito gosma. O sangue se espalhou na calçada, pedaços de cérebro grudaram na porta, Uma perna ficou dobrada. O que restou da cabeça tombou sobre o ombro esquerdo. (FANTINI, 2008, p. 46).

Estão presentes aqui elementos que Pellegrini elenca como a “descrição minuciosa de atrocidades, sevícias e escatologia” (PELLEGRINI, 2008, p. 15). Recorrendo bastante a isso, Fantini dá também voz a personagens que estão longe da intelectualidade bem-vestida ou de uma vida burguesa. O trabalho assalariado, pesado, a prostituição, a boemia e ainda o adultério ou as moradias precárias são seus temas e espaços preferenciais. Trata-se, certamente, de uma literatura urbana,¹⁴ em que a violência é parte de muitos episódios. Nas palavras de Pellegrini (2008), o “baixo mundo” protagoniza as narrativas, em suas torpezas, valendo citar alguns outros adjetivos que qualificaram uma literatura surgida depois dos anos 60 do século XX, no Brasil: feroz e brutalista.¹⁵ No entanto, muito embora

14 Pode ser de interesse estudar o texto de Süsskind (2003), em que a autora menciona “catalogações” de lugares e tipos humanos urbanos, o que em muito lembra a prosa de Sérgio Fantini. O ensejo permite reiterar que o autor lançou mais um volume em 2016. Neste, um fotógrafo lambe-lambe protagoniza a experiência de observar e conviver com os tipos que frequentam um parque, na região central de uma grande cidade.

15 São, respectivamente, Antônio Cândido e Alfredo Bosi que assim a qualificam. Ambos são

possa despertar o asco apontado por Nelson de Oliveira, os contos e novelas de Sérgio Fantini são capazes de enxertar lirismo na violência, especialmente porque o “como” ele faz literatura impressiona tanto quanto “o que” escolhe para narrar.

5 Considerações finais

Nem só de alguns estados sudestinos vive a literatura contemporânea brasileira. O conto e a novela de Sérgio Fantini, nascido e residente da capital de Minas Gerais, publicado há vários anos, por editora potiguar, participam, com força e vivacidade, da produção literária contemporânea, cujos matizes realistas são tocados por ele com lirismo e firmeza.

Neste trabalho, procuramos mostrar a forte relação entre os livros em prosa de Sérgio Fantini e o escopo do que vem sendo tratado como a nova literatura herdeira do realismo. Para isso, traçamos uma composição dos discursos sobre a obra desse autor, menos conhecido do que outros, mas tão importante quanto todos para a literatura brasileira viva. Tais discursos podem ser compilados dos paratextos de seus livros e inferidos de sua participação – e legitimação – em antologias importantes, conforme o caminho metodológico que nos propusemos. É, no entanto, também possível recolher sobre Fantini os discursos da imprensa, sua participação em eventos e sua militância literária, que ajudariam a colorir um quadro deste grande escritor brasileiro vivo, cuja obra está disponível.

Elements for an approach to contemporary realistic literature of the brazilian writer Sérgio Fantini

Abstract

Sérgio Fantini is a contemporary Brazilian writer from Belo Horizonte, Minas Gerais. In this paper, we discuss his books and the elements of his writing style, based in new theories of “realism” and in paratexts of

his books. We also discuss Sérgio Fantini as a participant of a literary Brazilian context, within a contemporary frame composed by other writers, in the editorial and artistic circuit. Sérgio Fantini and his texts are part of important and relevant anthologies and legitimating events. We show here how realistic and contemporary this writer is, because of his violent and daily literature.

Keywords: Brazilian contemporary literature. Sérgio Fantini. Realism. Publishing.

Referências

- AQUINO, Marçal. Um legista da realidade (Orelha). In: FANTINI, Sérgio. **Materiaes**. Sabará, MG: DuBolso, 2000.
- AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. **Aletria**, v.16, p. 80-93, jul./dez. 2007.
- BESSIÈRE, Jean. Notas sobre o estado da literatura e da crítica francesas contemporâneas – a respeito de duas vias da criação literária hoje. Tradução de Adriana Santos Corrêa. **Cerrados**, Brasília, v. 22, n. 36, p. 29-46, 2013.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRITO, Ronaldo Correia de. Orelha. In: FANTINI, Sérgio. **Silas**. Natal, RN: Jovens Escribas, 2011.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, UnB, v. 44, p. 289-302, 2014.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, Paris, v. 2, p. 11-15, 2012.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Um mapa de ausências. In: DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte/Rio de Janeiro, UERJ, 2012a. p. 147-196.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 31, p. 87-110, 2008.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Espaço de cumplicidade: a representação da figura

materna na literatura brasileira contemporânea. **Cerrados** (UnB), Brasília, n.9, p. 147-154, 1999.

FANTINI, Sérgio. **Materiaes**. Sabará, MG: DuBolso, 2000.

FANTINI, Sérgio. **A ponto de explodir**. Belo Horizonte: Uainote, 2008.

FANTINI, Sérgio. **Silas**. Natal, RN: Jovens Escribas, 2011.

FANTINI, Sérgio. **Novella**. Natal, RN: Jovens Escribas, 2013.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Perspectivas pós-modernas na literatura contemporânea. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v.2, n.2, p.42-55, 2010.

GENETTE, Gérard. Paratextos editoriais. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Coleção Artes do Livro).

GOUVÊA, Jaime Prado. Orelha. In: FANTINI, Sérgio. **A ponto de explodir**. Belo Horizonte: Uainote, 2008.

MAROCA, Viviane Monteiro. Experimentalismo e liberdade no Suplemento Literário do Minas Gerais. (1966-1975). **Em tese**. Belo Horizonte, v. 19, n. 3, p.77-93, set./dez., 2013.

MARQUES, Fabrício. **Uma cidade se inventa**. Belo Horizonte: Scriptum, 2015.

MENDES, Francisco de Moraes. Um homem comum. Posfácio. In: FANTINI, Sérgio. **Silas**. Natal, RN: Jovens Escribas, 2011.

NUNES, Sebastião. Quarta capa. In: FANTINI, Sérgio. **Silas**. Natal, RN: Jovens Escribas, 2011.

OLIVEIRA, Nelson de. (Org.) **Geração 90**. Manuscritos de computador. São Paulo: Boitempo, 2001.

OLIVEIRA, Paulo César S. de. O romance contemporâneo brasileiro: ficção, teoria, história. **Revista de Letras**, v. 1, p. 1-19, 2013.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: Regina Dalcastagnè. (Org.). **Ver e imaginar o outro - Alteridade, desigualdade e violência na literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: Horizonte, 2008, p. 41-56.

PELLEGRINI, Tânia. Apresentação. Realismo: modos de usar. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n.39, p.11-17, jan./jun.,2012.

REZENDE, Maria Valéria. Maria Valéria Rezende lança romance inspirado em

sua atuação contra ditadura. Entrevista a Guilherme Freitas. **O Globo**, Cultura, 6 jan. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/maria-valeria-rezende-lanca-romance-inspirado-em-sua-atuacao-contraditadura-3-18407009>>. Acesso em: 9 fev. 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 129-148, jan./jun., 2012.

SILVA, Maurício. Histórias de rua ou sexo & violência. O realismo suburbano de Fernando Bonassi. **Aletria**, v.15, p.98-104, jan./jun., 2007.

SSÓ, Ernani. Quarta capa. In: FANTINI, Sérgio. **A ponto de explodir**. Belo Horizonte: Uainote, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: MUÑOZ, Boris; SPITTA, Silvia (Org.) **Más Allá de la Ciudad Letrada: Crónicas y Espacios Urbanos**. Pittsburgh: Biblioteca de America/Universidad de Piitsburgh, 2003, p. 353-378.

WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada**. Jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Recebido em 15/02/2016.

Aceito em 13/09/2016.

Das amarras do poder às entrelinhas do discurso: a pedagogia ambígua da favela em **Capão pecado**, de Ferréz

Juan Filipe Stacul*

Resumo

Pretende-se, no presente trabalho, investigar como o narrador de **Capão pecado** propõe um contraponto ao código de moral da marginalidade, assumindo um tom pedagógico ambíguo que, ao mesmo tempo, critica o “sistema” e valoriza as regras de moralidade por este apreoadas. Para tal análise, pretende-se relacionar a instância narrativa da obra em questão com os pressupostos teóricos de Michel Foucault sobre a dissolução das relações de poder, representada pela figura do panóptico. Verifica-se, com isso, que os valores morais da sociedade tradicional burguesa se dissolvem nas mais diversas estruturas, diluindo, nesse processo, algumas fronteiras entre centro e margem para se estabelecer como norma até mesmo onde são questionados e subvertidos.

Palavras-chave: Relações de poder. Literatura marginal. Ferréz. **Capão pecado**.

Ouvi centenas de depoimentos de pessoas que tiveram o **Capão pecado** como sua primeira leitura, mas o livro foi escrito principalmente para que a história desse povo, dessa época não fosse esquecida, eu queria eternizar essas pessoas, deixá-las vivas, pelo menos no livro.
(FERRÉZ, 2013).

1 Introdução

A epígrafe em questão, extraída da nota escrita por Ferréz para apresentar a edição recente de **Capão pecado** (2013), é bastante representativa do debate que pretendemos levantar no presente trabalho: um estudo acerca do tom pedagógico da narrativa de Ferréz e seus possíveis desdobramentos, que transpassam as linhas do romance de forma ambígua, contraditória, colocando em xeque a possibilidade

* Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Bolsista PNPd/CAPES.

de delimitação ideológica da instância narrativa, ante a intromissão de vozes sociais que a perpassam a todo o momento. Nesse sentido, pretendemos verificar como o narrador de **Capão pecado** propõe um contraponto ao código de moral da marginalidade, assumindo um tom pedagógico ambíguo que, ao mesmo tempo, critica o “sistema” e valoriza as regras de moralidade por este pregoadas. Para tal análise, relacionaremos a instância narrativa da obra em questão com os pressupostos teóricos de Michel Foucault sobre a dissolução das relações de poder, representada, de maneira emblemática, em **Vigiar e punir** (2009), pela figura do panóptico. Verificamos, com isso, que os valores morais ditos da sociedade tradicional burguesa se dissolvem nas mais diversas estruturas, diluindo, nesse processo, algumas fronteiras entre centro e margem para se estabelecer como norma até mesmo onde são questionados e subvertidos.

É importante mencionar que a constituição de um tom pedagógico na voz narrativa se constrói, sobretudo, por meio de recursos textuais e estilísticos que se apresentam a partir da inserção do cotidiano da favela¹ e da proposta de identificação e/ou catarse do leitor diante do conteúdo linguístico e temático presente no romance. Nesse sentido, pretendemos, após a discussão teórica supracitada, identificar quais elementos textuais são utilizados pelo narrador nesse processo e de que modo se evidenciam uma defesa e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, a traição de determinados valores normativos. Torna-se indispensável, nesse ínterim, verificar quais questões são defendidas e quais são criticadas pela instância pedagógica e como isso ocorre; objetivo este que pretendemos percorrer a partir de uma análise do narrador de **Capão pecado** que, aparentemente, apesar de comungar do universo cultural que esboça em seus relatos, se distancia, de forma abrupta, de determinadas práticas sociais, lançando um olhar avaliativo, questionador e, inclusive, punitivo aos seus pares.

A seguir, portanto, debateremos as questões aqui levantadas de forma mais abrangente, na tentativa de uma conclusão que aponte para os possíveis desdobramentos críticos do romance de Ferréz. Para tanto, dividiremos nossa análise em quatro partes: em um primeiro tópico, o qual denominamos “Sem inspiração para cartão postal”, faremos um breve percurso pela trajetória sobre

¹ Ressalta-se que conceitos como “favela”, “moral da favela”, etc. são utilizados em nosso trabalho como referência a uma “favela literária” e a valores morais e ideológicos comumente representados em obras literárias que se propõem a reconstruir artisticamente o cotidiano em espaços marginalizados. Não pretendemos, nesse sentido, tecer qualquer crítica sociológica e/ou antropológica – pois compreendemos a “favela literária” como uma interpretação particular de determinado espaço e não como uma fotografia linear da realidade contemporânea.

o autor e sua obra. No segundo tópico, chamado “Nas armadilhas do poder”, apresentaremos a teorização de Michel Foucault sobre o conceito de poder, que servirá de sustentáculo para nossa leitura crítica. Nos tópicos seguintes, “Uma pedagogia ambígua da favela” e “No entre-lugar dos sistemas”, discorreremos sobre a pedagogia apregoada pelo narrador de **Capão pecado** e a ambiguidade que escapa pelas entrelinhas de seu posicionamento ideológico.

2 “Sem inspiração para cartão postal”

O título desta seção, referência à legenda de uma das imagens da primeira edição de **Capão pecado** (2000) e ao trabalho da pesquisadora Luciana Mendes Velloso, **Capão pecado: sem inspiração para cartão postal** (2007), remete à favela de Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, em que nasceu Reginaldo Ferreira da Silva, O Ferréz – e que, apesar do que se sugere na legenda em questão, serviu de “cartão postal” para a ambientação de seu romance.

Nome bastante representativo para a gênese e a divulgação de uma nova Literatura Marginal², Ferréz ficou conhecido ao trazer para o cenário brasileiro contemporâneo uma literatura sobre a favela, produzida por um morador deste espaço e destinada a seus pares. A obra de Ferréz, no entanto, ultrapassou os limites da marginalidade para se inserir em universos outrora inesperados, tanto no quesito da crítica acadêmica quanto de público leitor. Conforme pode ser observado no texto biográfico **Ferréz: o rapper da Literatura** (2012), de Maria Aparecida Costa dos Santos, a trajetória literária do escritor perpassa um movimento que vai desde a escrita em tempo livre, quando Ferréz trabalhava como balconista, auxiliar de serviços gerais e arquivista, até sua recente notoriedade, quando começou a se dedicar por completo à literatura.

Além de **Capão pecado**, sua obra prima, Ferréz é autor de **Fortaleza da desilusão** (1997), **Manual prático do ódio** (2003), **Amanhecer para Esmeralda** (2005), **Ninguém é inocente em São Paulo** (2006), **Cronista de um tempo ruim** (2009) e **Deus foi almoçar** (2012). Em todas as obras, vislumbramos temáticas

2 Cientes das várias atribuições do termo Literatura Marginal na crítica contemporânea, assim como de sua elasticidade conceitual, designamos a literatura de Ferréz de “nova” Literatura Marginal em contraste às produções do Movimento Mimeógrafo (1970) e da Literatura Marginal das décadas seguintes. Especificamente no nosso trabalho, o termo Literatura Marginal designa o movimento estético-literário divulgado pela revista **Caros Amigos** e produzido por escritores dos subúrbios e favelas, com temática centrada nesses ambientes.

recorrentes, como a crítica à alienação do sistema capitalista e da grande mídia e o lugar ocupado pelos indivíduos pobres, assim como outros questionamentos de ordem social e política. Ferréz atua ativamente, ainda, como líder de movimentos sociais voltados para a formação de jovens na favela e para a valorização da cultura periférica – dentre estes, a grife 1DaSul. É extremamente engajado com os movimentos de expressão de grupos marginalizados e porta-voz da Literatura Marginal produzida por esses grupos, em um panorama internacional.

Sobre a obra de Ferréz que utilizaremos como *corpus* para o nosso estudo, ressalta-se que **Capão pecado** é um relato verossímil da realidade vivenciada pelos moradores da periferia de Capão Redondo. Com agilidade e sem floreios, são retratados momentos cotidianos da realidade local, captados pelo olhar arguto de Ferréz, que ainda é residente da favela e que, segundo o próprio autor, experienciou muito do que se encontra retratado em sua obra. O caráter “realista” do romance se dá, desde o início, pela escolha de Ferréz em adotar personagens reais na sua narrativa, ou seja, trazer para o universo literário histórias realmente vividas pelos sujeitos que protagonizam o romance e cujos nomes foram mantidos conforme o original.

O protagonista de **Capão pecado** é Rael, um jovem morador de Capão Redondo, trabalhador e honesto, que vê seu mundo entrar em conflito quando, abruptamente, apaixona-se pela namorada de seu melhor amigo. Paralelamente à história de Rael, recortadas e fragmentadas são tecidas as histórias dos moradores de Capão Redondo, num entremear de crônicas que se aproximam por meio de algumas linhas nodais, tais como o intenso processo de repressão do sistema capitalista, a crítica a determinados valores morais e a constante presença da violência e da miséria.

Nesse contexto, emerge uma série de relações sociais que são caras às discussões que pretendemos realizar no presente trabalho. Estas traçam um perfil moral e ideológico que suscita uma série de debates sobre a solidificação de determinadas estruturas culturais, muito bem evidenciadas no romance em questão, e que dialogam diretamente com uma noção de poder que pretendemos apresentar a seguir. Para tanto, selecionamos um arcabouço teórico embasado no conceito de poder de Michel Foucault (2009), por acreditarmos ser de essencial importância para a percepção das estruturas que se edificam no romance em questão.

3 Nas armadilhas do poder

Michel Foucault, no capítulo “O Panoptismo”, do canônico livro **Vigiar e punir** (2009), apresenta-nos uma imagem essencial à compreensão das estruturas de poder e de seus desdobramentos nas práticas cotidianas: a de uma cidade em quarentena diante do perigo iminente de uma contaminação epidemiológica. Em sua discussão, Foucault descreve minuciosamente as práticas cotidianas de isolamento dos sujeitos pestilentos e de controle social dos locais afetados pela doença. Leva-nos, com isso, a verificar como as relações de exclusão e de controle transcendem a assimétrica relação entre o governo (ou o órgão responsável pelo controle da peste) e a população, para se inserir no âmago das relações entre amigos, parentes e conhecidos. Um vigia o outro, um controla o outro e um aponta para o outro, caso localize indícios de doença.

A imagem da cidade sitiada é relacionada, por Foucault, ao modelo arquitetônico do panóptico, de Jeremy Betham, segundo o qual uma torre de vigilância, no centro de uma prisão circular, desempenha uma vigilância aparentemente unilateral, mas que, ao cegar os detentos sobre o fato de estarem ou não sendo vigiados, acaba por promover uma dissolução do controle entre os próprios seres vigiados, fazendo com que observem a si mesmos e sejam atores de mecanismos de vigilância e de julgamento de seus pares. A partir de tais exemplos, Foucault conclui:

Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder a qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição. (FOUCAULT, 2009, p. 192).

A noção de poder, portanto, para Foucault, não pode ser compreendida a partir de uma noção binária e assimétrica que coloca o dominador de um lado e o dominado do outro, mas de uma série de relações que se instauram na fluidez e na não linearidade. Os sujeitos, quando engendrados pelas estruturas sociais do mundo que os cercam, tornam-se executores de mecanismos de dominação, ao mesmo tempo em que estão constantemente sendo observados por seus pares e, consequentemente, (re)construindo relações de poder.

A partir de tais considerações, podemos vislumbrar que, conforme nos aponta Foucault, as relações de poder se constroem em rede, diluídas nas práticas

cotidianas, sendo reestruturadas de diversas formas nos mais diversos contextos. Do mesmo modo, os discursos e as ideologias estão sempre perpassados por uma série de variáveis que, apesar da necessidade marcada de definição em determinadas categorias, expõe uma série de ambiguidades. A esse respeito, Foucault afirma:

O poder funciona. O poder se exerce em rede e, nessa rede, não só os indivíduos circulam, mas estão sempre em posição de ser submetido a esse poder e também de exercê-lo. Jamais eles são o alvo inerte ou consentidor do poder, são sempre seus intermediários. Em outras palavras, o poder transita pelos indivíduos, não se aplica a eles. (FOUCAULT, 2002, p. 35, grifo nosso.)

Tal assertiva nos direciona a um pensamento segundo o qual é impossível que determinada relação de poder se construa unilateralmente, ou que os discursivos produzidos dentro desse mesmo contexto possam ser, de alguma forma, unívocos, não contaminados por pensamentos que lhe são externos ou, até mesmo, ideologicamente contrários. Acreditamos, portanto, que dentro dessas relações de poder se instauram ambiguidades e até mesmo paradoxos que, antes de colocarem em prova a solidez das relações que ali se constituem, apontam para a própria edificação multifacetada das culturas, das ideologias, das sociedades e dos sujeitos. Tudo estaria, assim, tecido em um grande mosaico, uma multiforme colcha de retalhos.

A noção de poder apresentada por Foucault nos é cara para uma percepção do processo de assimilação e dissolução que ocorre no romance de Ferréz. O narrador de **Capão pecado**, ao se compreender como porta-voz de uma classe social, constitui-se como uma ferramenta de (re)construção de relações de poder. No tom pedagógico que assume, a voz narrativa levanta-se contra o que chama de “sistema”, aqui compreendido como o microuniverso da classe média e dos afortunados, dos detentores do capital e de um estilo de vida, de algum modo, bem distante da realidade das favelas. Nesse contexto, o narrador coloca-nos diante de constantes exemplos em que o mais rico humilha o mais pobre (FERRÉZ, 2013, p. 91) ou em que grandes corporações abusam da inocência do trabalhador ingênuo e sem escolaridade. (FERRÉZ, 2013, p. 19-20).

O narrador de Ferréz se constrói, portanto, como uma voz professoral que julga o comportamento negativo daqueles que tudo possuem, mas que “não dão valor pra nada” (FERRÉZ, 2013, p. 178). Evidencia as máculas da sociedade capitalista e os valores negativos engendrados por um sistema que põe sempre a matéria em

posição superior ao ser. Não são escassos, nesse sentido, os momentos em que a narrativa lança um olhar questionador, crítico e julgador.

O que podemos verificar, no entanto, se aprofundarmos nossa leitura, é que as relações de poder colocadas em xeque pelo narrador de Ferréz se mostram mais complexas do que podem parecer em um primeiro momento. O narrador mergulha em um discurso ambíguo, multifacetado, e incorpora elementos que são constituintes e até mesmo basilares do ‘sistema’ que tão veementemente critica, incorporando-os ao que poderíamos denominar de pedagogia da favela, subvertendo sua própria ‘cartilha’ e julgando o comportamento de seus pares sobre o crivo de um pensamento que outrora tão fortemente criticara.

Nos próximos tópicos, a partir de uma análise de trechos de **Capão pecado**, pretendemos apresentar o que aqui chamamos de pedagogia da favela para, então, mostrarmos como se promove esse processo de profusão que redimensiona todo um conceito moral, convertendo-a em uma pedagogia ambígua – o que, de maneira alguma, como veremos, a invalida em sua funcionalidade básica de se tornar veículo de expressão e de constituição de uma arte – e de uma literatura – da favela e para a favela.

4 Uma pedagogia ambígua da favela

Para que possamos traçar um esboço eficaz do que pretendemos denominar “pedagogia da favela”, é necessário, primeiramente, que tenhamos em mente o que compreendemos como pedagogia e o que pretendemos caracterizar como “da favela”. Trata-se de tarefa árdua, repleta de percalços conceituais e ideológicos, mas não pretendemos cumpri-la com a pretensão de estabelecermos um conceito totalizante das relações que se constituem na favela, enquanto espaço literário, ou mesmo no que se convencionou, atualmente, denominar de literatura marginal.

É importante ressaltar, inicialmente, que a pedagogia à qual nos referimos está mais para uma dicção pedagógica, ou, se assim preferirmos, para uma forma de expressão escrita que demonstra uma pretensão didática por parte da instância narrativa, configurando a escrita romanesca com que se pretende defender uma tese, corroborar um ponto de vista e ensinar algo a determinado público leitor. Nesse sentido, verificamos que, com bastante frequência, o texto de Ferréz assume forte teor argumentativo presente na voz narrativa. Os fatos narrados, muitas vezes, tornam-se ilustrações para defesa ou comprovação de uma tese – o

que a colocaria, portanto, segundo a noção que ora propomos, na posição de um romance pedagógico. Textualmente, podemos verificar que a argumentatividade pedagógica seria marca constituinte de **Capão pecado** a partir de três movimentos básicos:

- 1) a linguagem direta e econômica, que se aproxima bastante da objetividade de textos pedagógicos, com ilustrações constantes que direcionam o leitor para determinado ponto de vista;
- 2) a inserção de textos de personalidades, possivelmente conhecidas pelo leitor, entre os capítulos, que servem como argumento de autoridade para reforçar as ideias do narrador;
- 3) a seleção lexical constituída, basicamente, pela norma coloquial da língua e por expressões de uso cotidiano no universo ficcional da favela.

Assim, bastaria que retomássemos a nota inicial do livro, transcrita no início do presente trabalho, para comprovarmos que o estabelecimento de uma literatura pedagógica estaria inserido desde o início na proposta estética e artística de Ferréz. Nesse sentido, o próprio autor é quem nos esclarece como o romance em questão poderia ser utilizado como uma ferramenta de conscientização e de ensinamento dos moradores da favela.

A partir de tais considerações, somos conduzidos a refletir sobre o segundo elemento constituinte da terminologia proposta, ou seja, o que seria, afinal, uma pedagogia “da favela”. Mais do que evidenciar um público leitor específico, a favela é aqui compreendida como um espaço literário constituinte de uma cultura própria e relativamente singular na sua relação com as estruturas normativas tradicionais. Nesse sentido, é bastante representativa a imagem suscitada por Paulo Lins (2014), autor de **Cidade de Deus** (2012), segundo a qual

a incitação à violência é uma maneira de defesa, pois a polícia vem matando, inclusive inocentes. A polícia brasileira é uma das que mais mata no mundo. Essa violência (das músicas) é a violência da própria sociedade brasileira, que é violenta e racista. Quer que você seja pobre, discriminado, mas ao mesmo tempo quer que você seja calmo e honesto. Não dá! Mais uma vez: se o capitalismo tivesse dado certo, sairíamos na rua sem ter arrastão. Outro ponto é que a violência governamental e social mata muito mais. O quanto os empresários e o governo matam de fome, ou o quanto a escola mata ensinando mal. O poder mata muito mais. (LINS, 2014).

Na proposta de Paulo Lins podemos visualizar claramente a singularidade de uma pedagogia da favela, enquanto manifestação artística e cultural. No pensamento do autor, as relações sociais e culturais deste espaço se constituiriam a partir de um embate com determinadas estruturas da sociedade capitalista, especificamente, em oposição direta aos valores apregoados por uma parcela detentora do capital, alicerçada em valores tradicionais de propriedade, religião e ordem – centralizada, sobretudo, na figura do militar.

A partir de tais considerações, verificamos que a pedagogia da favela, enquanto representação ficcional de uma moralidade própria, seria aquela alicerçada, idealisticamente, na seguinte estrutura de valores ideológicos, em oposição ao centro do sistema capitalista dominante:

	Favela	Sistema
Herói	O marginal Subverte as estruturas dominantes, protegendo os que estão à margem.	O policial Insere-se nas estruturas dominantes, protegendo os ‘homens de bem’.
Local de Aprendizagem	A Práxis O sujeito é ‘moldado’ pela vida sofrida na favela	Os Aparelhos Ideológicos (Religião, Escola, etc.) O sujeito é ‘moldado’ no cerne das instituições.
Valor preponderante	Humildade Preponderância do ‘ser’.	Orgulho Predominância do ‘ter’ (capital)
Relações sociais	Coletividade Cooperação e empatia – todos pertencem a um mesmo grupo. Valoriza-se o semelhante.	Individualidade Superação assimétrica da coletividade. Valoriza-se o que se sobressai aos demais.
Estrutura hierarquizante	O Tráfico Ascensão social se dá por meio de uma gradação de funções no crime organizado.	Grandes corporações Ascensão social se dá por meio da acumulação de altos cargos no universo empresarial.

Obviamente, tal esquema é meramente ilustrativo da representação binária comumente atribuída ao espaço da favela na literatura e nas artes. Estabelece, sob uma visão parcial e sem pretensões totalizantes, um ponto de vista sobre os valores ‘pedagógicos’ da favela, de acordo com um senso comum continuamente difundido. Em **Capão pecado**, podemos vislumbrar momentos em que a voz narrativa assume o tom pedagógico e defende, sempre em contraponto com o pensamento do “sistema”, os valores que traçamos no quadro acima. A título de exemplo, é bastante significativa a cena que segue:

Mas Rael era muito curioso, e não conseguia dormir. Algo o incomodava. Levantou-se lentamente, acendeu a luz, foi até a árvore, pegou o cartão e resolveu ler, pois quando seu pai olhava o cartão só estava fingindo entender o escrito, pois tinha vergonha de ficar dizendo que era analfabeto.

Rael leu o cartão:

“Um Feliz Natal e que seja feliz, você e toda a família, é o que nós da METALCO desejamos a todos os nossos funcionários, Amor & Paz!”

E Rael continuou a observar o cartão, notou que atrás havia letrinhas minúsculas, e, curioso, as leu.

“Cartão comprado de associações beneficentes com efeito de abate no imposto de renda.”

Era Rael sábio e entendeu aquilo.

Era Zé Pedro humilde e dormia tranquilo.

Era mais uma família comum.

Era um natal de paz. (FERRÉZ, 2013, p. 19).

Como podemos observar, neste excerto do romance fica claro que a cena narrada se insere como uma espécie de estratégia argumentativa. Nesse ínterim, corrobora a tese do narrador de que o pensamento capitalista, ao valorizar o ter em detrimento do ser, é responsável por um processo de alienação e de domesticação das massas populares. Ironicamente, o narrador questiona os valores capitalistas e o lugar do trabalhador nos meios de produção, assim como os interesses escondidos por trás da pretensa generosidade das corporações.

Do mesmo modo, em determinado momento, ao colocar Rael na frente da televisão, questionando o caráter alienante dos comerciais e da programação televisiva de modo geral (FERRÉZ, 2013, p. 23-24), o narrador aproveita para lançar uma crítica negativa à mídia, como parte desse processo de domesticação política e ideológica dos sujeitos “mais humildes” (FERRÉZ, 2013, p. 23). No trecho que segue, podemos visualizar um momento em que o narrador assume

o teor pedagógico mais explicitamente, levantando-se contra as estruturas normativas do sistema capitalista:

E, num futuro certo e premeditado, aqueles garotinhos que ela ajudava a criar e a alimentar seriam grandes empresários como o pai, e com certeza os netos daquela simples dona Maria seriam seus empregados mal assalariados e condenados a uma vida medíocre. (FERRÉZ, 2013, p. 91.)

O sistema capitalista é vislumbrado, conforme nos sugere o trecho em questão, sob uma ótica repressiva e até mesmo determinista, enquanto mecanismo de verticalização das relações de poder. Essa crítica se estende por todo o romance, quando personagens pertencentes a uma classe social economicamente confortável são continuamente descritos em atos torpes de dominação, posse, traição e humilhação dos moradores pobres da favela. Ser detentor do capital, não apenas no romance em questão, mas sob o viés da pedagogia da favela na literatura marginal, situa-se em um local de tensão entre esferas sociais, não apenas por representar um estilo de vida baseado no individualismo e na dominação, mas por, muitas vezes, ferir um elemento caro à moral da favela: a humildade.

Nesse contexto, poderíamos vislumbrar a figura do malandro e, posteriormente, a do marginal, como um paradigma de subversão idealizado no universo da favela, ao se constituir como aquele que não apenas subverte a lógica repressiva do capital, retirando bens materiais daqueles que o ostentam sem o merecerem, mas como aquele que põe sob suspeita os valores basilares da sociedade burguesa, ao conseguir ascensão social e econômica por meios que estão além do tão valorizado trabalho árduo nas grandes corporações.

Um elemento representativo do processo a que nos referimos seria o constante tom de revolta que o narrador de **Capão pecado** atribui aos seus comentários pessoais quando se propõe a relatar a realidade dos trabalhadores das classes populares. A própria linguagem, ao se tornar cada vez mais violenta, desnuda uma raiva pungente, pronta para ser detonada sob a mais ínfima pressão – e que, constantemente, eclode no discurso pedagógico do narrador, imbricando-se ao pensamento das personagens, por meio do discurso indireto livre:

Rael ouviu ao fundo um maluco dizendo que trabalhou para um burguês filho da puta que tinha de tudo, tinha piscina, um jipinho

para ele brincar com seu filho, com motor e tudo, uma puta árvore de Natal forrada de presentes; mas quando olhava para ele só via ganância e desapontamento. O burguês filho da puta num dava valor pra nada. (FERRÉZ, 2013, p. 178).

Se observarmos o trecho com mais atenção, no entanto, vamos perceber que ocorre uma transposição da moral da favela para reverberar uma nuance ideológica que escapa às barreiras discursivas. Há, nesse caso, uma infiltração de um discurso que seria contrário ao defendido pelo narrador e uma evidência daquilo que pretendemos denominar de ambiguidade. Ou seja, quando observamos o tom de revolta do narrador, vemos que este se dá não pelo fato da alta concentração de renda e de bens materiais nas mãos de um único indivíduo, mas pelo “não merecimento” desse sujeito. Ou seja, não há uma crítica à acumulação de capital, mas a sua valorização.

Nas próximas linhas, pretendemos discutir como essa intromissão da ideologia capitalista se insere na voz narrativa de **Capão pecado**, constituindo não apenas a supracitada ambiguidade de pontos de vista, mas uma pedagogia da favela multifacetada e polifônica, que em alguns aspectos se distancia do tom pedagógico de outros narradores marginais, como o de Paulo Lins, por exemplo. A partir dessa multiplicidade discursiva e ideológica, a narrativa em questão põe em xeque não apenas a impossibilidade de se vislumbrar uma pedagogia unívoca da favela na literatura marginal, mas o próprio caráter transitório das relações de poder e das reverberações nas práticas sociais cotidianas, tão bem representadas na prosa de Ferréz.

5 No entre-lugar dos sistemas

Advindo da obra de Silviano Santiago (2000), o conceito de entre-lugar designa aquilo que passeia entre fronteiras, sem se estabelecer em um lugar rígido ou estável. Estabelece-se, em vez disso, numa posição dialógica, ambígua, na qual se assimilam características e valores referentes a universos distintos e, muitas vezes, antagônicos. Ao se referir ao entre-lugar como caracterizador da literatura latino-americana, o autor afirma:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião,

entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

É nesse entre-lugar enunciativo que situamos a narrativa de Ferréz. Transgressora, ela traz para o cenário artístico as vozes que não queriam ser ouvidas e, ao mesmo tempo, assimila nessas vozes o discurso daqueles que a silenciaram. Esse processo, no entanto, não deve ser visto como algo negativo, mas como uma das armas mais afiadas de **Capão pecado**: ao transitar entre espaços e incorporar diferentes perspectivas, o romance se torna multidimensional, denunciando que o poder da norma e dos discursos opressores se instaura nos lugares mais inimagináveis, amarrando os sujeitos em armadilhas de difícil escape. A pedagogia ambígua da favela, nesse contexto, reverbera uma posição estética e política marcada pela nuance, pelos interstícios e, conseqüentemente, pelo seu antropofagismo. Nas palavras de Santiago, “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistêmica dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

O primeiro elemento que podemos situar, enquanto representativo de uma multifacetada construção ideológica presente no romance de Ferréz, é o modo como o narrador lida com a inserção das personagens no mercado de trabalho. De um lado, conforme observado anteriormente, a voz narrativa lança julgamentos pesados à estrutura assimétrica das grandes corporações, enquanto, do outro, deixa transparecer, por meio da intromissão no pensamento das personagens, uma vontade e, até mesmo, necessidade de ascensão social dentro do universo capitalista.

O pensamento visualizado, nesse caso, é ambíguo ao expor um olhar de ódio lançado sobre o burguês, o *playboy*, já que esse olhar reverbera, mais do que uma crítica ao sistema capitalista, um antagonismo, no qual ao mesmo tempo que o sujeito está à margem, este deseja, de certa forma, pertencer ao cerne daquele sistema que o marginalizara – o lugar do dominador. A título de exemplo, destacamos o trecho a seguir:

Rael se aproximou e Halim nem o cumprimentou, só entregou o dinheiro e disse que o serviço de sua mãe estava lhe custando muito dinheiro. Rael não respondeu nada, só guardou o dinheiro no bolso,

disse obrigado e se retirou. Mas Halim notou algo em seu rosto, algo estranho, talvez por um momento Halim tenha visto nos olhos daquele simples menino periférico um sentimento de ódio puro e tenha sentido por algum momento que um dia o jogo iria virar. (FERRÉZ, 2013, p. 26).

Observa-se, nesse caso, que entremeado ao ódio do personagem pelo patrão “pão-duro”, está o desejo de inversão da hierarquia, de “virar o jogo”. Assim, como visualizamos no tópico anterior, a crítica do narrador ao sistema é, na verdade, uma crítica ao lugar que o pobre e o favelado ocupam nesse sistema, mas não necessariamente uma crítica aos valores de aquisição de capital e ascensão social que modelam e alicerçam esse sistema. Nesse sentido, tanto a voz narrativa quanto as ações das personagens convergem para uma valorização da ascensão social e para a ocupação de lugares restritos à classe burguesa por parte das personagens da favela.

Ao contrário de outros textos representativos da denominada literatura marginal contemporânea, assim como de obras filmicas recentes que tratam do cotidiano nas grandes favelas brasileiras, verificamos que em **Capão pecado** há certa valorização do trabalho nas grandes corporações capitalistas e não a inserção das personagens no universo do crime e do tráfico. Nesse sentido, os heróis retratados são os trabalhadores braçais, os operários, etc. A figura do malandro e a do marginal deixam de ocupar o lugar central, de protagonista, para colocarem-se à margem, como pano de fundo da narrativa. Obviamente, há uma representação da criminalidade que transborda em cada linha do romance, mas o crime, o tráfico e a bandidagem são, no romance de Ferréz, constituintes estéticos do ambiente e da narrativa, mas não estruturadores do eixo nuclear do romance – pelo menos não com a intensidade e o grau de importância que ocorre em romances como **Cidade de Deus**, por exemplo.

A respeito do mosaico ideológico que constitui a narrativa em questão, não poderíamos deixar de mencionar a forma como o narrador lida com os conceitos de moral referentes ao corpo, à sexualidade e à estrutura familiar. Sabe-se, se retomarmos a obra de filósofos, como Michel Foucault (1988), que o controle dos corpos representa um mecanismo central de estruturação de determinadas relações de poder. Nesse sentido, o corpo abjeto (KRISTEVA, 1986) é vislumbrado sempre sob a ótica da marginalidade e do não pertencimento ao eixo nuclear que estaria situado, essencialmente, no leito familiar burguês (WOLFF, 1990).

Seria de se esperar, sob essa ótica, que, por representar estruturas sociais à margem da ideologia burguesa, a narrativa de **Capão pecado** subvertesse os valores moralizantes que são a base desse sistema, tais como o casamento e a consequente constituição da família tradicional. O que ocorre, no entanto, é justamente o contrário: o narrador de Ferréz é dotado de uma forte moral cristã, tradicional, quase reacionária, que muitas vezes ocupa a torre do panóptico e julga os pecados cometidos pelos moradores da favela. Como em **Quarto de despejo**, de Carolina Maria de Jesus (1966), vislumbramos uma relação antitética do narrador para com a favela: ao mesmo tempo em que se aproxima da linguagem e da cultura deste espaço, tenta se distanciar moral e eticamente de tal contexto, julgando o comportamento de seus pares sob a ótica daquele que seria, em linhas gerais, o sistema opressor.

Meninas que engravidam antes da idade, filhos que não se preocupam com os pais, maridos alcoólatras, usuários de drogas: todos são colocados no patamar da abjeção e julgados pela lente da moral cristã, no entanto sob a perspectiva de um narrador que também pertence a essa margem e que deveria, na perspectiva do senso comum, defendê-los em vez de julgá-los. A seguir, a título de exemplo, podemos visualizar uma cena em que o olhar crítico do narrador se volta contra as adolescentes que engravidam ‘antes da hora’:

Domingo ensolarado, Rael acordou tarde. O dia estava em seu ápice, a feira já estava montada, era só abrir a janela e ver as mulheres passando. Pena que a maioria que geralmente fazia suas compras semanais já trazia suas crias. Um incidente comum, infelizmente, para a maioria das garotas entre 12 e 18 anos. Pronunciou ao levantar da cama:

_Filho aqui já virou moda, criar os pequenos inocentes é que é foda.
(FERRÉZ, 2013, p. 154).

O mesmo tom é observado, também, quando são criticados os filhos que desrespeitam os pais e que, com isso, colocam em crise a nuclearidade da instituição familiar (cerne das relações de poder e dos mecanismos de controle sobre os corpos e práticas):

A casa era de todo humilde, mas não se sentiam infelizes, a não ser pelo fato de seus dois filhos, Will e Dida, nunca estarem em casa. Achavam que isso era passageiro e que com o tempo os dois teriam mais responsabilidades, se tornariam companheiros. (FERRÉZ, 2013, p. 41).

Por último e, por isso mesmo, com especial ênfase, está o olhar dilacerante lançado aos usuários de drogas e aos alcoólatras. Esses, sob a lente do narrador, encontram-se no degrau mais baixo de moralidade:

Como não estava passando nada que prestasse, foi ao quarto de sua mãe e a viu dormindo, seu pai estava no chão ao lado da cama, totalmente sujo. Ele tentou entender como um homem pode perder todo o caráter diante do álcool, mas decidiu não pensar nisso, não iria perder seu tempo novamente, pegou algumas revistas em quadrinhos, sentou à beira da cama e começou a entrar nas histórias de Garth Ennis, seu autor favorito. Leu algumas páginas, mas quando o pastor estava para matar os anjos rebeldes, ele dormiu. (FERRÉZ, 2013, p. 72).

Mixaria deu uma leda para cada um e começou a dichavar a maconha, cada um fumou o seu e ficou a pampa, curtindo a natureza e viajando cada um com seu sonho, não sabendo que o que estava subindo ali era fumaça, mas o que certamente estava descendo era a autoestima, que descia pelo esgoto. (FERRÉZ, 2013, p. 64).

É importante que notemos, no entanto, que apesar de criticar veemente determinados valores éticos e morais, a voz narrativa se mostra, ideologicamente, contrária ao protestantismo, situando as igrejas protestantes e respectivos pastores no mesmo lugar do patrão burguês – o de vilão. Valoriza, no entanto, a fé católica, sobre a qual são constantes várias referências no decorrer da obra. A religiosidade seletiva será, então, mais uma das marcas de uma voz que se insere nos liames dos discursos e que, deste lugar, encontra os elementos que serão mais capazes de atender às suas demandas ideológicas e ao jogo de relações de poder no ambiente social em que se insere.

Nesse intercâmbio de perspectivas em convergência e aproximação, a narrativa de Ferréz se constrói como uma obra dialógica, plural, que revela a falsa neutralidade dos discursos e a impossibilidade de separar o sujeito das vozes culturais e ideológicas que o perpassam continuamente. Ao delinear tais relações, coloca em xeque múltiplas identidades, inclusive a própria, realocando um imaginário cultural de antagonismos para um outro de bricolagem, antropofagia, que instaura uma realidade subjetiva marcada pela tentativa de construir um lugar no mundo. Tal construção é camaleônica, profusa, enfim, a marca de um novo tipo de favela, e de literatura – construída na pluralidade e no contraditório jogo de aceitação e de demarcação de sua própria face.

Em síntese, verificamos que a voz narrativa de **Capão pecado**, embora se constitua sob o crivo da pedagogia e do didatismo, o faz de forma ambígua e, muitas vezes, contraditória. Não é, portanto, o que por senso comum, tendo em vista diversas manifestações literárias e artísticas, conhecemos por “moral da favela”, que é ensinado pelo narrador. Tampouco, podemos afirmar que o narrador ensine o estilo de vida burguês ou pregue a inserção do sujeito aos modelos basilares do sistema capitalista. A despeito disso, a pedagogia de **Capão pecado** é situada no entre-lugar ideológico que existe nas frestas da oposição binária entre centro e margem, ou entre cidade e favela.

A voz narrativa da obra de Ferréz, portanto, ao considerar determinados valores pregados pelo sistema e, ao mesmo tempo, apresentar elementos constituintes da moral da favela, sugere que pensemos para além das fronteiras físicas e políticas que dispõem o centro urbano e a favela em patamares totalmente distintos. Multifacetada, ambígua, a obra literária sugere um olhar para além dos binarismos, para o cerne das relações de poder, que, como vimos, são assimétricas e escorrem tanto pelos becos esquivos das favelas quanto pelos saguões luxuosos dos prédios das grandes cidades.

From the trap of power through the underlines of discourse: an ambiguous pedagogy of favela in Ferréz's **Capão pecado**

Abstract

In this work, I aim at discussing how the narrator of **Capão pecado** proposes a counterpoint to the moral code of marginality, establishing an ambiguous pedagogic voice that criticizes the “system” at same time that incorporate its rules of morality. For this task, I analyze the narrative voice of the work in question in articulation with Foucault's theory on power – specially the concept of panopticism. With this study, I may verify that the moral value of traditional Brazilian bourgeoisie is not located in the top of a social pyramid, but transits through several structures. In this process, it breaks the frontiers of center and margin and establish itself as a norm even where it is questioned and subverted.

Keywords: Power. Brazilian Marginal Literature. Ferréz. **Capão pecado**.

Referências

- FERRÉZ. **Amanhecer Esmeralda**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- FERRÉZ. **Capão pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- FERRÉZ. **Capão pecado**. São Paulo: Planeta, 2013.
- FERRÉZ. **Cronista de um tempo ruim**. São Paulo: Selo Povo, 2009.
- FERRÉZ. **Deus foi almoçar**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2012.
- FERRÉZ. **Fortaleza da desilusão**. São Paulo: [s.d.], 1997.
- FERRÉZ. **Manual Prático do ódio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- FERRÉZ. **Ninguém é inocente em São Paulo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 36. ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2009.
- JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1966.
- KRISTEVA, Julia. **The power of horror**: An essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1986.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Planeta, 2012.
- LINS, Paulo. **Paulo Lins e a estética da marginalidade**: Entrevista. Disponível em <http://augustasp.com/ruaAugusta/01/paulo-lins-e-a-estetica-da-marginalidade/>. Acesso: 15/02/2014.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Maria Aparecida Costa. **Ferréz**: o rapper da literatura. In: Anais do primeiro colóquio internacional culturas jovens, Afro-Brasil América, São Paulo, 2012.

VELLOSO, Luciana Mendes. **Capão pecado**: sem inspiração para cartão postal. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

WOLFF, Janet. **Feminine Sentences**: essays on women and culture. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.

Recebido em 27/04/ 2016

Aceito em 05/09/2016

O intelectual em **S. Bernardo**, de Graciliano Ramos: agregar

Rogério Silva Pereira*

Resumo

O artigo descreve Paulo Honório, narrador do romance **São Bernardo** (1934), como sendo um intelectual. Partindo de proposições tomadas à fortuna crítica de Graciliano Ramos, propõe-se a aprofundar algumas noções consagradas sobre este romance desse autor. Nesse sentido, as leituras que atribuem ao romance a condição de ficção autobiográfica (MIRANDA, 1992) e de confissão (CANDIDO, 1992 e MOURÃO, 1969) são instrumentalizadas para identificar, dentro de um artefato iminentemente ficcional que é **São Bernardo**, elementos que situariam seu narrador como uma pessoa que escreve efetivamente uma autobiografia com teor altamente confessional. Para tanto, o conceito de confissão (FOUCAULT, 1988) é utilizado para aprofundar a noção de “descontrole” (LAFETÁ, 1977), ideia estruturante para se compreender **São Bernardo**. O fito é alcançar uma descrição do público leitor que seria o leitor da autobiografia confessional escrita pelo narrador, ao mesmo tempo em que se explicitaria esse narrador como sendo um escritor intelectual que, ao eleger o público literário como interlocutor de sua confissão, faz um elogio da palavra escrita, da literatura e da vida pública como espaço de resolução de problemas.

Palavras-chave: Intelectual. Graciliano Ramos. Romance.

Levanta-te, entra na cidade.
(Atos dos apóstolos, 9, 6)

1 Ficção e confissão

O binômio ficção-confissão, situado muito além do jogo sonoro, expressa uma tese profícua de leitura da obra de Graciliano Ramos. Nela, Antonio Candido, o crítico que o sintetiza, segmenta a obra em duas partes complementares e

* Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutor em Literaturas de Língua portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

1 Esse artigo é uma versão condensada e, por vezes, reescrita do capítulo 4 da nossa tese de doutorado de 2004, **O intelectual no romance de Graciliano Ramos** (Cf. “Referências”, ao final). Os conceitos, noções e ideias, fora os cortes feitos por questões de espaço, permanecem os mesmos de então. A tese foi orientada pela profa. Dra. Ivete Lara Camargos Walty e escrita com auxílio de bolsa do CNPq, aos quais agradeço.

coextensivas. “Ficção e confissão constituem na obra de Graciliano Ramos polos que [o autor] ligou por uma ponte, tornando-os contínuos e solidários” (CANDIDO, 1992, p. 69). Assim, de um lado, a ficção compreendendo, sobretudo, os romances; de outro, a confissão-memória, que tem em **Memórias do cárcere** o seu centro. Entre os dois polos, alguns matizes que suavizam as contraposições. Tal é o caso de **Infância**, livro que, sendo de memórias, poderá ser lido, segundo o crítico, como de ficção (CANDIDO, 1992, p. 50). A obra de Ramos se desenvolveria de um a outro extremo, de tal modo que a própria ficção estaria penetrada por elementos confessionais ou, num termo mais preciso, por elementos autobiográficos.

Nessa perspectiva, torna-se coerente caracterizar o mencionado polo ficcional como sendo majoritariamente de “ficção autobiográfica”. Coloque-se, provisoriamente, de lado **Vidas secas** e o que se tem é isso: “ficção autobiográfica”. **São Bernardo**, **Angústia** e **Caetés** seriam por diversos motivos (dentre eles o fato de serem a experiência narrada de seus protagonistas) livros que estariam próximos da autobiografia pensada como gênero. Wander Melo Miranda é o crítico que propõe essa caracterização. Longe de ser contraditória, a fórmula “ficção autobiográfica” é bastante adequada para se pensar a obra de Ramos. O que há de ficcional em sua autobiografia; o que há de autobiográfico em sua ficção? Eis as perguntas de Miranda. A partir delas, ele questiona as fronteiras entre ficção e realidade e as fronteiras entre aqueles dois gêneros que a tipologia clássica havia formulado, a saber, a ficção e a autobiografia (MIRANDA, 1992). Para Miranda, note-se bem, não se trata meramente de ver traços da realidade na ficção ou vice-versa. Sua proposta é partir da “impossibilidade inerente à linguagem de efetuar sem fraturas e disjunções a passagem do eu empírico ao eu textual” (MIRANDA, 1992, p. 45). Entender ficção e memória estruturadas, sobretudo, como linguagem – eis o que propõe.

O romance **São Bernardo** pode ser lido a partir dessas duas noções, “ficção autobiográfica” e “ficção e confissão”. Não se trata, é preciso dizer desde já, de tomá-las ao pé da letra, e sim de percebê-las como linhas mestras e pontos de referência. Não se trata, ainda, de entrever, como faz Helmut Feldman, “reflexos da personalidade de Graciliano Ramos em sua obra” (FELDMAN, 1967), ou mesmo de sublinhar a maior ou menor ocorrência de elementos memorialísticos naquela obra, tomando o texto memorialístico como chave que nos abriria o universo romanesco, como faz Lamberto Puccinelli (PUCCINELLI, 1975). Trata-se, diferentemente, de entrever em **São Bernardo** traços dos discursos

autobiográfico e confessional presentes em seu enunciado. Ou, em outras palavras, trata-se de focar o romance como sendo construído como autobiografia e confissão ficcionalizadas, entrevendo, assim, algumas consequências dessas categorias na configuração do romance.

2 Autobiografia – Paulo Honório, autor de São Bernardo

São Bernardo é escrito como se fosse uma autobiografia. Imagine-se o leitor que se iniciasse na obra do autor pelos trabalhos autobiográficos, tais como os dois volumes de **Memórias do cárcere**. Esse leitor, ao passar em seguida para os trabalhos ficcionais, haveria decerto de hesitar diante das palavras relativamente ambíguas do narrador de **São Bernardo**. Quem fala ali? – ele se perguntaria – Será que se ouve ali a voz autobiográfica de Graciliano Ramos, aquela mesma voz entrevista em **Memórias do cárcere**? E seria com certo esforço e estranhamento que esse leitor perceberia que a voz expressa nas primeiras linhas de **São Bernardo** não é aquela cujo nome está impresso na capa do livro, mas sim uma voz ficcional, a do personagem-narrador Paulo Honório. De fato, é com certo vagar que um tal Paulo Honório se insinua sob seus olhos, substituindo aos poucos a voz autoral, equivocadamente posta no texto pela imaginação deste leitor desavisado. No estudo que faz sobre o romance de Graciliano Ramos, denominado **Estruturas**, Rui Mourão sublinha essa possível confusão:

Antecipando-se a qualquer ação romanesca e sem se apresentar, uma voz que conta a história dos antecedentes da elaboração de **S. Bernardo** começa a ser ouvida: ‘Antes de iniciar este livro’ – é o que vamos lendo. Saindo desse primeiro lance de frase, somos levados a admitir que é Graciliano Ramos quem está com a palavra e dá início a qualquer coisa como um prefácio. (MOURÃO, 1969, p. 65, grifo nosso).

Mourão destaca um trecho inicial do romance: “Antes de iniciar este livro” e entrevê uma possível reação do leitor. A referência ao livro em si – e não à “narrativa”, à “história”, ou ao “texto” – parece indicar que quem fala ali é Graciliano Ramos, o autor, escrevendo algo como um prefácio. Mas a indicação é precisa: aquelas são as palavras de abertura do capítulo “1” do romance; não se trata de um prefácio. No final desse capítulo, a menção a um nome dissolve qualquer dúvida quanto à identidade da voz narrativa e ao gênero que se tem sob os olhos.

Não se trata de Graciliano Ramos; trata-se de um certo “Paulo”, o narrador; e trata-se, por certo, de um romance. E, já no início do capítulo 3, o narrador se apresenta, consolidando a certeza: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório...” (RAMOS, 1977, p. 12). Nesse ponto aparece um elemento mais concreto que ancora o texto em seu devido polo ficção. Aqui, repete-se o nome, agora completo, “Paulo Honório”, distinto daquela marca de autoria, o nome próprio do autor, Graciliano Ramos, presente na capa do livro.

Mas há de se acusar o lapso. Trata-se desse breve limbo de indistinção em que se permite colocar em dúvida a identidade da voz que enuncia a narrativa de **São Bernardo**. Num *flash*, autor e narrador foram confundidos; e foram confundidos os gêneros. A se pensar com Mourão: “já é romance ou ainda se está num prefácio escrito pelo autor”?

Mas uma piscadela espanta a dúvida. Rapidamente, as identidades se cristalizam e cada qual, narrador e autor, passa a cintilar em sua devida órbita. Graciliano, autor; Paulo Honório, personagem-narrador. A partir daí a ambiguidade se dissipa e o romance põe-se a girar.

Mas e se, antes disso, fosse possível ser levado a sério aquilo que ficou apenas sugerido? E se, antes de se iniciar a leitura como a convenção exige (personagem-narrador de um lado, autor de outro, etc.), fosse possível adentrar aquele limbo e deixar brilhar lá uma outra configuração? Mourão fala de uma ambiguidade quanto à voz que enuncia o texto. Isso permite que se pense num Graciliano que falasse, sem avisos, logo no início de **São Bernardo** saindo da capa, adentrando a periferia do texto e enunciando-se no primeiro capítulo da narrativa, como se num prefácio – numa altura do texto onde já deveria estar falando Paulo Honório. Pois bem, e se fosse possível inverter os vetores gravitacionais e se permitisse que Paulo Honório avançasse para fora da moldura da narrativa, se impondo na capa do livro como autor de **São Bernardo**? E se fosse possível que Paulo Honório fosse entrevistado como autor de **São Bernardo**?

Já nessa nova configuração, o que se vê é uma voz que enuncia no mesmo tom daquela que é ouvida em **Memórias do cárcere** – uma voz autobiográfica. De fato, posta de lado a ficcionalidade declarada do livro, o que o leitor tem sob os olhos é uma autobiografia – ao menos no plano ficcional. Paulo Honório conta sua própria vida, escrevendo-a. O que fica, ao menos provisoriamente, e por hipótese, é que Paulo Honório aparece como o autor-escritor-narrador-protagonista de São Bernardo.

Aceitar isso é admitir então que ali fala uma pessoa (e não um personagem de ficção) por trás do nome próprio “Paulo Honório”, escrevendo os fatos de sua própria vida. E o faz declaradamente com intuito manifesto de publicação.

Logo na primeira linha da narrativa, o narrador informa que o leitor está diante de um livro (não de um manuscrito) escrito por ele próprio, Paulo Honório e, pouco depois, que quer esse livro publicado e vendido. “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho [...] e já via os volumes expostos, um milheiro vendido” [...] (RAMOS, 1977, p. 7). Essa é talvez a primeira coisa a se explicitar: trata-se de um livro escrito por Paulo Honório que narraria predominantemente fatos de sua própria vida que abrangeria desde a sua mais remota infância até o início da velhice – uma autobiografia.

Aqui é preciso caracterizar minimamente a autobiografia a partir da clássica definição que faz dela Philippe Lejeune (2008). O centro da autobiografia concentra-se na identidade autor-narrador-personagem. “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador, e o personagem. [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 15) – ou seja, autor, narrador e personagem devem ter, no livro, na capa, no texto, etc., o mesmo nome e devem, portanto, ser a mesma “pessoa”. Além disso, destaque-se a noção de “pacto autobiográfico” inerente à autobiografia: os fatos contidos na autobiografia são apresentados por seu autor como sendo verdadeiros. Por sua vez, o leitor diante destes fatos sabe que pode recorrer, em qualquer caso (dúvidas, controvérsias, etc.), a eventuais provas públicas e a outras fontes. “Pactua-se” entre autor e público que na autobiografia o que se lê é a verdade – trata-se de “pacto referencial”. Nesse sentido, a autobiografia é um texto referencial, como os textos históricos, científicos, biográficos, dentre outros. “Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial” (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo nosso). Além disso, a autobiografia implica o fato de que o leitor se encontra diante de um autor-narrador que toma a si mesmo como objeto da narrativa, ele é o protagonista, sua vida, ações, pensamento e sua personalidade são os temas da narrativa. Os demais personagens, ações e temas passam, por assim dizer, a figurar como pano de fundo e exterioridade dessa vida individual. Nesses termos, não é a vida histórica e os fatos externos ao protagonista o que conta. A autobiografia põe o indivíduo que narra no centro dos acontecimentos. Na autobiografia, o que conta é o indivíduo, não o coletivo; é aquela personalidade, não o meio histórico-social.

Assim, pode-se dizer que o livro de Paulo Honório é uma autobiografia. Reiterem-se os fatos de Paulo Honório ser, ao menos ficcionalmente, o autor-escritor-narrador-personagem do que publica e de ser sua vida pessoal o centro do que escreve, isto é, a narrativa trata da representação dele próprio. Aceitos esses argumentos, estabelece-se a certeza de que Graciliano Ramos em **São Bernardo** faz a ficcionalização do gênero autobiográfico tradicional. Ou seja, ele usa dos procedimentos de uma autobiografia tradicional para produzir efetivamente um romance. Desse modo, ele prepararia o seu leitor para ler o romance como uma autobiografia.

3 O autobiógrafo Paulo Honório

Examine-se brevemente o “homem” inscrito nessa autobiografia. Os dois primeiros capítulos de **São Bernardo** são metalinguísticos. O crítico J.L. Lafetá diz que se trata de capítulos em que Paulo Honório se apresenta ao leitor. De fato,

[...] aquilo que de mais forte nos fica das páginas iniciais é a impressão da sua figura. Sem nos dizer nada explicitamente sobre si mesmo, fornece-nos no entanto a sua imagem: um homem empreendedor, dinâmico, dominador, obstinado, que concebe uma empresa, trata de executá-la, utiliza os outros para isso e não se desanima com os fracassos. (LAFETÁ, 1977, p. 176).

Mostrando-se como um homem empreendedor, dinâmico, dominador, Paulo Honório, por outro lado, acaba por mostrar-se também como sendo um escritor.

Uma das primeiras imagens que se vê, nesses primeiros capítulos, é a do típico escritor. Ali, Paulo Honório pinta-se imóvel, solitário, pensativo, com a pesada pena na mão, angustiado com o novo “trabalho” de escritor:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar [...] suspendo às vezes o trabalho moroso [...] digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta [...] volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins. Ora vejam se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo (RAMOS, 1977, p. 10).

No trecho veem-se anunciados alguns dos motes do livro: a escrita alternando-se com a pausa para a reflexão, e a comparação de si com Madalena, a esposa já morta, também escritora. O escritor novato tem dificuldade de escrever. Havia se proposto usar na fatura do livro os procedimentos de planejamento que impusera à construção de sua fazenda: “imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” – mas logo desiste do método. À divisão quase fordista do trabalho se contrapõe um retorno ao artesanato individual da escrita. No trecho a seguir, isso fica patente: “Abandonei a empresa. Um dia ouvi de novo o pio da coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto traz qualquer vantagem”. (RAMOS, 1977, p. 9, grifos nossos).

Expiar certa culpa, expulsar os pios de coruja da consciência: eis um dos motores manifestos da escrita do livro de Paulo Honório. Nesse momento, parece surgir um livro cuja motivação não é, pois, o intuito de se obter uma vantagem pessoal qualquer. Não utilitário em qualquer sentido e que evoca a mulher já morta, Madalena, o livro seria desencadeado por um mero pio de coruja, som da natureza, com certo timbre místico atribuído pelo narrador Honório. Abandonada a empresa, surge então um livro feito com seus “próprios recursos” – isto é, individualmente, artesanalmente – escrito sob inspiração da esposa morta.

É esse o escritor fictício de **São Bernardo**. Homem dividido entre certo desejo que o subjuga e a racionalidade utilitária. Nesses termos, quando escreve no trecho acima que “abandonou a empresa”, Paulo Honório está mais do que assinalando mera desistência.

A expressão “abandonei a empresa” permite três leituras: 1) a expressão parece dizer que Paulo Honório abandonou a própria fatura do livro – depois retomada, com outro método; 2) parece também dizer que ele abandonou a ideia de compor o livro como “empresa” capitalista, pois estava decidido a não mais fazê-lo pela divisão do trabalho especializado, visando ao lucro. Ele não será mais um empresário (pelo menos no que se refere ao livro) que organiza a linha de montagem, que divide o trabalho e que se apropria privadamente do lucro auferido da exploração deste trabalho (MOURÃO, 1969, p. 67). Por fim, 3) a expressão também diz que ele optou por certo tipo de método oposto ao consagrado pela empresa capitalista, usando meios próprios, meios artesanais. Esta decisão assinala uma profunda oposição entre as duas São Bernardo, a fazenda e a narrativa: uma é industrial a outra, artesanal. Eis outra faceta do escritor: ele é um artesão. “O livro, escrito à mão por Paulo Honório, seria uma superação

da divisão do trabalho” (WALTY, 2001), esse método que rejeita ao construir o livro, mas que usara extensivamente na construção de sua fazenda. Paulo Honório agora é alguém que, tendo sido a vida toda um racionalizador, tendo se guiado por procedimentos consagrados pelo capitalismo para transformar e recriar o mundo que o circunda, opta pelo artesanato – essa forma de trabalho pré-capitalista. Note-se, de passagem, o movimento reverso, a marcha-à-ré dada pela fórmula proposta por Walty acima: “superação da divisão do trabalho”. Se é verdade que a divisão racional e social do trabalho, inerente ao capitalismo, é vista como desdobramento natural e historicamente necessário do artesanato – ou seja, um mandamento da bíblia capitalista –, ao se propor superá-la “avançando” para o artesanato, Honório acaba invertendo, por assim dizer, o processo histórico, tido como natural – isso implicaria para ele abjurar o capitalismo que ele tanto reverencia; em certo sentido, numa autoviolência.

A multivalência de sentidos mostrada atesta certa luta impressa na escritura do livro de Paulo Honório, que parece caracterizá-lo. Iniciado o livro, não é o interesse de lucrar que o dinamiza, é o desejo de contar que o impulsiona. A narrativa percorre essa trajetória que pode ser assim esboçada: o homem que racionaliza cede espaço ao que deseja. Nesse trajeto, há um conflito entre esses dois polos esquemáticos: entre o que manifesta fazer enquanto escritor e o que de fato acaba por fazer. Lafetá observa esse trajeto e assinala seu resultado: é “o mundo à revelia”. O crítico diz isso para marcar uma mudança em Paulo Honório, que passa de sujeito a assujeitado. De dinamizador da natureza e do mundo a um semi-inválido conduzido, dentre outras coisas, pela escritura do livro que compõe. (LAFETÁ, 1977, p. 193e seguintes).

Há um descontrole manifesto no enunciado do qual outros críticos dão conta. Ali brotam frases que, segundo Leticia Mallard, devem ser explicadas pela existência de dois planos entrevistados no nível do enunciado: um “consciente” e outro “subconsciente”. Há no enunciado do texto algumas “ambiguidades”, “circunlóquios” e “metaforismos” que denunciariam a existência de um plano subconsciente, onde ficariam resguardadas, de certa forma, as culpas inquestionáveis do narrador (MALLARD, 1976, p. 51). A presença daquelas estruturas referidas por Mallard frustra um possível projeto realista de Paulo Honório. Vê-se a desagregação de um projeto transparente e ordenador.

É o que parece realizar Graciliano Ramos em **São Bernardo**. O autor constrói um personagem em processo. O escritor racionalizador, desdobramento do homem

prático e racionalizador que o idealizara, mal se delineia e já agoniza, cedendo lugar a outro: o escritor que deseja. O que Paulo Honório escreve parece se compor à sua revelia. Isso talvez fique patente à medida que o leitor vai virando as páginas da sua autobiografia. Que tipo de autobiografia é essa?

Não se trata evidentemente da autobiografia do elogio ou do bom exemplo. O autorretrato que pinta de si é monstruoso em todos os sentidos: seja do espírito, seja do corpo. Um lobisomem: algo de humano e ao mesmo tempo de fera traiçoeira o constitui. É essa a pintura impiedosa que faz de si na última página de **São Bernardo**.

Mas não só na última página: de certa forma, o livro todo é isso. Paulo Honório pinta-se como homem de propriedade que divide o mundo em dois grupos: os que têm e respeitam os bens materiais, esses os eleitos, e os que não têm e não respeitam. Para ele, o ganho é verdadeira ascese: “o próximo lhe interessa na medida em que está ligado aos seus negócios, e na ética dos números não há lugar para o luxo do desinteresse” (CANDIDO, 1992, p. 25). Assim os que o circundam estão todos submetidos ao seu interesse. Da mesma forma que toma as terras de Luís Padilha e o expulsa de lá, chama-o depois para figurar de professor numa escola que abriria para contento do governador, o que lhe traria algum benefício. “De repente supus que a escola poderia trazer a benevolência do Governador para certos favores que eu tencionava solicitar”. (RAMOS, 1977, p. 40).

Nada é gratuito e tudo é relatado com um mínimo de escrúpulo. A certa altura, por exemplo, Paulo Honório sugere que mandara seu jagunço, Casimiro Lopes, matar um desafeto, o vizinho Mendonça, com o qual tivera uma desavença por limites de terra. Sugere também que, enquanto morria Mendonça, estivera de propósito em reunião com o padre da cidade com o fito de dar-se um alibi (RAMOS, 1977, p. 32). Não só faz isso, mas conta que o faz. Também o ciúme, a tortura mental, as relações de posse que trava com a mulher darão a medida do tipo de homem que ele é e do tipo de autobiografia que escreve.

Ao lado disso, seu desejo de publicação é evidente: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem” (RAMOS, 1977, p. 11). Aqui, reverbera o desejo inicial de ser lido, de poder conversar com “pessoas” que leem, com leitores de literatura. Uma autobiografia de vilezas escrita para um público de leitores de literatura. Essa gente para a qual ele expressamente escreve não vai encontrar ali literatura, mas, se quiserem, poderão lê-lo como tal. Diante disso, surgem duas perguntas: por que publicar um livro que o degrada e achincalha? E, sobretudo, por que ele próprio escreveria tal livro?

A resposta não é fácil. Reforce-se, contudo, um argumento. Se não é por interesse que ele intenta escrever seu livro, como se viu acima – também não é por interesse que ele o fará publicar. Não se pode tomar ao pé da letra o parágrafo inicial da narrativa: “Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho [...] e já via os volumes expostos, um milheiro vendido” [...] (RAMOS, 1977, p. 7). A motivação calcada no interesse de venda dos livros deve ser deixada de lado – de resto, desde o início, o próprio narrador logo a abandona. É pouco pensar em Paulo Honório como um homem que relatasse seus crimes e vícios e que os publicasse somente para vender, somente para ganhar dinheiro. O dinheiro parece entrar como justificativa precipitada.

É possível pensar em outro sentido para esse aparente afã de lucro. Pense-se nesse homem que se pinta como ser racional, atravessado, subitamente, por um desejo desagregador. A esse homem, ocorre um desejo de escrita que ele tenta logo justificar pela possibilidade de lucro imediato. Diante de um desejo encontrado em si mesmo, o utilitarista interpreta-o como ânsia utilitária. Quero escrever um livro: quem sabe isso não me trará dinheiro? – parece ser o seu raciocínio. Assim, o dinheiro é apenas um pretexto superficial e, ao fim, com pouco sentido.

Afastado o pretexto de venda, resta, entretanto, esse mal justificado desejo de publicação da própria vida. Não se deve desprezá-lo. Fórmulas do tipo “E como sabem”, “Lembram-se” (RAMOS, 1977, p. 95) atestam esse desejo de se expor a um interlocutor ou a interlocutores.

Examine-se mais de perto esse desejo de ser comprado e de ser lido. Quem iria querer comprar a vida escrita de Paulo Honório? Que interesse público haveria pela vida de um burguês que mata para conseguir seus objetivos, que destrói a vida da esposa pela paranoia e pelo ciúme, que, com pouco ou nenhum escrúpulo, constrói uma fazenda numa cidade do interior de um estado periférico como o de Alagoas? Mil leitores de um escritor estreante na década de 30, no Brasil dos coronéis e dos analfabetos? É muito. O que faria esses leitores acorrerem às livrarias? A narrativa das vilezas de um coronel-burguês? A exposição pública desse coronel? Questões espinhosas. Se ao menos se tratasse de memorialismo, isto é, se ao menos fosse o conjunto das memórias de um homem que, como Paulo Honório, viveu no momento de transição da República Velha para o Estado Novo, com seus elementos da política e da economia, etc. Mas não. É vida privada tornada pública, eis a autobiografia de Paulo Honório. Ao menos de início, seu livro não tem qualquer apelo editorial.

Ali sequer o autor explicita o contexto histórico. A título de exemplo, tome-se a menção da “Revolução de 1930”. Esse marco da historiografia tradicional é mencionado de passagem e de modo ambíguo apenas como “revolução de outubro” ou, simplesmente, “revolução” (RAMOS, 1977, p. 7, p. 163 -164), sinal da pouca dimensão dada ao mundo externo pelo narrador. Paulo Honório, assim, parece querer, antes de tudo, que o público o leia. Ser comprado parece ser secundário.

Mas, por outro lado, o que faria Paulo Honório publicar tal ordem de intimidades escandalosas? O que faria Paulo Honório publicar que mandou tocaiara e matar o pai das Mendonças por questões de limites de terra; que maquinou, se servindo do vício pelo jogo de azar de Padilha filho, para tomar deste as terras de São Bernardo; que estapeou em público jornalistas que denunciaram assassinatos que ele mesmo sugere ter cometido, que, enfim, atazanou com ciúmes absurdos, com suspeitas paranoicas, a vida da esposa até que ela se suicidasse?

Vanglória? Vaidade? De modo nenhum. Paulo Honório não se vangloria do que fez, ao contrário, arrepende-se. Apesar de se exceder na frieza com que narra os fatos, coroa sua narrativa com um capítulo cujo tom de pesar e de arrependimento é evidente, como se tudo, ao fim, carecesse de falta de sentido. “Julgo que me desnorteei numa errada” (RAMOS, 1977, p. 166), ele escreve no capítulo final do livro, em que perfaz um balanço da própria vida. Refletindo sobre si mesmo, nesse mesmo capítulo ele escreve: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal” (RAMOS, 1977, p. 170), assumindo em si os dois vícios, o egoísmo e a brutalidade, explicitando em si a consciência disso. O resultado é um silogismo simples que o condena. Paulo Honório declara que se reconhece bruto e egoísta, logo, Paulo Honório de fato o é. Essa é a conclusão a que chega seu leitor: culpado. Paulo Honório não quer somente relatar fatos de sua vida a um público, ele quer relatar fatos de sua vida, que ele reconhece como sendo criminosos, a este público. Não expõe sua vida criminosa sem consciência de que o faz. Ao contrário, ele o faz concluindo que é de fato um criminoso. A escrita de Paulo Honório, mais do que perfazer uma autobiografia, acaba por levá-lo ao júri. Acaba por transformar-se em algo próximo a uma confissão.

Assim, uma primeira resposta está dada. O Paulo Honório que confessa quer ser ouvido: quem confessa algo, confessa-o a alguém. Paulo Honório quer ter um interlocutor. E, mais do que vender livros, quer ser lido por um público.

4 Confissão e descontrole: incriminar-se

Já se aludiu acima ao fato de que a escritura de **São Bernardo** figura ficcionalmente um descompasso entre projeto e desejo (LAFETÁ, 1977). Para o crítico, o momento da enunciação narrativa é já um momento em que o mundo de Paulo Honório não mais cede ao seu controle. É ele próprio, o narrador, quem se assujeita ao controle do ato de narrar. Esse caudal de revelações cujo conteúdo é a vileza e o crime é também signo do aludido descompasso entre projeto e descontrole. A estratégia textual pinta Paulo Honório como esse homem que diz mais do que gostaria.

Daí, pois, a percepção pelo leitor de outro descompasso: entre uma intenção de publicação e o conteúdo final do livro. O que se planeja não se pode cumprir em face de um produto que excede o planejado. Em outros termos, não é possível publicar o livro uma vez que ele revela mais do que escritor gostaria de ver revelado. A menos que se faça isso usando pseudônimo – que é, aliás, a intenção de Paulo Honório (RAMOS, 1977, p. 10).

Em qualquer caso, a hipótese não se invalida: o escritor Paulo Honório planeja ajudar-se refletindo sobre seus atos, mas acaba incriminando-se. Sua narrativa é uma confissão. Se o fazendeiro Paulo Honório sabe conduzir bem a fazenda São Bernardo, o escritor Paulo Honório (inábil, inexperiente, se sentindo culpado, jogando no próprio campo de sua mulher, Madalena, que é o texto literário) é quem acaba sendo conduzido pela narrativa **São Bernardo**. O escritor Paulo Honório possivelmente planejara um livro sóbrio, sem muitas revelações. Terminado o livro, resta a pergunta: é isso que ele planejara publicar? A resposta é inconclusiva e só permite especulação.

Registrada por Paulo Honório, boa parte dos fatos inscritos em **São Bernardo** é de seu estrito foro íntimo. Algo que se diz para um padre, para um diário íntimo, para um amigo confidente, mas não para o público genérico e abstrato de leitores de literatura. Paulo Honório se exhibe à avaliação e à eventual execução públicas. Justamente ele que odeia denúncias em público, justamente ele que espanca em público um jornalista da Gazeta de Maceió, Costa Brito, por lhe fazer acusações numa matéria paga: “o nome mais doce que o Brito me chamava era assassino” (RAMOS, 1977, p. 65). Justamente ele acaba publicamente confessando em livro o que não aceitava que outros dissessem.

Falar em “confissão” é retornar ao cabeçalho deste capítulo e ao binômio “ficção e confissão” de Antonio Candido, que encabeça esse texto. Lendo **São Bernardo**, o leitor não está somente diante de uma autobiografia, está diante de uma confissão, uma confissão pública. Esse “impulso” de exprimir essa sorte de culpas e responsabilidades pode ser definido provisoriamente como ânsia de confissão.

“É preciso considerar a confissão como fenômeno para se chegar a apreender a completa intencionalidade do texto” (MOURÃO, 1969, p. 71). Ao dizer isso, em um ensaio sobre **São Bernardo**, Rui Mourão propõe uma útil hipótese de leitura do romance que, de certo modo, aprofunda (sem mencionar) a tese de Antonio Candido. O que importa ao crítico é enfatizar que há uma sobreposição do ato reflexivo sobre o ato narrativo no romance. Na narrativa de Paulo Honório, “as ações encontram-se reduzidas a coisa nenhuma; o que se impõe verdadeiramente é uma lucidez que se derrama, que a tudo envolve, que persiste sendo aguçada” (MOURÃO, 1969, p. 75). Para Mourão, a relação que se estabelece em **São Bernardo** é a de um paciente com seu psicanalista, de um herege com “seu” inquisidor (MOURÃO, 1969, p. 70). A se pensar com Mourão, o leitor está diante de uma confissão. Que confissão é essa?

Aqui é útil retomar aquela coruja que Paulo Honório assinala como o gatilho da escrita do seu livro. As corujas (com seus pios ou gritos) aparecerão com frequência ao longo da narrativa. Trata-se de símbolo que, desde o início, evoca a esposa que se suicidou, Madalena. “Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena” (RAMOS, 1977, p. 9). É também a aludida causa que o põe a escrever sua autobiografia em livro, como visto acima: “Abandonei a empresa [a escrita do livro], mas um dia destes ouvi novo pio de coruja e iniciei a composição de repente (RAMOS, 1977, p. 9). Ao longo da narrativa, mais de uma vez, vê-se Marciano, um de seus serviçais, às voltas com a incumbência de desfazer os ninhos de coruja que estão no alto da torre da igreja de sua propriedade (RAMOS, 1977, p. 95, 141, 164). Os símbolos ligados à coruja estão complexamente emaranhados dentro da narrativa. Frequentemente, alude-se a corujas que estariam no alto da torre da Igreja, espécie de panóptico de onde toda a propriedade se avista (RAMOS, 1977, p. 141 e seguintes). Na esteira disso, é na igreja também que se dá o último encontro entre Paulo Honório e Madalena, antes que ela se mate (RAMOS, 1977, p. 144 e seguintes). Em seu ciúme paranoico, Paulo Honório crê ouvir o assobio de um amante de Madalena, escondido no pomar. Depois ele mesmo trata de

supor que o assobio poderia ser um assobio de coruja (RAMOS, 1977, p. 140). De fato, Paulo Honório se representa na narrativa como se fosse obcecado pelas corujas e seus pios. Não se menciona ao longo da narrativa, mas fica ao leitor a impressão vaga de que ele teme nelas aquele mau agouro e/ou aquela má sorte, que o misticismo popular atribui ao pio dessas aves. Como se viu, ele quer acabar com elas, com seus ninhos, com seus sons. A presença desse elemento na narrativa se cerca aos poucos do patológico e do místico. Parece que Paulo Honório apanha aquela metonímia, aquele índice natural, o pio, e tenta atribuir-lhe algum sentido. Vagamente, parece então que a coruja, metonímia da natureza, procura lhe dizer algo – como se a própria natureza falasse, incomodando-o, pressionando-o, como se ordenasse algo, impondo-lhe certo mal-estar. Não há palavras, não há comunicação ou resposta verbal. Mas há uma ação. Trata-se do reinício da escrita do livro “com recursos próprios”, que, parece, é intenção de responder ao apelo monocórdios da coruja. Que apelo é esse?

Na narrativa, a coruja e seu pio parecem se ligar a uma intensa e intransitiva vontade de saber e que domina Paulo Honório. E aqui, não custa lembrar, com efeito, que a tradição liga amplamente a coruja à deusa grega Palas Atena, esta por sua vez sendo alegoria de valores como o saber, a justiça e a civilização, dentre outros, valores caros ao mundo grego e ao Ocidente. Paulo Honório, obcecado pela coruja, esse símbolo do saber, da justiça e da civilização, parece obcecado por narrar sua vida, por transformá-la em palavras e por publicá-las. A confissão, essa “vontade de saber” na fórmula de Foucault, preside essa obsessão que, se verá, tem pouco ou nada de instintual e de natural – os apelos da coruja são da ordem da cultura e da civilização.

5 A confissão em São Bernardo como ato discursivo

A confissão é um ato discursivo cujo objetivo principal é o estabelecimento da verdade. Trata-se de um discurso que penetra os mais variados setores da vida. “O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente”, diz Foucault. Na Modernidade, o indivíduo passa a ser autenticado pelo discurso de verdade que é capaz ou é obrigado a ter sobre si mesmo (FOUCAULT, 1988, p. 58). A confissão ocupa, então, o centro dos procedimentos de busca da verdade e de individuação impostas de fora sobre a pessoa. Em todas as esferas, ela está presente sempre como mecanismo de busca da verdade: na justiça, no amor, na medicina, na

família, nas finanças. Confessa-se um crime tanto quanto um amor; confessa-se voluntariamente ou sob tortura. A confissão é exigência externa, não é deliberação voluntária do indivíduo. Preferências sexuais, amores proibidos, segredos prenatais – tudo deve vir à tona, do contrário não se autentica o indivíduo, numa sociedade em que, como se disse, é este que detém a verdade sobre si. E é uma obrigação “quase” natural. Como diz Foucault:

[...] não a percebemos como efeito de poder que nos coage; parece-nos que a verdade, na região mais secreta de nós próprios, não ‘demanda’ nada mais que revelar-se; e que, se chega a isso, é porque é contida à força, porque a violência de um poder pesa sobre ela e, finalmente, só se poderá articular à custa de uma espécie de liberação (FOUCAULT, 1988, p. 59-60).

É certa “liberação” o bônus da verdade obtida em confissão. Um alívio. Como se enfim aquele que se confessa estivesse livre de um peso e de uma opressão. Ao contrário, contudo, há nesse juízo consolador uma hábil inversão.

É necessária uma representação muito invertida do poder, para nos fazer acreditar que é de liberdade que nos falam todas essas vozes que há tanto tempo, em nossa civilização, ruminam a formidável injunção de devermos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos, o que foi esquecido, o que escondemos, o que se oculta [...] (FOUCAULT, 1988, p. 60)

Naturalizada, umbilicalmente ligada ao poder e ao saber, a confissão também é um ritual de discurso em que o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado. É também um ritual que se desenrola numa relação de poder em que aquele que confessa o faz na presença de outrem, ao menos virtual. Mais que um interlocutor, trata-se de um superior hierárquico que impõe a confissão e que intervém para julgar, punir, perdoar, etc. (FOUCAULT, 1988, p. 61).

Quando Paulo Honório começa de fato sua autobiografia, já no capítulo 3, ele o inicia em tom de confissão: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro”. (RAMOS, 1971, p.12).

A palavra “declarar” pertence à esfera jurídica, os dicionários inscrevem-na como sendo sinônimo de “confessar”. Paulo Honório abre sua autobiografia com intuito de dizer a verdade sobre si.

Como indivíduo, Paulo Honório sempre foi um desenraizado, embora, a certa altura de sua vida, ele pareça demonstrar que quer de algum modo recompor suas raízes. Assim, o órfão Paulo Honório procura e traz, para sua fazenda, mãe Margarida, a negra que o criou (RAMOS, 1977, p. 31, 45, 52, 108). Um indício de busca de identidade. Para Antonio Candido trata-se de gesto de gratidão: “uma só vez ele age em obediência ao sentimento de gratidão, recolhendo a negra que o alimentou na infância e que ama com a espécie de ternura de que é capaz” (CANDIDO, 1992, p. 25). É certo. A aparente alegria com que reage ao ser informado do paradeiro da velha Margarida chega a ser surpreendente (RAMOS, 1977, p. 31). Mas o gesto também parece sintoma dessa busca de raízes e que se aprofundará com a escrita do livro. Entretanto, não é a identidade calcada na origem aquilo que o burguês Paulo Honório procura. De fato, ele precisa é de um discurso que o defina, um discurso em que possa se espelhar. Tal discurso se agrega à busca da mãe adotiva, nesse amplo processo de busca de identidade. Para Paulo Honório, órfão desde cedo, desenraizado, burguês e *self-made-man*, o lugar onde talvez possa buscar a verdade sobre si é no exame confessional de si mesmo. Daí a autopesquisa, daí que o homem de ação seja substituído pelo homem de reflexão.

Não é surpreendente então que, quando propõe tornar-se literato, ele escolha o tom confessional que aprofunda mais e mais no decorrer do livro. Esse movimento “tão natural”, que tem um aparente ar de espontaneidade, quase impede o leitor de perceber que algo dentro de Paulo Honório o está coagindo. Lentamente algo mina sua vontade, a tal ponto que o narrador acabará por dizer o que provavelmente tinha planejado não dizer, aquilo que qualquer criminoso quer esconder. Aos poucos, a confissão brota e transborda. Em certo momento, Paulo Honório é comprimido por um paradoxal sentimento de libertação: uma vontade de declarar o que estava obscuro. É uma sensação de liberdade e de desabafo que se sente ao confessar. Mas tudo isso que parece voluntário é resultado de séculos de opressão sobre o homem ocidental, e o narrador de **São Bernardo** experimenta isso na pele. Importante assinalar que, terminada a escrita do livro, cessa também o pio do coruja.

A necessidade de confissão só ilusoriamente é algo que parece vir de dentro – só ilusoriamente ela é instintual, isto é, uma componente animal. O que acontece aqui é que o ato confessional explicita em Paulo Honório um novo elemento. Há nele a incorporação de algo externo, de algo abstrato e sem nome que luta com o selvagem que está dentro dele. A imagem é iluminista: a natureza desenfreada

cede passo aos valores da civilização. “De-clarar” é trazer à luz o animal. Aquilo que parece brotar do mais íntimo de Paulo Honório na verdade é o poder coercitivo que foi engendrado nele e dentro dele ao longo de sua vida e se insurge nele disfarçado de “instinto” de algo que estaria na ordem do natural, mas que pertence à outra ordem: a da repressão, a da civilização. Não é um “ai” o que emite Paulo Honório – não é mera expressão o que faz; é ânsia de comunicação, desejo de dizer a outrem o que ele é. Há uma luta “de-claradora” dentro de Paulo Honório. Nesses termos, examinar suas relações com seu jagunço, Casimiro Lopes, pode ser útil.

É Lopes quem brinca com o filho de Paulo Honório e Madalena contando-lhe histórias (RAMOS, 1977, p. 130). Aquilo que Paulo Honório não quer ou não tem paciência para fazer (que é brincar com o filho) quem faz é Casimiro Lopes. Uma “boa alma”, segundo o próprio narrador. É ele também a figura pacata que se acocora nas noites longas no alpendre, como um cão de guarda fiel, como um lobo apaziguado, enquanto Paulo Honório escreve. E é ele, por outro lado, o depositário fiel de algumas ações que deveriam caber a Paulo Honório. Notadamente aquelas mais violentas.

Em certo momento, Paulo Honório manifesta a vontade de matar Mendonça – como se viu, um seu desafeto por questões de terra. A narrativa expressa essa vontade com um diálogo em que Lopes interpela Paulo Honório como se somente aguardasse ordens para fazê-lo, como um cão adestrado esperando a ordem de ataque de seu dono (RAMOS, 1977, p. 26-27). Pouco depois, fica aludido, Casimiro Lopes mata Mendonça por ordem do próprio Paulo Honório (RAMOS, 1977, p. 32). A certa altura da narrativa, Madalena acusa este de ser assassino. Estranhamente ele se ofende porque supõe que ela estava ofendendo não a ele, Paulo Honório, e sim ao jagunço. Tomando consciência da confusão num trecho bastante significativo, escreve:

Ela não tinha chamado assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém, não vi nas minhas ideias nenhuma incoerência. E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma pessoa só (RAMOS, 1977, p. 130).

“Lopes” é nome que se deriva do latim *lúpus* - lobo. A função de Lopes na narrativa é a de ser jagunço de Paulo Honório; como alegoria, contudo, ele é a objetivação e a externalização de algo selvagem que de fato está dentro do próprio Paulo Honório: “E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes

éramos uma pessoa só” (RAMOS, 1977, p. 130). Mas há mais: se o nome Lopes é significativo, também o é o nome Casimiro. Irônico “pacificador” este que figura como duplo de Paulo Honório: assassino que é, sua paz é a dos cemitérios. A metáfora do lobo remonta a Plauto, o dramaturgo romano, mas é Thomas Hobbes que reitera: *homo homini lupus*, o homem é o lobo do homem. Graciliano Ramos retoma-a de diversas maneiras para sugerir que dentro de Paulo Honório ronda solto um cão selvagem.

No capítulo final, como no velho jogo da fábula infantil, Paulo Honório descerra de si o véu sob o qual se esconde. A sugestão é voluntariamente colocada ali pela estratégia textual. Quase se ouvem as atávicas perguntas ressoando: para que essas mãos tão grandes? E esse nariz tão grande? E essa boca tão grande?

E vemos Paulo Honório confessar que é um lobisomem. Como o lobo, o algoz de Madalena diz:

Devo ter um coração miúdo, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um *nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes*. / Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. [...] Julgo que delirei e sonhei com atoleiro, rios cheios e uma figura de *lobisomem*. (RAMOS, 1977, p.171, *itálicos nossos*).

Entretanto, é preciso notar que o que se dá é precisamente o contrário da fábula. O que aparece ao final de **São Bernardo** não é o animal que todos já conhecem, mas um princípio de humanização. Sob a pele do animal, o homem. O que acontece com Paulo Honório é que sai de dentro dele o humano que agora o constitui, uma vez que agora ele sabe que é esse bicho. Confessar-se bicho é ampliar-se, mostrar-se com certa consciência, é acrescentar-se outra faceta. É, então, manifestar-se ambíguo: metade bicho e metade homem: um lobisomem. A “vontade de saber” desvela nele um bicho que, subitamente, sabe que é bicho. Trata-se do cão adquirindo consciência através da escritura.

Através da escritura faz emergir um mundo reificado e cruel, repleto de corujas que piam agourentas, de rios cheios, atoleiros e uma figura de lobisomem. O que surge é afinal o seu retrato: penetrando dentro de si mesmo arranca um mundo de pesadelos terríveis, de signos da deformação e da monstruosidade. Um mundo objetivamente real acaba revelando-se, através da subjetividade (LAFETÁ, 1977, p. 196).

Um acréscimo ao texto de Lafetá: através da escritura e da “confissão”.

A confissão é processo que acaba por fazer Paulo Honório consciente de sua deformação. O que brota disso tudo é algo monstruoso: fazendeiro-capitalista-escritor. Álvaro Lins fala em inverossimilhança no que se refere ao narrador Paulo Honório: “um bruto que escreve bem” (LINS, 1979). Eis aí o monstro que causa estranheza há décadas. Uma figura mista e ambígua, uma alegoria que aproxima o burguês do intelectual pelo ato mesmo da escrita, mas, sobretudo, pelo ato da confissão.

6 O outro de Paulo Honório: o público literário

São Bernardo é uma narrativa que deve ser entendida como um “discurso explicitamente voltado para o narratário [o interlocutor], através de reiteradas invocações” (PAULINO, 1979, p. 50). Acima, apontaram-se marcas que atestam esse diálogo com interlocutores: “E como sabem”, “Lembram-se” (RAMOS, 1977, p. 95). De fato, o romance parece ser todo ele uma abertura para o reconhecimento do outro como interlocutor – em vários níveis (ZILBERMAN, 1975). Apontar no romance a existência da confissão, entendendo-a não só como um ritual, mas também como um discurso, é surpreender esse outro de que nos fala Paulino e Zilberman. Esse outro é o interlocutor de Paulo Honório, seu “parceiro” que exige dele a confissão.

Cabe examinar mais de perto esse interlocutor. Como se viu, seu estatuto é de superioridade; no ato narrativo e confessional se desenha um narratário confessor, o qual, por sua vez, requer e impõe a confissão – daí a superioridade aludida. Na confissão católica, vemos que há, além daquele que se confessa, aquele que recebe a confissão: o padre que representa a Igreja e que, no limite, representa a própria divindade. Uma instância de poder, em qualquer caso. Na confissão de Paulo Honório, essa instância é virtual e abstrata. Reconhecer que vai publicar sua confissão é reconhecer no público leitor aquela instância que o vai julgar (punir, perdoar, consolar, etc.). Longe de ser um simples desabafo, o que Paulo Honório intenta é confessar ao público leitor que errou. Não um público leitor genérico; e, sim, o público leitor de literatura.

No trecho a seguir (já citado, aliás), tem-se exemplo que atesta uma necessidade expressa pelo narrador de conversar com esse público leitor de literatura: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária,

se quiserem” (RAMOS, 1977, p.11). O trecho pode ser lido como um pedido de cooperação de outro na confecção final do texto. Paulo Honório abandonara padre Silveira e Azevedo Gondin como co-escritores de seu livro. Agora, ele pede a participação de outro co-operador: o leitor de literatura. Quase se penitenciando por julgar não estar sendo um literato, Paulo Honório rende-se aqui à literatura e ao leitor de literatura. Assim, no limite, é a esse leitor que ele confere o estatuto de confessor. Um confessor, contudo, que pode ser qualquer um, uma vez que a intenção inicial do livro é ser publicado e lido.

O risco é grande: num texto que se mostra todo ele “verdadeiro”, autobiográfico e confessional, há essa vontade de também ser literário. De fato, o saber literário é evocado frequentemente e a ele é dado espaço privilegiado. Trata-se de um saber literário inserido num mercado editorial,² com seus produtores e consumidores de literatura, cuja relação é mercantil, mas é também mediada pela moeda imprecisa da qualidade literária.

Paulo Honório está assumindo que quer dialogar num fórum muito específico: o da literatura publicada por editoras e vendida em livrarias, um espaço que anteriormente ele renegara de modo enfático. Trata-se do espaço em que Madalena era interlocutora ativa (lembre-se aqui de passagem a Madalena escritora de romance, escritora de cartas e resenhas literárias). Escolher esse espaço é de fato reconhecê-lo tardiamente. E é, por outro lado, reconhecer (também tardiamente) as razões de Madalena. Mas Paulo Honório faz mais do que isso. É ali, naquele espaço em que tem pouco trânsito e aparentemente pouca competência (mas só aparentemente, PAULINO, 1979, p. 44 e seguintes), que ele perfaz sua confissão, é para esse leitor que ele diz que é um criminoso. Evidentemente o que se privilegia aqui é uma nova situação discursiva: escritor, livro, mercado editorial e leitor são alguns elementos dessa situação. Situação que se torna mais complexa, lembre-se de passagem, à medida que a ela se acrescentam os elementos da confissão.

Paulo Honório confere uma função importante à literatura que, de fato, ultrapassa as funções tradicionais – e mesmo aquelas funções que ele próprio atribuiria enquanto sua mulher foi viva. “Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo” (RAMOS, 1977, p. 10). A literatura torna-se fórum de denúncia, lugar de resoluções de seus pleitos – elevada, pois, a uma condição superior. O texto de Paulo Honório, esforço de abertura para o outro, é esforço de aceitação do mundo literário.

2 Não é ocioso ressaltar aqui uma coincidência: a década de 30 é momento de um “boom” editorial sem precedentes. Naquele momento, o livro, o leitor e o produtor de livros, em todos os sentidos, ganharão mais evidência e importância. (Cf. MICELI, 2001, p.141 e ss).

7 Um capitalista-coronel-escritor: alegoria

A estratégia textual de **São Bernardo** se esforça por tentar reconciliar utopicamente várias esferas que foram mutuamente separadas (alienadas), umas mais outras menos, pelo processo histórico-cultural humano, a saber: ação e reflexão, arte e realidade, trabalho e humanidade. No limite, questiona aspectos da separação entre as esferas do público e do privado. Parece que o alienado Paulo Honório, ao deixar de ser somente coronel-capitalista e se tornar coronel-capitalista-escritor, mostra-se ao leitor como síntese utópica e alegoria dessa reconciliação, isto é, dessa desalienação.

Aqui, a noção de utopia é tomada a Karl Mannheim (1972). Em linhas gerais, a utopia se refere àquelas ideias e valores que contêm tendências não realizadas que representam as “necessidades” de certa época (MANNHEIM, 1976, p. 223). Essas necessidades, referidas pelo autor como “elementos intelectuais”, tornam-se o combustível que as forças progressistas usam para questionar os limites de determinada ordem existente (MANNHEIM, 1976, p. 223). O conceito, como proposto por este autor, deve ser referido em contraste com o seu correlato conceito de ideologia. Nesse sentido, se a utopia ostenta uma face transformadora, a ideologia, por oposição, constituir-se-ia em sua contraface, isto é, tendo feição conservadora e estabilizadora dentro de dada sociedade. (MANNHEIM, 1976, p. 66).

Paulo Honório seria, assim, espécie de figuração literária de um conjunto de valores não presentes na sociedade em que **S. Bernardo** é publicada, aquela sociedade do anos 1930, em que o capitalismo rural se instalava com características profundas de desumanização e exploração. Ausente na realidade, Honório é configurado por Graciliano Ramos como síntese literária, verdadeira alegoria, de aspectos fundamentais que restavam reprimidos e não realizados na vida social de então.

Como se dá esse processo no romance?

Pode-se dizer, esquemática e inicialmente, que quando Paulo Honório, como se viu, acata o escritor, ele, enfim, acata a esposa Madalena. Depois de renegá-la durante anos de casamento, depois, enfim, de sua morte, ele acaba por aceitá-la. Quando, por exemplo, se vê às voltas com o pouco rendimento da escritura de seu livro, essa aceitação de Madalena fica patente: “Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que

aquela papelada tinha préstimo” (RAMOS, 1977, p. 10). Nesse trecho, Paulo Honório reconhece positivamente a habilidade de Madalena quanto ao trabalho intelectual e ensaia uma aceitação da esposa. Paulo Honório, durante boa parte da vida, fez questão de marcar suas diferenças em face das letras, o que era uma forma também de marcar uma profunda diferença em face da esposa. O trecho seguinte ilustra a questão: “O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero [isto é, as letras e a literatura]” (RAMOS, 1977, p. 10). Entretanto, ciente dessas diferenças, quando ele escolhe escrever, acaba por querer construir uma narrativa literária – algo muito distante de seus manuais técnicos de pomicultura e de avicultura.

Mas aproximar-se de Madalena é mais que acatar o escritor. Há uma eleição retórica ao longo da narrativa de Madalena como sendo a instância do humano oposta ao animal selvagem que é Honório. À revelia deste, ela está sempre preocupada com o bem-estar dos trabalhadores pobres da fazenda (RAMOS, 1977, p. 188). Sabemos que o nome Madalena é ambíguo. Os dicionários grafam-no em minúscula, “madalena”, como sinônimo de prostituta. Porém, adjetivado apropriadamente, ele ganha o estatuto religioso: “Santa Madalena”.³ Eis, com efeito, a Madalena presente no enunciado de **São Bernardo**. Uma prostituta para o coronel-capitalista; uma santa para o escritor. Naquele momento, Paulo Honório se permite acatá-la, essencializada, espiritualizada e, por fim, alegorizada como signo do humano.

Contudo, a instância que Paulo Honório acata é talvez mais complexa que isso, o que acata é toda uma esfera que, durante sua vida, ele ignorou e repudiou, a saber, o mundo público e o mundo não-utilitário.

Assim, Paulo Honório é construído ao longo da narrativa como um personagem alegórico no sentido de aproximar polos separados. São eles os polos do público e do privado, os polos da vida privada do coronel-escritor com o polo da vida pública desse escritor que se pretende publicar.

Assim, ao confessar-se publicamente e através do não-utilitário, Honório está levando seu pleito para esse fórum que sempre renegou, o fórum mesmo de Madalena. É a literatura, e o não utilitário; e é o mundo público – oposto ao mundo privado do burguês – o espaço em que se dá sua confissão. Honório está

3 Para uma comparação detalhada da Madalena com a Madalena bíblica, Cf. nosso capítulo de livro “A Madalena comunista, de Graciliano Ramos”. (BUZIO; PEREIRA, 2011, nas “Referências”, ao final).

“agindo” no mundo público, seu instrumento, como se viu é o romance – escritura, por definição. Por seu turno, o espaço público assim constituído como espaço de “ação” pela palavra é, por excelência, condição para a existência humana, como propõe Hannah Arendt (1997), e é espaço constituinte do intelectual. Nesses termos, ser intelectual é ter a escritura como instrumento de ação num mundo minimamente público. Significativa é a conotação que Arendt dá para o tipo de intervenção pública à qual o intelectual se presta. Para Arendt o termo *accion* (ação) está intimamente ligado à noção de mundo público (Cf. ARENDT, 1997). “Agir” mediante a palavra é característica específica do intelectual. “Agir” nesse caso não pode ser confundido com um “fazer” qualquer. Arendt marca claramente a diferença entre três fazeres distintos (*work, labor e accion*) e propõe a ação (*accion*) como fundamento do mundo político em que a palavra é o instrumento determinante (ARENDT, 1997). Assim, pensar Honório como intelectual é admiti-lo agindo em um mundo público. Neste caso, Honório, ao escolher o romance, gênero público por definição, escolhe a esfera pública como lugar de “ação”.

8 O intelectual como portador da humanidade

No mundo privado como o do Brasil daquelas primeiras décadas do século XX, escrever é afirmar esse espaço de existência única do intelectual, o espaço do discurso, da fala, da constituição de versões sobre o mundo. Nesse Brasil, o intelectual é muitas vezes um ser sem utilidade. Uma caricatura melancólica do intelectual é vista naquela figura afetada que é o José Dias, de **Dom Casmurro**. Sem função, ele é somente um agregado, um bibelô, longe do mundo real. E é agregado nas duas acepções do termo: algo “somado” à família patriarcal, sem ser de fato da família; e algo meio amaneirado, que se parece, mas que não é um “grego” – e aqui entendendo o grego como metonímia da própria Grécia e da *polis*, o ideal de sociedade política.

Quando, em **São Bernardo**, a estratégia textual faz aderir a imagem do intelectual à do capitalista selvagem, ela está advogando a função humanizadora do discurso. Assim reivindica-se espaço para o intelectual. O que se diz é que uma sociedade sem debate público, sem formulações de ideias é uma sociedade de bichos. É uma sociedade da luta de todos contra todos: *homo homini lupus*. Na década de 30, o capitalismo se afirmava selvagem. Ao propor na figura de Paulo Honório a síntese entre burguês e intelectual opera-se, em **São Bernardo**, uma

alegorização em que as esferas do público e do privado, do labor/trabalho e da ação, do interesse-necessidade e do desejo podem, enfim, conviver (utopicamente, nostalgicamente: quem dirá?). A alienação do mundo separara essas esferas. O projeto alegórico é o de uni-las, não só no âmbito da ficção, mas no âmbito de uma nova sociedade que estava em franca gestação. Naquele momento, nascia certa burguesia capitalista no Brasil. Fazê-la nascer, sob a pena do discurso, parece ser uma das ambições de Graciliano Ramos.

Ao mesclar o coronel burguês ao intelectual, Graciliano Ramos atribui alta função ao intelectual. Ele se torna o portador da humanidade. Ramos, como intelectual que é, cobra à sociedade um lugar para si. Não se trata de uma mera função (não se trata de mero emprego), trata-se de um lugar constitutivo num projeto de vida nacional pública.

9 Descer aos infernos

Por fim, uma palavra sobre o nome do protagonista. Sabe-se que “Paulo” é o nome de um convertido e, também ao modo de Madalena, o nome de um santo do Novo Testamento – e, ele próprio, um evangelista. Outrora Saulo e pagão, outrora romano e perseguidor de cristãos, Paulo torna-se um empenhado divulgador do Cristianismo que ele renegara. Mais do que convertido, mais do que purificado e santificado, São Paulo é um intelectual que dá contornos à nascente doutrina cristã. Não pode haver melhor testemunha para a nova fé.

Na confrontação entre a fábula do santo e a fábula do personagem de Graciliano Ramos, pode-se entrever aspecto da força retórica do texto de **São Bernardo**. O elogio da vida pública não é feito por um intelectual qualquer, e sim pelo recém-convertido Paulo Honório. Sua conversão entra como prova da verdade da nova doutrina. Se Graciliano Ramos tivesse posto em cena um simples intelectual para fazer a defesa do intelectual, seu texto talvez não fosse tão eficiente. Aquele que outrora perseguira os intelectuais, agora os exalta, e ele próprio tenta se transformar em um. Um convite, em qualquer caso, à conversão em massa. Guardadas as proporções, fica clara uma militância e um apostolado. Por outro lado, fica clara também uma doutrina: a da humanização da sociedade feita pela aceitação do intelectual.

O centro da questão para Graciliano Ramos não é o econômico, mas o político. Não se trata de constituir uma boa sociedade capitalista. Não se trata de humanizar

o capitalista. Trata-se, mais do que isso, de humanizar a sociedade, usando-se o expediente por definição de humanização que é a instituição da vida pública. Não se trata de fazer o capitalista subir aos céus. Trata-se de fazer o intelectual – esse habitante das nuvens, esse ser sem lugar na sociedade brasileira – descer aos infernos da realidade, achando-lhe uma função intrinsecamente real nessa sociedade. Trata-se de reivindicar um espaço público onde possa existir essa figura: o intelectual. Em **São Bernardo**, Graciliano Ramos parece estar dizendo a Paulo Honório e, por decorrência aos coronéis e burgueses que por ventura viessem a ler o livro, “Levanta-te, entra na cidade” (At, 9, 6), ordenando a ele que entre na *polis* brasileira, mal esboçada em seu tempo. Porém, bem definida na sua utopia de intelectual.

The intellectual in **S. Bernardo**, by Graciliano Ramos: to aggregate

Abstract

The article describes Paulo Honório, narrator of the novel **São Bernardo** (1934), as an intellectual. Based on statements made to the critical fortune of Graciliano Ramos, it proposes to deepen some established notions of the author's novel. Thus, the readings that give the novel the condition of autobiographical fiction (MIRANDA, 1992) and confession (CANDIDO, 1992 and MOURÃO, 1969) are used to identify, within a highly fictional artifact that is **São Bernardo**, elements that would place its narrator as a person who actually writes an autobiography with highly confessional content. Therefore, the concept of confession (FOUCAULT, 1988) is used to deepen the notion of “uncontrolled” (LAFETÁ, 1977), the main idea to understand **São Bernardo**. The aim is to achieve a description of the reading public would be the reader of the confessional autobiography written by the narrator, at the same time that it would explicit this narrator as an intellectual writer, to elect the literary public as an interlocutor of his confession, makes a compliment of the written word, literature and public life as a place of problem solving.

Keywords: Intellectual. Graciliano Ramos. Novel.

Referências

- ARENDT, Hannah. **A Condição humana**. Tradução de R. Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universidade, 1997.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria. 1967.
- BUZZIO, J. C.; PEREIRA, R. S.; FERRAZ, S. A Madalena comunista de Graciliano Ramos. In: FERRAZ, S. (Org.). **Maria adalena**: das páginas da Bíblia para a ficção (textos críticos). Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2011. v. 1, p. 255-277.
- CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- FELDMAN, H. **Graciliano Ramos: reflexos e sua personalidade na sua obra**. Tradução de Luís Gonzaga M. Chaves e G. Magalhães. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.
- FOUCAULT, M. Scientia sexualis. In: **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Builhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988. p. 51-71.
- LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: Ramos, G. **São Bernardo**. 27. ed. Rio de Janeiro, Record, 1977. p. 173-197.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LINS, A. Valores e misérias de Vidas secas. In: RAMOS, G. **Vidas secas**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1979. p. 128-155.
- MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- MALARD, L. **Ensaio de literatura brasileira** - Ideologia e realidade em Graciliano Ramos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.
- Sergio MICELI. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- MOURÃO, R. **Estruturas**; ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos. Tendência, 1969.

PAULINO, M. G. R. **Reflexões sobre os limites de poder do narrador em São Bernardo**. 1979. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1979.

PEREIRA, R. **O intelectual no romance de Graciliano Ramos**. 2004. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de pós-graduação em Letras, Belo Horizonte, 2004.

PUCCINELLI, L. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1975.

RAMOS, G. **São Bernardo**. São Paulo: Record, 1977.

WALTY, I. L. C. Graciliano Ramos: escrito à mão. In: **Muito +**, São Paulo, n. 18, jun., 2001. p. 33.

ZILBERMAN, R. **São Bernardo e os processos de comunicação**. Porto Alegre, Movimento, 1975.

Recebido em 02/06/2016.

Aceito em 22/09/2016.

Mediação narrativa na geração de 30: Graciliano Ramos e o empilhamento palimpséstico de vozes e recursos estilísticos

Marcelo Marinho*

Larissa Paula Tirloni**

Resumo

Vidas secas (1938), de Graciliano Ramos, abraça as premissas do Romance de 30 e toma como pretexto o drama social e existencial dos retirantes para, por meio de expressivos recursos estilísticos transculturados de sua matriz poética europeia, induzir o leitor a uma prospecção no espaço existente entre a consciência (fictícia) dos personagens e o extenso e correção hipertexto em que se verbaliza o drama da própria condição humana. Em tal contexto, o objetivo do presente estudo é o de analisar as técnicas de escrita em **Vidas secas**, sobretudo no que se refere ao Discurso Indireto Livre, no intento de desnudar traços poéticos e estilísticos que permitem exprimir formas de mediação narrativa e induzem inúmeras possibilidades interpretativas. Por intermédio de um discurso que se desenvolve sob múltiplos registros de linguagem, o narrador apresenta-se como mediador de imbricadas cartografias da existência: os distintos focos narrativos e fontes de enunciação resultam de um exímio empilhamento palimpséstico de vozes de múltiplas origens.

Palavras-chave: **Vidas secas**. Condição humana. Geração de 30. Recursos estilísticos. Mediação discursiva.

O importante é escrever duas páginas no condicional sem que ninguém perceba.
(Graciliano Ramos, em declaração a Ricardo Ramos, 1987, p. 13).

* Universidade Federal da Integração Latino-Americana / Université de la Sorbonne Nouvelle. Licenciado, Mestre e Doutor em Literatura Comparada pela Université de la Sorbonne Nouvelle, é professor de Literatura Latino-Americana Comparada da UNILA.

** Universidade Federal da Integração Latino-Americana / Universidade Federal do Paraná. Professora de Língua Espanhola e Língua Portuguesa Adicional na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.

1 Considerações iniciais

Na aparente aridez poética que por vezes assola parte dos estudos críticos sobre a Geração de 30, um turbilhão de águas revoltas já se verteu para a identificação dos trechos em Discurso Indireto Livre (DIL) que se lançam nos costados dessa ilha literária cujo nome é **Vidas secas** [1938] (1979). Tais descrições se plasmam num dilúvio classificatório que, no mais das vezes, parte do pressuposto de que tal recurso expressivo resulta em mero jogo lúdico entre narrador e personagens (em que pese a natureza ficcional dessas entidades poéticas!). O presente estudo busca analisar, nesse texto inclassificável da literatura brasileira, a apropriação antropológica e as técnicas transculturadas de mediação com a ferramenta poética do DIL, para além das formas canônicas anteriormente empregadas por Machado de Assis, Gustave Flaubert, Édouard Dujardin, James Joyce e Virginia Woolf, entre outros. Por tal viés, a análise busca cernir traços estilísticos de Graciliano Ramos que antecipam, em várias décadas, certas técnicas fílmicas (câmara subjetiva, analepses, prolepses) que vão marcar, por exemplo, **Lavoura arcaica** (2001), adaptação cinematográfica proposta por Luiz Fernando Carvalho para o romance homônimo de Raduan Nassar, filme que se revela como um divisor das águas no cinema contemporâneo.

Como pretexto poético para uma sondagem prospectiva dos abismos da alma, **Vidas secas** parte dos pressupostos temáticos do romance de 30 e traz à cena a deambulação randômica de uma família de retirantes nordestinos que tenta escapar da seca, da fome e das injustiças que brutalizam a existência dos seres humanos. A vida que se arrasta sobre o cáustico pó de gretas ressequidas reflete-se nas relações que bestializam os protagonistas Fabiano e Sinhá Vitória, assim como seus dois filhos (simbolicamente privados de nome), enquanto a célebre cachorra Baleia, em seu processo de antropomorfização, designa-se com um nome que talvez faça dela o mais humano entre os cinco protagonistas. No que se refere ao alcance expressivo do romance, Luís Bueno (2008, p. 75-76) discorre sobre as leituras propostas por Antonio Candido (1992) e afirma que, em **Vidas secas**, o crítico busca “as conexões internas da obra entre o que fora conseguido nos romances e o que se leva a cabo nas memórias”. Por tal viés, Bueno conclui que “a obra de Graciliano Ramos elabora um arco que, partindo de uma observação do mundo, chega ao espelho milimétrico do eu”.

No presente estudo, com base na ideia de prospecção dos abismos da alma humana que se espelha nas articulações entre narrador, personagens e leitor, analisaremos as antropofágicas técnicas de escrita de Graciliano Ramos e o alcance expressivo de seu romance, segundo três momentos hermenêuticos: na primeira parte abordaremos as relações de transgressão entre **Vidas secas** e a Geração de 30; a segunda parte se dedica ao trato de algumas características do Discurso Indireto Livre; por fim, a terceira parte reserva-se ao estudo das técnicas poéticas utilizadas em **Vidas secas**, no que se refere à mediação indutiva que se observa na relação entre o narrador, o leitor e o universo interior dos personagens.

2 O narrador em Vidas secas: sobre pretextos temáticos e transgressões poéticas

Em inspirada asserção sobre as relações entre o mundo imaginário da literatura e o universo empírico, Michel Foucault afirma que o célebre personagem Dom Quixote monta em seu cavalo e lê o mundo para confirmar suas leituras de romances. Infere-se, por esse viés, que o narrador é um fundamental mediador entre leitor e personagens, entre universo fictício e universo cotidiano. Nesse contexto, Yves Reuter (1996) é um dos teóricos que, com esteio nas categorias literárias propostas por Gérard Genette, busca elucidar as funções do narrador de um texto literário. Tais funções podem se estruturar em cinco vertentes: a “comunicativa”, que se manifesta quando o narrador se dirige diretamente ao narratário; a “metanarrativa”, quando o narrador tece comentários sobre a organização da própria narrativa na qual se insere; a “testemunhal”, que se expressa na relação pseudo-objetiva entre narrador e fatos narrados; a “explicativa”, que implica a participação do narrador quanto à informação, ao narratário, de fatos relevantes para a compreensão do enredo; e a “generalizante”, também qualificada como “ideológica”, que reflete julgamentos e opiniões pessoais do narrador a respeito dos elementos *inter* e *extra* textuais da narração.

Ao longo do tempo, diferentes formas de mediação manifestam-se na obra de distintos autores e literaturas nacionais. Por exemplo, no século XIX, Machado de Assis, Gustave Flaubert e Édouard Dujardin aprimoram a técnica do Discurso Indireto Livre, anteriormente empregada em certos textos da literatura medieval e renascentista, segundo indicam os estudos de Bernard Cerquiglini (1984). Essa modalidade expressiva parte de um ponto de vista onisciente e onipresente para lançar o leitor no espaço em que se manifesta a própria dúvida: a consciência

(fictícia) dos personagens. O narrador estabelece um diálogo imaginário com o leitor, sonhando informações e apresentando a versão parcial dos fatos, cabendo ao narratário abraçar a dúvida e a indecidibilidade próprias da existência humana, trazendo ao texto ficcional a possibilidade de multiplicar as vozes que se articulam por intermédio do narrador.

Por esse viés expressivo, cria-se um simulacro de impessoalidade para um narrador que se quer unicamente mediador das diferentes vozes emergentes no desenrolar da trama, como bem analisa Pierre Chartier (1995). Essa impessoalidade decorre da presença de um narrador mediador que se instaura no entrelugar correção e ambíguo em que se articulam o pensar e o falar de personagens, do autor, do leitor e dos múltiplos discursos virtuais que pertencem ao conjunto de textos (verbais ou não verbais) já produzidos pela humanidade. A leitura pressupõe a decodificação e o desmembramento concomitantes das diversas vozes que se empilham no discurso palimpséstico do narrador e das personagens, em enunciados que amalgamam suas próprias falas e introjetam falas alheias.

Em **Vidas secas**, as vozes mergulham na interioridade das personagens para fazer emergir um “mundo possível” por intermédio da representação de um universo fragmentado, distorcido, dissolvido em emoções e sensações inenarráveis. Caberia aqui mencionar uma definição do fazer poético que se infere das ideias propostas pelo fenomenologista Maurice Merleau-Ponty: a arte é uma tentativa desesperada de se dizer o indizível (Merleau-Ponty, 1964, p. 319). A transgressão das propostas do romance de 30 que se observa em **Vidas secas** levam Luis Bueno à seguinte questão:

Não é curioso que este seja um livro em que, ao contrário do que acontece nos romances da seca típicos, os retirantes sejam focalizados durante o período em que não há secas? Na verdade, a seca aparece apenas no primeiro capítulo (e pressentida no último), fornecendo uma espécie de moldura para a narrativa, que acompanhará uma família de retirantes (ex e futuros retirantes, para ser mais preciso) exatamente quando está liberta da opressão natural mais forte, que é justamente a seca. (BUENO, 2008, p. 82).

Com relação a seu próprio “fazer-literário”, Graciliano Ramos, em sua última entrevista, afirma: “Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se os personagens se comportam de modos diferentes é porque não sou um só” (SENNA, 2012). De tal declaração pode-se inferir que o narrador é a

instância mediadora que permite materializar um plurissignificante empilhamento palimpséstico de vozes, sobretudo no que se refere à impossibilidade do conhecimento unívoco sobre o universo em que vivemos. Pois bem, veja-se ainda, em correspondência de Graciliano Ramos, a indicação de que o mundo exterior é um pretexto para se propor um “escrutínio milimétrico do eu”:

Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos somos como a minha cachorra Baleia e esperamos preás. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles têm por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocós; mas estudar o interior duma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano. Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. (RAMOS, 1980, p.194-195).

Nessa obra em que a paisagem externa representa uma tentativa de tradução do indizível mundo interior, a mobilidade e a alternância do foco narrativo instalam-se no discurso desse novo narrador e induzem o leitor a interpretar fatos e a assumir ou recusar múltiplos pontos de vista que emergem da descrição corrediça das ações e da fala ambígua das personagens. Por esse prisma, o narrador assume a mais humana condição, marcada pela ignorância quase absoluta sobre o universo e seus fatos, pela decorrente impossibilidade de julgar, pela incapacidade de anunciar eventos futuros. Personagens e leitor são induzidos a seguir por conta própria pelo intricado labirinto das múltiplas fontes enunciativas.

Nessa perspectiva, José Luis Fiorin (1996) discorre sobre a diferença fundamental entre os conceitos de “narrador” e de “observador” na prosa moderna: ao observador reserva-se o direito de saber, ver e ouvir; ao narrador cabe verbalizar, narrar e abster-se de observar circunstâncias e ações. As referidas funções alternam-se e por vezes se sobrepõem, em **Vidas secas**, no diapasão de diferentes focos narrativos, pois as técnicas narrativas de Graciliano induzem o leitor a se identificar ora com o narrador, ora com os personagens, ora com os

narradores virtuais do extenso discurso hipertextual sobre o universo e a existência humana. Nesse caso, segundo Fiorin, trata-se de um processo de “focalização interna”, terminologia cunhada por Jean Pouillon e Gérard Genette para qualificar o observador variável que se manifesta, de forma sub-reptícia, no discurso de um narrador que é o veículo intermediário da visão de outros personagens. Na vertente oposta, a “focalização externa” orienta apenas a descrição exterior das ações das personagens.

Em **Vidas secas**, tal como se manifestam no discurso palimpséstico do narrador, os conflitos internos e externos que estruturam a narrativa provocam um constante movimento de deslocamento do foco narrativo. Para Lígia Chiapinni Leite (1985), esse tipo de tratamento do foco narrativo corresponde a uma “onisciência seletiva múltipla”, conforme nomenclatura proposta por Norman Friedman. Nesse caso, o narrador torna-se um mediador que semeia questionamentos e demonstra a complexidade do ato de exprimir em palavras o pensamento humano. Se, como quer Foucault, Dom Quixote lê o mundo para confirmar sua leitura dos livros, pode-se dizer que o leitor eficaz de **Vidas secas** expande sua consciência sobre a própria forma complexa de manifestar pensamentos e interpretar fatos que, em última instância, são múltiplos e ambíguos em razão da diversidade de possibilidades de atualizações por parte dos diferentes sujeitos que a ele se vinculam. Por tal razão, diz Chiapinni (1985), a “onisciência seletiva múltipla” induz a ocorrência do Discurso Indireto Livre, forma textual privilegiada de mediação entre narrador, autor, personagens e leitor.

3 O Discurso Indireto Livre como forma de mediação indutiva

O Discurso Indireto Livre (DIL) é um estilo narrativo no qual o discurso do narrador funde-se com o da personagem e, no mais das vezes, com os demais discursos que circulam nas margens do texto, inclusive o próprio pensamento do leitor – induzido pelos acontecimentos diegéticos. Utilizado desde o século XVII, o DIL traz em sua estrutura textual e conteudística marcas linguísticas que o distinguem daquelas que se encontram no discurso do narrador. Essas marcas representam interferências do discurso dos próprios personagens e podem ser expressadas pela variação de tempos verbais, pela ocorrência de dêiticos e de formas interrogativas, por características linguísticas e/ou psicológicas de personagens. Se o Discurso Direto e o Discurso Indireto solicitam a presença explícita de um

verbum dicendi (dizer, contar, afirmar, relatar, pensar, acreditar etc.) que introduza uma fala direta ou reportada, o DIL implica o amálgama indissociável entre dois ou mais discursos que se sobrepõem, conduzindo a força expressiva do texto a uma múltipla possibilidade de leituras interpretativas.

O DIL dificulta a identificação dos portadores enunciativos do discurso inicial, ou mesmo da eventual condição de expressão de um mero pensamento ou ponto de vista reportado de forma sub-reptícia. Tal técnica narrativa permite aprofundar a ambiguidade do texto, acrescentar polissemia e ampliar a condição dialógica do texto, visto que as interações entre voz do narrador e voz dos personagens são mais complexas.

Mikhail Bakhtin (2009) analisa a condição dialógica do narrador flaubertiano e sustenta que, nesse autor, o DIL possibilita ao leitor reconhecer-se e introjetar-se na entidade ficcional dos personagens, compartilhando, no tempo da leitura, de suas condições existenciais. Note-se que o narrador, ao mesmo tempo, revela traços inerentes dos personagens e conserva uma pretensa imparcialidade, de acordo com o foco narrativo induzido pelo DIL. Por outro lado, a interferência de um personagem na cena enunciativa provoca uma desestabilização no discurso do outro. O DIL, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente a passagem da primeira a terceira pessoa, mas introduz, na enunciação citada, suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra reportada, interferindo nela.

De forma convergente, Igor Ávila (2012) retoma conceitos de Gothor-Mersch e sustenta que o DIL opera uma cisão das franjas sintáticas que delimitam os discursos do narrador e da personagem. Assim, a enunciação inscreve-se na plena mobilidade para dialogar com os elementos da narrativa e com o leitor, fato que resulta em ampliação das possibilidades expressivas do texto. Igor Ávila acrescenta ainda que, em leitura convergente, Michel Butor sustenta que o DIL é uma das principais estratégias para se obter a adesão do leitor às ideias manifestadas no discurso do narrador, por intermédio do emascaramento do portador da enunciação. Por esse viés, no processo de decifração das representações discursivas, as personagens constroem-se mutuamente por intermédio dos efeitos provocados pelo DIL:

Tal procedimento pode conciliar síntese e crítica, seja porque retoma elementos da fala de uma instância narrativa, incorporando-os ao discurso do narrador, seja porque efetua um deslocamento

do discurso citado, que é apreendido fora do contexto e em outra situação enunciativa. Tal deslocamento produz um novo entendimento da personagem tomada por uma organização de discursos que lhe é própria, e portanto identificável como portadora de um repertório próprio, uma sintaxe, uma pragmática, enfim uma elocução particular. Estamos diante da expressão individualizada de cada personagem. Identificamos, então, duas camadas discursivas, sem que haja necessariamente uma ruptura sintática, uma fluidez que garante a leitura continua do enunciado em DIL, dessa forma, o resultado é um discurso duplo, mostrando dois pontos de vista diferentes, convivendo em um mesmo espaço enunciativo. (ÁVILA, 2012, p. 67).

No campo do discurso cinematográfico, Gilles Deleuze recorre a Pier Paolo Pasolini, cujas técnicas narrativas partem da ideia de que o DIL permite “la inmersión del autor en el ánimo de su personaje y, por lo tanto, la adopción, por parte del autor, no sólo de la psicología de su personaje, sino también de su lengua” (DELEUZE, 2005, p. 244). Como ilustração, pode-se dizer que tal é precisamente a característica mais expressiva na adaptação cinematográfica de **Lavoura arcaica**, por exemplo, cujas analepses, prolepses e dêiticos contribuem para que o espectador observe os elementos filmicos como se participasse dos próprios acontecimentos diegéticos. Também nesse marco do cinema brasileiro, o DIL é uma forma de mediação indutiva, pois leva o leitor a abraçar diferentes pontos de vista e várias perspectivas interpretativas quanto ao fato sugerido pelas imagens (visuais, textuais e sonoras), quase sempre parciais, que constroem a trama. Com base nesses pressupostos, passemos à leitura das técnicas poéticas empregadas em **Vidas secas**.

4 O Discurso Indireto Livre em Vidas Secas: narrador, leitor e universo interior

Partamos de um fato amplamente reconhecido pelos leitores de Graciliano: a estrutura de **Vidas secas** faz com que os capítulos possam ser lidos de forma independente e aleatória, como forma de representação da descontinuidade do percurso randômico e iterativo dos próprios personagens que fogem da seca cíclica e avassaladora, que tentam escapar da própria condição humana. Por outro lado, ilhados em arquipélago de silêncios mútuos, os capítulos autônomos parecem refletir a impossibilidade de encontros entre os seres humanos, tal como simboliza também a famosa cama de varas do par Vitória-Fabiano, cujo acasalamento é

dificultado pela rigidez áspera do nó que se ergue em muralha entre ambos. Em razão do simbolismo desse nó que jamais se desata sobre (ou sob) enlases de corpos, elegemos o capítulo IV, denominado “Sinhá Vitória”, para propor uma leitura da função e dos efeitos do DIL nesse texto que se revela uma ilha no sertão literário nacional. No capítulo em tela, o narrador inicia sua narração apresentando, de forma vaga e imprecisa, o espaço em que Sinhá Vitória desenvolve um certo número de ações:

ACOCORADA junto às pedras que serviam de trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, Sinhá Vitoria soprava o fogo. Uma nuvem de cinza voou dos tições e cobriu-lhe a cara, a fumaça inundou-lhe os olhos, o rosário de contas brancas e azuis desprende-se do cabeção e bateu na panela. Sinhá Vitória limpou as lágrimas com as costas das mãos, encarquilhou as pálpebras, meteu o rosário no seio e continuou a soprar com vontade, enchendo muito as bochechas. (RAMOS, 1979, p. 21).

Para apresentar algumas ações reciprocamente desconexas realizadas ou sofridas por Sinhá Vitória, o narrador serve-se de certos recursos linguísticos que rapidamente aproximam o leitor da história: por exemplo, o artigo definido em “a saia”, “o fogo”, “o rosário” tem função catafórica, induzindo o leitor a pressupor o seu próprio conhecimento prévio da existência desses elementos que compõem o espaço físico em que transcorrem as ações. O leitor é levado a imergir no espaço textual, na própria trama, como se estivesse ali antes mesmo que as ações tivessem começo. Cabe sublinhar que, à diferença da estética de matriz realista, em Graciliano a alusão vaga e imprecisa ocupa o lugar da descrição impessoal e minuciosa. Ao fechar o livro, o leitor pouco saberia dizer sobre as características físicas dos ambientes e personagens, mas poderia tecer longas considerações sobre os traços psicológicos dos protagonistas. As imagens insólitas e imprecisas contribuem para lançar o leitor numa atmosfera de sonho que, ao fim e ao cabo, revela-se o pesadelo da existência.

De forma complementar no âmbito do DIL, outro recurso linguístico é a sobreposição de registros de linguagem que representam o universo do leitor e o universo das personagens. Por exemplo, ao dizer que Sinhá Vitória está “acocorada”, sua saia está “entalada”, “o rosário desprende-se do cabeção” e que a personagem “meteu o rosário no seio”, o narrador serve-se do registro regional e popular, que se mescla de maneira segura com a norma culta da língua que se vê

em “junto às” e “desprende-se”: o narrador, tal como sucede no DIL, amalgama de forma indissociável as falas e formas discursivas de diferentes instâncias narrativas, do leitor às personagens, do narrador ao conjunto hipertextual dos discursos possíveis. O leitor é induzido a refletir sobre a origem de cada um dos fragmentos discursivos que se manifestam nas palavras do narrador. Curiosamente, logo a seguir, o leitor se depara com outra descrição, agora da cachorra Baleia:

Labaredas lamberam as achas de angico, esmoreceram, tornaram a levantar-se e espalharam-se entre as pedras. Sinhá Vitória aprumou o espinhaço e agitou o abano. Uma chuva de faíscas mergulhou num banho luminoso a cachorra Baleia, que se enroscava no calor e cochilava embalada pelas emanções da comida. Sentindo a deslocação do ar e a crepitação dos gravetos, Baleia despertou, retirou-se prudentemente, receosa de sapecar o pelo, e ficou observando maravilhada as estrelinhas vermelhas que se apagavam antes de tocar o chão. Aprovou com um movimento de cauda aquele fenômeno e desejou expressar a sua admiração à dona. Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas Sinhá Vitória não queria saber de elogios. – Arreda! Deu um pontapé na cachorra, que se afastou humilhada e com sentimentos revolucionários. (RAMOS, 1979, p. 21).

Nesse excerto, observa-se a antropomorfização da cachorra Baleia que “cochilava” e “despertou, retirou-se prudentemente, receosa de sapecar o pelo, e ficou observando maravilhada as estrelinhas vermelhas”, além de, nas palavras do narrador, ter a capacidade humana de “aprovar aquele fenômeno”, “desejar expressar sua admiração”, “imitar gente” e ter “sentimentos revolucionários”. Observe-se, desde já, que o dêitico catafórico “aquele fenômeno” corresponde a um dos recursos expressivos do DIL, pois, tal como os artigos definidos explicados acima, induz o leitor a assumir sua presença testemunhal no local em que transcorrem as ações. (cf. ALVAREZ; LOPONDO, 2012).

Por outro lado, os trechos acima constroem-se de maneira a reafirmar o processo de animalização de Sinhá Vitória, que “acocorada” (como um animal), tem “espinhaço” e “cara” de animal. Essa troca de posições decorre das condições a que os seres humanos são submetidos no espaço simbólico narrativo: isolamento, fome, desabrigo, condições climáticas desfavoráveis, lida contínua com animais, sistema opressivo, miséria material, intelectual e linguística. Em tal contexto, as personagens utilizam uma linguagem limitada a grunhidos e interjeições quase sempre monossilábicos, ou que se prolongam em sílabas

onomatopaicas que mimetizam sons produzidos por animais, impossibilitando a comunicação, como no rosnar que se ouve em “arreda!”. O narrador alude a tal incomunicabilidade e incapacidade de compreensão do universo por parte dos personagens, trazendo, subentendidos em sua narrativa, os pensamentos e sensações de Sinhá Vitória e Fabiano, como se vê também neste trecho:

Sinhá Vitória tinha amanhecido nos seus azeites. Fora de propósito, dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: – “Hum! hum!” E amunhecara, porque realmente mulher é bicho difícil de entender, deitara-se na rede e pegara no sono. Sinhá Vitória andara para cima e para baixo, procurando em que desabafar. Como achasse tudo em ordem, queixara-se da vida. E agora vingava-se em Baleia, dando-lhe um pontapé. (RAMOS, 1979, p. 21).

Nos excertos “Sinhá Vitória tinha amanhecido nos seus azeites” e “porque realmente mulher é bicho difícil de entender”, observa-se a clara emergência do DIL para induzir o leitor a buscar descobrir se essas ideias correspondem ao discurso apenas do narrador, ou se refletem a fala ou o pensamento dos personagens, ou mesmo o discurso corrente que pode espelhar a própria ideologia do leitor ou da cultura de que emerge o texto (“mulher é bicho difícil de entender”). O efeito do DIL é ampliado com o uso de expressões populares ou regionais mescladas à fala regida pela norma culta da língua portuguesa (com uso do tempo verbal mais-que-perfeito, sobretudo na forma simples, por exemplo: “dissera”, “andara”, “queixara-se” etc.). Por meio de tais recursos linguísticos, o leitor é novamente induzido a projetar-se no texto, no universo e no discurso dos personagens, confundindo-se com eles a ponto de já não poder identificar os segmentos de discurso que lhe são próprios e os que lhe são alheios.

O tipo de focalização utilizada em **Vidas secas** permite uma mais profunda representação da complexidade psicológica das personagens, conduzindo o leitor pelos meandros de uma incômoda prospecção dos abismos da alma humana. No trecho a seguir, uma atmosfera de pesadelo constrói-se por meio de um vocabulário vago e impreciso, de imagens insólitas, do emprego de dêiticos anafóricos, de um léxico resultante da confluência de múltiplos registros de linguagem (popular, culto, erudito, regional, urbano, rural, neológico, arcaico, infantil, religioso, técnico, escatológico etc.); e, por evidente, pelo emprego dos tempos verbais característicos do DIL (sobretudo o pretérito imperfeito do

indicativo, com sua função de embreagem de tempos e espaços imaginários), condições que induzem o leitor a instalar-se na mente das personagens:

Tudo ali era estável, seguro. O sono de Fabiano, o fogo que estalava, o toque dos chocalhos, até o zumbido das moscas davam-lhe sensação de firmeza e repouso. Tinha de passar a vida inteira dormindo em varas? Bem no meio do catre havia um nó, um calombo grosso na madeira. E ela se encolhia num canto, o marido no outro, não podiam estirar-se no centro. A princípio não se incomodara. Bamba, moída de trabalhos, deitar-se-ia em pregos. Viera, porém, um começo de prosperidade. Comiam, engordavam. Não possuíam nada: se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos. Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles – e eram quase felizes. Só faltava uma cama. Era o que aperreava Sinhá Vitória. Como já não se estafava em serviços pesados, gastava um pedaço da noite parafusando. E o costume de encafuar-se ao escurecer não estava certo, que ninguém é galinha. (RAMOS, 1979, p. 24).

O empilhamento palimpséstico de discursos e ideias alheias que se materializa no discurso do narrador implica múltiplas possibilidades interpretativas para a passagem em tela. Para o leitor, Sinhá Vitória pode estar sonhando, devaneando sobre sua vida, interrogando-se sobre sua condição; o narrador pode estar observando e sondando os conflitos interiores da personagem; mas, em qualquer das hipóteses, o leitor é induzido a inscrever-se no circuito dos pensamentos que se manifestam nesses fragmentos discursivos. Nesse caso, à figura do narrador agregam-se as ferramentas do DIL como instrumento de mediação indutiva, anulando-se, em maior ou menor grau, os espaços ontológicos que separam personagens e leitor. Nesse processo de identificação induzida pelos recursos estilísticos, a solidão humana reflete-se no próprio ambiente em que transcorre a ação: o leitor atento poderá observar, na superfície do texto, que seres e objetos são singularizados por meio do emprego recorrente de unidades lexicais no singular: artigos definidos e indefinidos; pronomes pessoais, possessivos ou demonstrativos; substantivos etc.

Ao mesmo tempo, o narrador acaba por dissolver-se em seu próprio discurso, em razão da condição corrediça das instâncias narrativas. Por meio do DIL, a fala do narrador dissolve-se no curso de uma mudança de registro de linguagem, em que a norma culta se mescla com a linguagem popular: “A princípio não se incomodara. Bamba, moída de trabalhos, deitar-se-ia em pregos”. A mesóclise de “deitar-se-

ia” é emblemática: o registro, claro está, corresponde às formas discursivas do leitor, que maneja a norma culta da língua escrita (ainda que a mesóclise esteja em desuso, nos dias de hoje, na variante brasileira da língua portuguesa); contudo, a expressão corresponde também ao pensamento, transposto para a norma culta por meio do futuro do pretérito do indicativo, da própria personagem de Sinhá Vitória que, no discurso direto, diria “estou moída, me deitava até em pregos”; ou, no discurso indireto, teríamos “Sinhá Vitória pensou que estava tão bamba que deitaria até em pregos”. Graciliano serve-se dos tempos verbais em sua função poeticamente expressiva, uma vez que o pretérito imperfeito e o futuro do pretérito (condicional) do indicativo funcionam como *embrayeurs* e lançam o leitor no espaço das cogitações e da imaginação, espaço que se compartilha, em situação de leitura, com a própria imaginação (fictícia) dos personagens. Tal é, aliás, a função desses tempos verbais segundo a análise de Gianni Rodari (1979), anteriormente intuída por Graciliano, como se vê já na epígrafe do presente estudo, trecho revelador extraído de carta dirigida a Ricardo Ramos (1987, p. 13): “O importante é escrever duas páginas no condicional sem que ninguém perceba”.

Assim, no conjunto das passagens de **Vidas secas** aqui analisadas, observa-se que o narrador é marcado pela “onisciência seletiva múltipla” de que trata Lígia Chiappini Leite (1985), inclusive no que se refere à autoconsciência da incompletude semântica do pensamento humano, ainda que a obra possa ser lida, em princípio, na esteira realista da Geração de 30. O narrador, encastrado como pedra corrediça na poenta trama, torna-se, por meio do DIL, o mediador essencial da dúvida ontológica, colocando em cheque a possibilidade de outorgar um sentido – tanto semântico quanto dêitico –, uma direção (indecifrável), um apontamento (vazio) para uma narrativa que expressa o vácuo da existência humana. O drama social transborda sobre o drama existencial, o local deságua sobre o universal, por meio de procedimentos estilísticos e de empilhamentos de vozes palimpsésticas que fazem de **Vidas secas** uma obra ímpar no conjunto da produção literária da Geração de 30.

5 Considerações transitórias finais

Nas páginas de **Vidas secas**, o leitor tem acesso a uma pequena parcela da odisseia de retirantes nordestinos nos sendeiros ressequidos do agreste do sertão, em franca convergência com a estética característica da Geração de 30. Por outro

lado, o romance de Graciliano Ramos contribui para transformar as categorias de expressão narrativa, enquanto seu narrador ocupa a função de mediador entre leitor e personagem, entre imaginário e realidade empírica, entre o cotidiano e o universo atemporal. Em tal contexto, o foco narrativo correção contribui para delinear aproximações e distanciamentos no que tange aos conflitos interiores e exteriores dos personagens, trazendo para a trama múltiplas vozes que ampliam o leque de possibilidades interpretativas. Para além do neorrealismo de seus coetâneos, Ramos entrega-se à prática do DIL antropofágico e induz o leitor a um processo de transição permanente entre diferentes pontos de vista sobre si próprio e sobre a condição humana, assim como à árdua tarefa de construir sentidos para o texto literário e para sua própria existência, irremediavelmente presa nos impenetráveis abismos da alma humana, tal como ilustram os inenarráveis personagens cruamente realistas, as circunstâncias pretextuais e os recursos linguísticos articulados nas páginas de **Vidas secas**.

Médiation discursive et la Génération de 30: Graciliano Ramos et l'entassement palimpsestique de voix et de recours stylistiques

Résumé

Vidas secas (1938), de Graciliano Ramos, adopte les prescriptions poétiques du Roman de 30 et prend comme prétexte le drame social et existentiel des rescapés de successifs cycles de sécheresse, l'une des caractéristiques du Sertão. L'auteur, par le moyen de fort expressifs recours stylistiques, conduit le lecteur vers la prospection de l'espace qui se trouve entre la conscience (fictive) des personnages et le vaste hypertexte dans lequel vient s'exprimer le drame de l'humaine condition. Dans un tel contexte, l'objectif de la présente étude est celui d'analyser les techniques d'écriture mises en œuvre dans les pages de **Vidas secas**, notamment en ce qui concerne le Discours Indirect Libre, dans le but de dévoiler les traits poétiques et stylistiques qui permettent l'expression de certaines formes de médiation discursive, ainsi que l'émergence de nombreuses possibilités interprétatives. Par le biais d'un discours qui se développe sous des multiples registres de langage, le narrateur se conçoit comme le médiateur de fort imbriquées cartographies de l'existence : les différentes instances narratives et sources d'énonciation émergent d'un efficace entassement palimpsestique de couches verbales d'origines les plus diverses.

Mots-clefs: **Vidas secas**. Condition humaine. Génération de 1930. Stylistique. Médiation discursive.

Referências

ALVAREZ, Aurora; LOPONDO, Lillian. O discurso da exclusão: um estudo da dêixis no texto literário. **Desenredo**. v. 8, n. 1. jan./jun. 2012, p. 100-114. Disponível em <<http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/2641>>. Acesso em 05, março, 2015.

ÁVILA, Igor M. **Discurso indireto livre em Madame Bovary**: o despontar da forma. O Discurso indireto livre em Madame Bovary de Gustave Flaubert. O despontar da forma. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas). São Paulo: USP, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-14092012-105825/publico/2012_IgorMilenkovichAvila.pdf>. Acesso em 5 março, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahund e Iara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 2009.

BUENO, Luís. Antonio Cândido leitor de Graciliano Ramos. **Revista Letras**. n. 74. Curitiba: Editora UFPR, n. 74, p. 71-85, 2008. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/10944>>. Acesso em: 5 março, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CARVALHO, Luiz Fernando (direção). **Lavoura arcaica**. Rio de Janeiro: Riofilme, 2001. [DVD]

CERQUIGLINI, Bernard. Le style indirect libre et la modernité. **Langages**. v. 19, n. 73. Março 1984, p. 7-16. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1162>. Acesso em: 12 março, 2015.

CHARTIER, Pierre. **Introduction aux grandes théories du roman**. Paris: Bordas, 1995.

DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento**. Estudios sobre cine. Buenos Aires: Paidós, 2005.

FIORIN, José Luís. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo, Record, 1938 – 1979.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

RAMOS, Ricardo. Lembrança de Graciliano. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODARI, Gianni. **Grammaire de l'imagination**. Paris: Messidor, 1979.

SENNA, Homero. A última entrevista de Graciliano Ramos (1948). **Jornal Opção**. n. 1944. 7-13/out/2012. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-graciliano-ramos>>. Acesso em: 15 março 2015.

Recebido em 22/04/2016

Aceito em 05/09/2016

Intertextos e mediações culturais em Nélida Piñón

Carlos Magno Gomes*

Resumo

Este artigo faz um estudo sobre as marcas pós-modernas do romance de autoria feminina no início do século XXI, com destaque para **Vozes do deserto** (2004), de Nélida Piñón. Por ser uma paródia de **Mil e uma noites**, essa obra traz referências ao processo narrativo, ao mesmo tempo em que descreve a luta de Scherezade por liberdade. Com tal empreitada, essa narradora explora a irreverência e a criatividade como armas contra a violência patriarcal. Metodologicamente, abordamos conceitos estéticos e culturais de paródia, metanarratividade e identidade, propostos por Eduardo Coutinho, Umberto Eco e Zygmunt Bauman.

Palavras-chave: Paródia. Intertextualidade. Metanarratividade.

Nos últimos anos do século XX, as escritoras brasileiras incorporaram diferentes recursos estéticos que desintegraram as fronteiras narrativas do romance. Das experiências-limite de Clarice Lispector, em **Um sopro de vida** (1978), passando pela paródia da autobiografia de Lygia Fagundes Telles, em **As horas nuas** (1989), e pelo romance metaficcional de Lya Luft, **O ponto cego** (1999), temos três décadas de muitas experimentações estéticas e de quebras da narrativa tradicional. Essas escritoras exploram suas próprias experiências anteriores por meio de textos metanarrativos que se apropriam de aspectos culturais e estéticos para ressaltar a dinâmica artística da contemporaneidade.

Essa postura crítica de descentramento da narrativa tradicional também faz parte da forma como Nélida Piñón produz sua literatura, sobretudo, quando recepciona obras clássicas por meio de narrativas divertidas e irônicas. Ela brinca com textos canônicos para colocá-los à disposição de suas personagens femininas e feministas. Nesse caso, a marca da contemporaneidade de sua obra está vinculada à intertextualidade e à forma paródica como reescreve os clássicos universais. Com tal estratégia, assim como as escritoras citadas, Nélida Piñón se filia esteticamente ao romance pós-moderno, descentralizando as normas e os padrões artísticos anteriores.

* Universidade Federal de Sergipe. Pesquisador em estágio de pós-doutorado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UnB. Bolsista CNPq.

Para além dessa estética de revisão do passado, Nélda Piñon problematiza a voz da mulher artista em seus romances, dando espaço a personagens marginalizadas e excluídas, que se projetam de forma irreverente pelos espaços da tradição patriarcal. Essa abordagem paródica está presente em **A força do destino** (1978) e em **A doce canção de Caetana** (1987), obras que recriam os enredos das óperas do italiano Giuseppe Verdi por meio da quebra da fronteira entre o “texto escrito” e o “texto encenado”, privilegiando as protagonistas transgressoras.

De forma mais contundente, Piñon retoma essa técnica narrativa em **Vozes do deserto** (2004), quando reescreve a clássica narrativa **Mil e uma noites**, do imaginário popular árabe, pelo prisma de uma escritora contemporânea. Alinhando uma revisão paródica à luta feminista, essa obra descreve a violência contra as mulheres, que eram sacrificadas após a primeira noite com o Califa. Tal tragédia era uma forma de vingança que esse soberano impôs às jovens do califado, após descobrir que fora traído pela esposa. Por ser metaficcional, essa obra trata da sua própria condição de arte, ao retomar o enredo da narrativa árabe, transportando Scherezade para as páginas de um romance atual.

Para este artigo, exploraremos a revisão paródica como uma técnica pós-moderna, presente em **Vozes do deserto**, que sintetiza uma das principais formas estéticas do romance de autoria feminina do final do século XX, no Brasil. No primeiro momento, vamos eleger algumas características da narrativa pós-moderna, conforme as abordagens de Umberto Eco (2003) e Eduardo Coutinho (2005) e, no segundo, analisaremos como tais peculiaridades se manifestam no texto de Piñon. Na sequência, enumeramos alguns aspectos das narrativas pós-modernas, com destaque para a dualidade do texto paródico: que fala de si por meio da metanarratividade, enquanto deixa pistas do deslocamento das identidades em jogo.

1 Marcas da narrativa pós-moderna

Na literatura pós-moderna, temos diversas instâncias narrativas sendo questionadas, por meio da fragmentação da identidade do narrador, do texto e até do leitor. A instabilidade passa a fazer parte do próprio estatuto da literatura contemporânea. Essa forma de representação questiona os limites do texto literário, pois a arte pós-moderna privilegia, entre outros recursos, a metanarratividade, a polifonia de vozes, a consciência hiperbólica e o caráter paródico da arte

(COUTINHO, 2005, 171-172). Tais marcas fazem parte de diversas obras, que desafiavam seu próprio estatuto ao eleger a experimentação de novas linguagens como uma prática do fazer artístico. (VATTIMO, 2002).

Outra marca do texto pós-moderno está na sua postura de abrir espaço para a voz do outro. Assim, metanarratividade e alteridade podem ser consideradas duas marcas da arte pós-moderna. Combinadas de forma equilibrada, esses dois recursos têm se repetido na produção literária do início do século XXI. O duplo movimento desse tipo de arte pode ser justificado pelo fato de que o texto está sendo narrado como parte da busca da voz do outro, isto é, como uma poética da alteridade que se articula em torno da possibilidade de o autor se reconhecer no outro. (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 237).

No caso da literatura brasileira, identificamos um compromisso com a voz da mulher, em contexto de violência de gênero, em diversos romances produzidos nas últimas décadas. Por exemplo, Conceição Evaristo, em **Ponciá Vicêncio** (2003), dá voz a uma empregada doméstica negra que resgata a memória rural de seus ancestrais como uma saída da violência social que sofre na cidade. Já, Nélida Piñón, em **Vozes do deserto** (2004), retoma o tema do feminicídio como uma ameaça às mulheres, ao construir uma protagonista que procura salvar as mulheres da morte imposta por uma questão de honra masculina do Califa.

Nesses dois casos, o jogo metanarrativo dá o tom a esses romances preocupados menos com estratégias estilísticas do que com mecanismos que exponham a voz da mulher em situação de conflito. Com isso, ao mesmo tempo em que fala de si, esse tipo de narrativa busca soluções sociais para os conflitos narrados, quando explora o tom irônico de seus questionamentos. Assim como os romances de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, citados anteriormente, as obras de Conceição Evaristo e Nélida Piñón têm, em particularidade, o engajamento com a luta das mulheres pelo direito à liberdade.

Além disso, os textos de autoria feminina do início do século XXI incorporam a repetição de temas como uma estratégia de revisão, uma prática não inocente. No caso do texto de Nélida Piñón, tal recurso fica mais visível, por se tratar de paródias anunciadas, que carregam a intencionalidade, que tanto pode dar continuidade, quanto ser subversiva (CARVALHAL, 2010, p. 54). Nesse romance, a subversão é exposta nas estratégias feministas usadas pela protagonista para libertar as mulheres da punição do Califa.

Tal interpretação é possível quando incluímos a série cultural como parte dos intertextos que uma obra carrega, já que a intertextualidade nos convida também a expandir o estudo da relação entre texto e história, valorizando aspectos ideológicos que os arquivos literários registram, seja “aleatória ou consentida, uma vaga lembrança, ou mesmo homenagem explícita, ou, ainda, submissão a um modelo, subversão do cânone ou inspiração voluntária” (SAMOYAUULT, 2008, p. 10). O texto contemporâneo tende a subverter o texto canônico.

Quando nos referimos à paródia, pensamos também no processo da intertextualidade da diferença conforme a proposta de Afonso Romano de Sant’Anna de reconhecer diferentes níveis de intertextualidade: paráfrase, estilização e paródia (SANT’ANNA, 2007, p. 20). No caso de uma intertextualidade paródica, o texto recepcionado pode ser visto como “um filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade”. (SANT’ANNA, 2007, p. 32).

Dentro de tal perspectiva, o processo de construção de um texto leva em conta a importância dos intertextos como partes da memória da literatura. Assim, a intertextualidade pode ser vista como “uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição” (SAMOYAUULT, 2008, p. 47). O texto contemporâneo pós-moderno tende a brincar com tais referências e nos convida a ficarmos atentos ao jogo de referências condensadas na tessitura literária.

Na esteira desse debate, trazemos para a cena o próprio conceito de texto e de literatura, visto que, na arte pós-moderna em geral, a perspectiva paródica faz-se inquietante por trás das questões culturais. Como destacado pelas feministas, no texto de autoria feminina, o uso da paródia faz parte de uma estratégia que trata menos de arte e mais de opressão da mulher, pois esse jogo estético da repetição é explorado a serviço de um caráter revisionista. (CAMPELLO, 2006).

Ao tratar dos excluídos, o romance pós-moderno tenta fragmentar conceitos hegemônicos, por meio de um discurso que privilegia a diferença como um referencial de interpretação. Nesse contexto, investigamos como a cultura da diferença questiona a padronização, e como o particular anuncia seu lugar de fala. Nesse sentido, podemos dizer que a produção feminina do início do século XXI incorpora uma das propostas da identidade pós-moderna ao destacar “as reivindicações do particular contra a pressão homogeneizante do geral”. (BAUMAN, 2007, p. 73).

Na narrativa brasileira, especificamente, o lugar de fala da escritora é questionado por meio da intromissão autoral e da metanarratividade presentes nos textos de diversas escritoras, sejam as canônicas, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Nélida Piñon, Marina Colasanti, sejam as menos conhecidas, como Conceição Evaristo, Helena Parente Cunha, Patrícia Melo, entre outras. Isso acontece de forma direta ou indireta quando o texto reproduz a fragmentação do estatuto artístico por meio da “ironização dos gêneros literários”, ou da “reescrita”, ou da “poética da citação”. (VATTIMO, 2002, p. 42).

Neste trabalho, destacamos a “poética da citação” como um movimento, que fragmenta o conceito de texto e de representação, pois o texto dá destaque à memória dos textos lidos por seu autor. Vale ressaltar que essa estratégia é atravessada pela repetição, como estratégia de escrita, já que, como parte de discursos passados, um texto atual pode tomar forma e relevância (ECO, 2003, p. 198). Reconhecendo esse processo de criação e interpretação, a intertextualidade pode ser explorada como um parâmetro criativo das obras do início do século XXI, pois explicita o olhar paródico do passado.

A obra pós-moderna, que é atravessada por outros textos, pede um leitor atento à coleção de referências que carrega. Esse leitor deve ir além do jogo metanarrativo para se infiltrar no jogo estético, proposto na partitura da narrativa, para recepcionar criticamente esses retalhos de obras anteriores. Umberto Eco nos ensina que o “leitor modelo” é o ideal para o reconhecimento desses movimentos estéticos, que uma obra traz em si (ECO, 2003, p. 199).

Outra marca do texto contemporâneo pode ser identificada na tendência da fragmentação identitária de suas personagens. Assim, o texto problematiza a construção das identidades marginalizadas sem lhes impor um formato, um padrão, pois essas personagens estão sempre em movimento e em busca de outros espaços, reconhecendo que “há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras” (BAUMAN, 2005, p. 19). Esse conflito é próprio das paródias feministas que revisam o passado sem pregar uma saída engessada para a mulher do presente.

A seguir, analisaremos alguns aspectos dessa narrativa contemporânea na ficção de Nélida Piñon. Vamos investigar quais as principais marcas pós-modernas do romance **Vozes do deserto**, com destaque para seu lugar de revisão crítica do passado e para o final aberto, como uma possibilidade de negociação para as identidades femininas em trânsito.

2 A performance da narradora

Vozes do deserto é reconhecidamente uma obra literária paródica ao propor a revisão do passado por meio da reescrita do imaginário árabe por um prisma feminista contemporâneo, pois privilegia a focalização da contadora de histórias de **Mil e uma noites**, Scherezade. Na versão de Piñon, essa jovem também se doa ao sacrifício, na tentativa de salvar as virgens da morte, mas tem um plano secreto e particular de seduzir o Califa por meio de suas narrativas.

Portanto, a protagonista é uma grande narradora, uma artista que busca a salvação das mulheres do califado por meio de seu poder de contar histórias. Ela aprendera essa técnica com “Fátima, a ama que, após a morte prematura da mãe, ensinara-lhe a contar histórias” (PIÑON, 2004, p. 8). Scherezade parte em busca de uma saída para os crimes cometidos pelo Califa contra suas esposas. Essa jovem trazia esperança para todos: “em torno da jovem floresciam sentimentos na iminência de desembocar em um desfecho trágico”. (PIÑON, 2004, p. 9).

Sem temer o destino, Scherezade procura adiar o sacrifício a cada aurora ao deixar uma história em suspense. Todavia corre o risco de ser punida com sua própria vida, visto que seu plano “poderia facilmente escapar ao seu controle” (PIÑON, 2004, p. 9). Nesse contexto de terror, o perigo da morte está associado ao suspiro por mais um dia de vida. Contar histórias era sua saída em busca de dias melhores; a salvação das mulheres do reino estava condicionada a sua criatividade. Ela buscava vencer o tempo da vingança e dos crimes contra jovens indefesas que foram amaldiçoadas por um Califa traído: “Por ordem do soberano, nenhum sangue vil, criminoso e traidor, além de jovens, mancharia o piso de mármore diariamente preparado para a cerimônia de execução das esposas”. (PIÑON, 2004, p. 11).

Com o ímpeto de livrar as mulheres de tal ritual de assassinato, Scherezade escavava o imaginário para seduzir o Califa: “suas histórias, semeadas de atitudes heroicas e imprudentes, saciam os ouvintes famintos, mantendo o interesse do Califa até o amanhecer” (PIÑON, 2004, p. 35). A arte de contar era a única arma que tinha para sobreviver àquele castigo misógino imposto pelo Califa. Cada dia um novo desafio, cada dia ela usava uma estratégia mais sedutora para despertar o prazer do ouvinte, que, atraído pelo desfecho da história suspensa, dava-lhe mais um dia de vida.

Assim, na obra de Nélida Piñón, como em **Mil e uma noites**, narrar significa buscar um caminho para a salvação da mulher. A violência é um fantasma que ronda o palácio e o reino. A ideia de opressão é reforçada pela questão temporal, visto que, todos os dias, a narradora estava jurada de morte por ser uma mulher jovem e ter se casado com o Califa. Tal espaço-tempo é sombrio e assustador e contrasta com o poder de criação da jovem narradora. Com essa ameaça contínua, o assédio moral é pavoroso, por isso as mulheres envolvidas na trama estão unidas em busca de reverter esse clima de terror: “Reunidas nos aposentos, Scherezade mal dissimula a náusea. O medo que sente lhe acentua o desconforto provindo do convívio forçado com as escravas em torno”. (PIÑÓN, 2004, p. 12).

A arte de narrar é também de se salvar, pois, sem suas histórias, Scherezade estaria condenada ao cadafalso. Essa aproximação do “eu” da narrativa com as causas da mulher aponta outra particularidade dessa obra, que nos remete a uma metanarratividade crítica, uma vez que “a projeção do eu da artista e do mundo estabelecem relações de similitude entre essa projeção e outros tipos de representação, extra e intradieгéticos, o que resulta em uma cadeia, em abismo, de significações (*myse-en-abyme*)” (CAMPELLO, 2006, p. 129).

Nesse sentido, vale lembrar que, tradicionalmente, o romance pós-moderno explora a metanarratividade por uma via dupla: fala do próprio ato de narrar; e destaca o lugar descentrado da identidade que se reconstrói por meio do texto que está sendo contado. Essa dupla preocupação perpassa a obra de Piñón, reforçando o prisma paródico que ele assume desde as primeiras linhas da obra: “Uma turbulência, graças à qual ia tocando o coração da arte de inventar, enquanto renunciava à própria alma em troca das demais”. (PIÑÓN, 2004, p. 248).

Essa relação da narrativa com a salvação da protagonista nos traz uma metáfora do quando a literatura/arte pode vencer a violência masculina. Nesse contexto adverso, a criatividade e a união das mulheres eram usadas como estratégias de resistência: “Sem ele perceber que a meta da jovem era jamais deixar os fios soltos do relato no ar, de modo a poder atá-los na noite seguinte” (PIÑÓN, 2004, p. 27). Como parte da ficção preocupada em discutir seus próprios limites, observamos que esse romance valoriza a *performance* artística por meio do processo paródico e de autorreflexão textual (COUTINHO, 2005, p. 170-1). Dessa forma, o romance explora o ritmo paródico à medida que narra a história de uma artista que tem consciência de que ela também exerce uma relação de poder no meio daquele conflito.

No processo metanarrativo, suas táticas de contar vão lhe dando sobrevida e outras possibilidades de narrar: “cedia-lhe, involuntariamente, a máquina de fabricar sonhos, admitia de público que qualquer história, pronunciada com língua solene, salva a quem seja da visão do cadafalso” (PIÑON, 2004, p. 28). Como a alternância do jogo metanarrativo, essa obra também brinca com o próprio conceito de texto paródico, pois traz uma reflexão sobre a forma como está sendo narrado em relação ao texto anterior. (ECO, 2003, p. 218).

Além da luta pelo direito da mulher, a intertextualidade com a narrativa árabe é tomada de diferentes formas: seja na retomada da história trágica da protagonista, seja pela forma como as personagens desse clássico ganham forma na versão brasileira: “São muitos os personagens que navegam pelo interior de sua nau. Sem dúvida, Simbad, agora de volta, é dos mais persistentes” (PIÑON, 2004, p. 51). Nesse jogo narrativo de Scherezade, identificamos a poética da citação que abre o texto para os murmúrios de outros tantos, reforçando sua condição pós-moderna, na qual “o supra-sentido intertextual é horizontal, labiríntico, rizomático e infinito de texto em texto – não havendo outra promessa senão o murmúrio contínuo da intertextualidade”. (ECO, 2003, p. 218).

Com o terror da noite acabando, a jovem narradora toma cuidado com suas infinitas histórias: “Quase perdida, agarra-se às metáforas que lhe vêm ao encalço” (PIÑON, 2004, p. 53). Nesse sentido, ao intercalar a trajetória da protagonista com referências ao próprio ato de narrar, essa obra ressalta o quanto as conexões do texto narrado com os textos antecedentes são indispensáveis para uma leitura atualizada, visto que “se no texto aparece uma possível citação, e esta citação parece conjugar-se com o resto do texto (e de suas outras citações), os propósitos do autor empírico contam pouco”. (ECO, 2003, p. 215).

Narrativa e persuasão andam juntas nessa obra. A sedução por sua capacidade de fabular, aos poucos vai ganhando espaço nas noites do soberano: “para que não decresça o interesse do Califa, implanta no enigmático homem um vício que o impede de libertar-se da volúpia de ouvir seus contos” (PIÑON, 2004, p. 214). Ao falar da volúpia do texto narrado, a obra retoma o mosaico de intertextos com o qual é composta, convidando o leitor a saborear “os perfumes de outros textos que precedem aquela tradição”. (ECO, 2003, p. 218).

Além disso, ao retomar a narrativa árabe, esse romance, visto como paródia, não busca apenas repetir o enredo original, mas destacar o lugar da mulher no contexto patriarcal. Essa visão paródica se justifica por funcionar, esteticamente,

como um contraestilo, que desloca as coisas do lugar comum (SANT'ANNA, 2007, p. 29). Seguindo essa pista, temos um romance metaficcional que apresenta um ruído do texto recepcionado, dando pistas de sua proposta de problematizar a narrativa anterior. Tal forma é um dos traços da arte pós-moderna, marcada pela autorreflexão crítica, visto que “seu êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites”. (VATTIMO, 2002, p. 42).

3 A identidade artística como resistência

Neste tópico, destacaremos a relação da narradora com a reflexão sobre a identidade feminina. Esse processo identitário é inerente ao narrativo e atravessa toda a obra: “Mas enquanto Scherezade ia narrando os infortúnios dos personagens, as palavras da verdade ficcional a fortaleciam. Igual a Polixena, brotava-lhe do peito um grito que, diante da adaga na garganta, ameaçava jamais se extinguir” (PIÑÓN, 2004, p. 278). A relação da protagonista com a luta pela liberdade da mulher é contínua. Ela não abre mão de se sacrificar pelas outras jovens.

Tal sacrifício de uma protagonista, artista, fortalece a perspectiva feminista dessa obra, que nos convida a uma reflexão acerca das preocupações ideológicas dos textos de autoria feminina. Esse tipo de narrativa “direta ou indiretamente vincula-se à arte, à moral, à ética e à ideologia” (CAMPELLO, 2006, p. 129). Portanto, é nesse sentido que o romance traz rastros do estilo pós-moderno ao ser metaficcional e ideologicamente marcado pela luta da liberdade feminina.

Na narrativa de Piñón, o lugar privilegiado da imaginação é apontado como uma estratégia de resistência da mulher. Ao narrar, ela adia o presente e valoriza o passado. Tal processo de construção identitária é próprio das personagens que optam por fazer parte de fronteiras e assumem a inconstância como uma marca de seus deslocamentos (LOURO, 2008, p. 21). A partir de estratégias secretas para sedução do Califa, podemos observar que Scherezade apresenta uma identidade feminina “provisória”, pois está negociando novos espaços para si. (BAUMAN, 2005, p. 22).

O processo de construção da identidade da protagonista também é híbrido, pois à medida que consegue se defender e adiar sua morte, ela vai se fortalecendo e se projetando fora daquela prisão. Nesse sentido, podemos classificar Scherezade como uma personagem em trânsito que recusa a limitação das fronteiras corporais,

ao assumir a “inconstância, a transição e a posição ‘entre’ identidades como intensificadoras do desejo” (LOURO, 2008, p. 22). Mesmo diante de normas rígidas, ela opta por comportamentos avessos ao padrão imposto, mostrando-se insatisfeita com a vida no califado.

Scherezade não se identifica com a vida sexual imposta pelo Califa. O ato sexual se restringe a um castigo. Como solução para o ato imposto, a escrava e a irmã passam a substituí-la, seja nas tarefas sexuais, seja na arte de contar histórias: “Dinazarda serviria ao Califa na cama, enquanto Jasmine, recém-descobrimo a tardia vocação de contadora, iria entreter o soberano com histórias que há muito tinha no caldeirão da bruxa, como considerava sua memória”. (PIÑON, 2004, p. 347).

No jogo de adiamento da morte da contadora de história, o Califa é seduzido por suas habilidades e é traído pelo prazer de ouvi-la, mesmo sabendo que ela estava sendo substituída na cama: “estar ele disposto a viver em regime de farsa em troca das compensações habituais, constituídas dos relatos de Scherezade” (PIÑON, 2004, p. 332). A farsa se mantém pela imaginação de uma mulher inteligente e criativa: “Ultimamente o Califa vinha se perguntando se não chegara o momento de tentar viver sem Scherezade” (PIÑON, 2004, p. 340). Tal reconhecimento sugere que a voz da narradora é ouvida e o castigo foi vencido, chegando a hora do fim dos feminicídios do califado.

Insatisfeita com o ambiente do palácio e com a sexualidade imposta pelo Califa, a narradora planeja abandonar seu posto: “Chegara, pois, o momento de Scherezade partir. De seguir viagem, obedecendo às instruções de seu recalcado desejo” (PIÑON, 2004, p. 343). Essa opção reforça o quanto sua identidade é transitória e parte em busca de outro espaço todo seu, uma heterotopia. Para Michel Foucault, as heterotopias são “outros posicionamentos reais” para onde as identidades insatisfeitas se dirigem, pois são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Ela passa a se projetar em duplo movimento, para fora do califado, ao mesmo tempo em que se projeta para dentro de si. Essa viagem-refúgio tem também um duplo sentido nessa obra, pois desqualifica o local da violência, enquanto delineia um território de resistência. Nesse processo, o deslocamento entre espaços reais e heterotópicos não é simples, pois “não há um lugar de chegar, não há um destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto”. (LOURO, 2008, p. 13).

A projeção de Scherezade fora dos espaços do palácio reforça a estrutura pós-moderna desse romance, que privilegia o deslocamento identitário feminino. Ao contextualizar um clássico que não dava espaço para a mulher, Nélida Piñon propõe uma saída irreverente para sua protagonista que abandona o espaço dos castigos patriarcais. Com tal final, o romance reforça a fragmentação identitária, ao apresentar diferentes caminhos para suas personagens femininas, pois, como já se viu, “há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras”. (BAUMAN, 2005, p. 19).

Apesar da trágica história de feminicídio que perdura durante quase toda a trajetória da protagonista, a narrativa de Piñon projeta o corpo feminino fora daquela prisão, ao propor o final de liberdade da protagonista, que “cruzaria o deserto distraído-se com os animais, em especial os camelos” (PIÑON, 2004, p. 347), com a finalidade de reencontrar sua ama, Fátima, “que a recebera de braços abertos tão logo chegou à casa, poeirenta, faminta, mas feliz” (PIÑON, 2004, p. 351). Depois de longas noites de narrativas, Scherezade alcança sua liberdade.

Para Elódia Xavier, essa perspectiva artística representada na ficção pode ser identificada como a representação do “corpo liberado”, visto que a mulher abandona o sistema disciplinador para viver em plena liberdade (XAVIER, 2007, p. 176). Portanto, esse outro espaço heterotópico, fora do califado, é uma marca contemporânea dessa obra que abre espaço para o corpo liberado da protagonista que busca sua plenitude pessoal longe das amarras do palácio do Califa.

Portanto, a contextualização da luta da mulher por seus direitos fortalece o caráter revisionista desse romance, visto que a opressão do passado é lida por uma escritora contemporânea, que expõe um prisma feminista de um clássico quando propõe um final aberto para sua protagonista. Tal polifonia de vozes nos remete a “contextos transnacionais” – um espaço de valores e interesses comunitários - já que a escrita está interseccionada com as preocupações feministas e projeta um sujeito feminista transnacional. (CAMPELLO, 2006, p. 132).

4 Considerações finais

Ao aproximarmos **Vozes do deserto** das principais narrativas de autoria feminina do final do século passado, observamos que o texto de Nélida Piñon apresenta uma síntese desse período ao destacar a revisão crítica do mundo patriarcal. Por partir de um texto anterior, esse romance pode ser visto como

uma obra que reforça a irreverência paródica. Tal modelo ganha o ajuste do olhar feminista que desconstrói o universo misógino do patriarcado, próprio das narrativas árabes.

Além da afinidade com as obras de Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Lya Luft, ressaltamos o diálogo que **Vozes do deserto** mantém com a irreverência feminista de Marina Colasanti, presente em suas narrativas para crianças e adultos, como em **Doze reis e a moça no labirinto do vento** (1978) e em **Contos de amor rasgados** (1986), respectivamente. Portanto, a obra de Nélide Piñon apresenta uma síntese das principais técnicas narrativas das últimas décadas do século anterior: metanarratividade, paródia, humor e irreverência, como recursos estéticos; e fragmentação identitária e resistência feminista, como recursos culturais.

Dentro da tradição dos estudos intertextuais, destacamos o quanto Nélide Piñon reescreve a obra do imaginário árabe pelo prisma feminista e contemporâneo, ao abrir o debate sobre o feminicídio em contextos patriarcais. Tal peculiaridade reforça o processo de recepção criativa do livro da brasileira que ilumina a obra anterior com uma abordagem irônica e atual, própria dos textos recepcionados de forma original (CARVALHAL, 2010, p. 70). Como uma obra pós-moderna, o romance de Piñon reforça seu duplo lugar de fala: descreve o próprio projeto metanarrativo ao mesmo tempo em que valoriza a voz da mulher oprimida. Esse tipo de ficção “inscreve a diferença nas suas escolhas formais, transformando o escritor em personagem, multiplicando os níveis narrativos e os pontos de vista”. (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 234).

Tal processo é original e aponta uma perspectiva de ampliação dos espaços de intersecção entre as obras do passado e do presente, reforçando o quanto a intertextualidade é um processo enriquecedor das obras contemporâneas. Por fim, destacamos o diferencial desse processo metanarrativo, quando explora a intertextualidade crítica a favor de construção de um novo ângulo do texto narrado: o prisma feminista que repudia a opressão e a violência de gênero. Isso foi possível porque o texto de Nélide Piñon ressalta conexões culturais e estéticas, que dinamizam o processo de recepção da obra anterior, “destemporalizando” esse texto que passa a ser usado como parte da contemporaneidade. (SAMOYAUULT, 2008, p. 95).

Intertexts and cultural mediations in Nélida Piñón

Abstract

This article is a study about the post-modern marks of the novel of feminine authorship in the beginning of XXI Century, especially **Vozes do deserto** (2004), by Nélida Piñón. As a parody of *The thousand and one nights*, the novel brings references to the narrative process while describing the fight of Scherezade for freedom. With this contract, that narrator explores the irreverence and creativity as weapons against the patriarchal violence. Methodologically, we explore aesthetic and cultural concepts of parody, metanarrativity and identity proposed by Eduardo Coutinho, Umberto Eco and Zygmunt Bauman.

Keywords: Parody. Intertextuality. Metanarrativity.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Tradução Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. 3. edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12. ed. São Paulo: Global, 2006.

CAMPELLO, Eliane T. A. O Künstlerroman de autoria feminina no Brasil. In: CAVALCANTI, Ildney et al. (Org.). **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: Edufal, 2006. p. 125-133.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.

COUTINHO, Eduardo, F. Revisitando o pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 159-172.

ECO, Umberto. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: ECO, Umberto. **Sobre literatura**. 2. ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 199-218.

- EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços (Conferência). In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa, 2. ed. Rio de Janeiro: Fonte Universitária, 2009. p. 411-422.
- GOMES, Carlos Magno. **A alteridade no romance pós-moderno**. São Cristóvão: Editora da UFS, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- LUFT, Lya. **O ponto cego**. São Paulo: Mandarim, 1999.
- OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 29, p. 233-252, jan./jun. de 2007.
- PIÑON, Nélida. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- PIÑON, Nélida. **A força do destino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- PIÑON, Nélida. **Vozes do deserto**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade: memória da literatura**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2007.
- TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Santa Catarina: Mulheres, 2007.

Recebido em 30/04/2016.

Aceito em 29/09/2016.

Rastros da memória e fagulhas da criação em **Cinzas do norte**

Roniere Menezes*

Izabel Fonseca Sá**

Resumo

O presente trabalho objetiva investigar o emprego do conceito de memória no processo criativo do romance **Cinzas do norte**, de Milton Hatoum. São estabelecidas relações entre a vida do autor e a sua obra, a partir do conceito de “biografema” desenvolvido por Roland Barthes. Relações entre vivência, memória, esquecimento e invenção serão abordadas, assim como diálogos entre literatura, memória, corpo e História contemporânea do Brasil. A estrutura do enredo de **Cinzas do norte** reflete a perspectiva de trabalhos fragmentários com a memória. A mescla entre cartas, relatos e foco narrativo reconfiguram modalidades mais tradicionais do gênero memorialístico. Todavia, o discurso ainda se prende a um posicionamento ligado, em última instância, à voz do narrador, responsável este por reorganizar os diversos textos e gêneros que se alternam no livro.

Palavras-chave: Milton Hatoum. Literatura. Arte. Memória. Política.

Biografemas

Este ensaio visa a refletir, entre outros aspectos, sobre a importância do conceito de memória em **Cinzas do norte**, de Milton Hatoum. Nesse sentido, Hatoum assinala: “Muito do que escrevi é uma tentativa de recriar um pequeno mundo de seres e situações num lugar também inventado, mas com referências fortes à cidade em que nasci e morei muitos anos.” (HATOUM apud CURY, 2002, p. 309). De acordo com o escritor, torna-se “difícil separar essa experiência da obra escrita, mas aquela é apenas um ponto de partida para o que vem depois. A passagem da vida à literatura talvez seja um dos enigmas da arte da ficção.” (HATOUM apud CURY, 2002, p. 309).

Entre os teóricos que se propuseram repensar – sob novos parâmetros – a figura do autor está Roland Barthes. Em algumas de suas obras posteriores ao texto em

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET) . Professor do Curso de Letras e da Pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG. Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

** Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Mestranda em Estudos de Linguagens do CEFET-MG.

que declara a morte do autor, o ensaísta trabalha com a noção de “biografema”. No prefácio de **Sade, Fourier, Loyola**, por exemplo, Barthes escreve sobre “uma volta amigável do autor”:

O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que a epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. (BARTHES, 2005, p. XVI).

Barthes denomina “biografema” os rastros de experiência pessoal que o autor recupera em suas obras: “Porque, se é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”. (BARTHES, 2005, p. XVI e XVII).

O conceito de biografema de Barthes contribuirá com nossa investigação sobre o romance **Cinzas do norte**. Não há dúvida de que essa obra seja um romance ficcional; entretanto, nela podem ser encontrados alguns ecos da vida do autor. A principal razão dessa ressonância da vida de Hatoum em sua obra deve-se ao seu próprio processo criativo, no qual a evocação da memória está presente. Conforme Hatoum:

A memória participa disso na medida que provoca um retorno imaginário, alguma lacuna que a gente não pode mais recuperar. A memória é o único desafio do passado, de prestar contas com ele, seja através de uma imagem, de uma história oral ou escrita. É como se, diante de uma ruína, a gente tentasse imaginar a casa antes de sua demolição ou destruição; quem morava ali, como e em que tempo viveram aquelas pessoas, como elas se relacionavam entre si etc. O ponto de partida são essas ruínas, e a ficção é uma tentativa de imaginar a sua história, reconstruí-la e retornar ao que já não existe mais. (HATOUM apud CRISTO, 2007, p. 25).

Em **Cinzas do norte**, o narrador-personagem Lavo (Olavo), ao rememorar o período da infância e da adolescência junto ao amigo Mundo (Raimundo), recupera a memória da cidade de Manaus, em consonância com reminiscências do próprio

autor do livro. O texto revela riqueza de detalhes e vasto conhecimento a respeito de aspectos ambientais e histórico-culturais do espaço descrito. Apesar de Hatoum ter deixado a sua terra natal ainda na adolescência, o fato de todas as suas obras serem ambientadas no estado do Amazonas estabelece um forte nexo entre obra e autor. Cumpre lembrar que o colégio em que o narrador Lavo estuda é o mesmo em que o autor estudou em Manaus, o Colégio Pedro II. Devemos salientar que Manaus aparece no livro com as mesmas marcas de transformações modernizantes ocorridas em outras metrópoles do Brasil durante o século XX.

O livro, mesclando relatos e cartas ao discurso do narrador, é organizado de modo polifônico, demonstrando, nesse sentido, encontros e desencontros das personagens, tensões familiares e algumas diferenças de perspectivas. Paralelamente à história de desintegração familiar, o enredo traz um fundo histórico relativo ao período da ditadura militar no Brasil, bastante conhecido pelo autor do livro. Nota-se, pela leitura de **Cinzas do norte**, não apenas a retomada de imagens ligadas a certo período histórico do país, o texto também evoca comportamentos, ideologias, imaginários que marcaram profundamente a vida sociocultural brasileira de meados do século XX.

Cinzas do norte inicia-se com um breve preâmbulo em que Lavo explica como uma carta enviada por Mundo, supostamente escrita em seu leito de morte, despertou-lhe as recordações: “Uma carta sem data, escrita numa clínica em Copacabana, aos solavancos e com uma caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor do meu amigo” (HATOUM, 2013, p. 9). A carta deflagra as lembranças do narrador e o impulsiona a contá-las: “Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude” (HATOUM, 2013, p. 9). O livro, “escrito” pelo narrador Lavo, apresenta-se como tentativa de reconstituição tanto da vida do amigo Mundo como de um drama familiar.

No centro da narrativa de **Cinzas do norte** está o conflito entre Mundo e seu pai, Trajano Mattoso – Jano –, um empresário amazonense de personalidade autoritária que não aceita a postura “rebelde” do filho. Este sonha seguir carreira artística em vez de administrar os negócios da família. A bela Alícia, mulher de Jano, destaca-se como amparo amoroso do filho, dentro do lar. Enquanto Mundo faz parte de uma família milionária, Lavo é órfão, criado pela tia costureira, Ramira, e pelo tio Ranulfo. Segundo Daniel Piza,

o irmão de Ramira, Ranulfo, o tio Ran, é outro desses personagens machadianos de Hatoum, um desocupado, um “cigano” que vive entre farras e livros e não quer trabalho nem responsabilidade, embora queira dinheiro e mulheres. (...) É no atrito entre essas duas famílias de classes sociais distintas que a trama desliza, entre idas e vindas, dúvidas e lembranças. (PIZA, 2005, p. 1-2)

Em sua tarefa de escrita literária, ao se lembrar de Mundo, Lavo destaca uma frase que lhe fora enviada pelo amigo, em um cartão postal: “Ou a obediência estúpida, ou a revolta.” (HATOUM, 2013, p. 10). Essa frase pode ser interpretada como o tema central de toda obra, refletindo a personalidade de Mundo, as tensas relações deste com o pai e com as instâncias de poder. Além disso, a frase pode representar o conflito interno de Lavo em relação a sua própria postura diante dos lugares de opressão.

A narrativa de Lavo, que compreende a maior parte da obra, é contada a partir das vésperas do golpe militar de 1964, com algumas digressões para a sua infância, e segue até meados da década de 1980. Lavo e seu tio Ranulfo aparecem como principais focos de enunciação no texto. Apesar de o livro ser interpolado por cartas de Ranulfo e de Mundo, a perspectiva de Lavo prevalece como condutora do enredo, mesmo que tangenciada por diversos olhares, diversas percepções. As cartas do tio Ranulfo, que têm Mundo como destinatário, correspondem a um tempo anterior ao nascimento de Mundo e Lavo. A carta escrita por Mundo antes de morrer corresponde a uma época mais próxima ao tempo da enunciação de Lavo. Deve ser ressaltado que muito do que Lavo narra foi revelado a ele por seu tio Ranulfo e por sua tia Ramira, mas também por Alicia, Arana, por Macau e Naiá – empregados da família Mattoso –, ou seja, refere-se a memórias alheias. Episódios vivenciados por Lavo, na adolescência, e conversas entre o narrador e algumas personagens são retomados no processo narrativo.

1 Retratos da noite sombria

Em 2002, Milton Hatoum escreveu um artigo intitulado “Um certo oriente”, para a revista **Litterature d’America**, em que prenuncia a temática de **Cinzas do norte**, publicado em 2005. Nesse artigo, Hatoum relaciona a produção do seu romance **Relato de um certo oriente** às suas memórias. Começa evocando certa noite sombria de 1977 que se tornou para ele “epílogo simbólico dos anos 70 do Brasil.” (HATOUM, 2002, p. 5).

Na noite em questão, Hatoum e amigos procuravam um lugar para se esconderem da polícia, que invadia o *campus* universitário da PUC-SP durante um ato contra o regime militar. Dois anos depois, Hatoum foi para Espanha como bolsista, e a vontade de escrever um romance político começou a surgir. A intenção inicial era escrever um livro sobre o biênio do terror 68-69 que testemunhara quando era estudante em Brasília e, posteriormente, quando era universitário em São Paulo. Entretanto, como mostra Hatoum, a sua proximidade com o tempo narrado, tornava o seu texto “uma crônica dos acontecimentos recentes”, os eventos estavam “talvez vivos demais” na memória do escritor. Este escreve:

Não conseguia imprimir no texto o poder de fingir, que é o mais inofensivo dos poderes, mas que numa obra de ficção me parece fundamental. Esse poder de fingir, de passar a impressão de verdade tem a ver com muitas coisas: a relação do tempo de discurso com o tempo da história, a construção das personagens, a organização do enredo, com seus saltos temporais, digressões, etc. Para escrever um quase presente (os anos 70), dificilmente eu teria conseguido o efeito do choque, o sobressalto de que fala Baudelaire, ou a memória involuntária tanto citada por Proust. (HATOUM, 2002, p. 6).

Hatoum seguiu, então, outro caminho: buscou, em um tempo mais distante, a infância nos anos 50 e 60, as lembranças e as vozes para as construções de suas narrativas. Assim surgiu o seu primeiro romance **Relato de um certo oriente** (1989), seguido de **Dois irmãos** (2000). Em 2005, Hatoum publicou **Cinzas do norte**, narrativa que compreende o período da década de 1950 até a década de 1980. Como o período em que o Brasil foi comandado pelo regime militar refletisse em diversas passagens do livro, pode-se inferir que as lembranças daquela noite sombria de 1977 – símbolo, para o autor, de todo um período repressivo – acabam propiciando o processo criativo de **Cinzas do norte**. De acordo com Hatoum,

(...) outra vez voltamos aos movimentos da memória: hoje, só podemos narrar o que nos aconteceu em 22 de setembro de 1977 se inventarmos um pouco (ou muito) daquela noite nefasta. E isso porque “eu” que narra no presente é um índice que permanece constante, mas essa constância é ambígua, pois o narrador era “diferente” do que é hoje. Poderia não mencionar a data da invasão e da repressão policial, e fazer daquela noite uma síntese de todas as noites dos anos 70, uma noite longa, de pesadelos sucessivos, uma tentativa de alegorizar uma fatia da história durante o regime militar. (HATOUM, 2002, p. 16).

A partir desse trecho do artigo de Hatoum, pode-se inferir que, em **Cinzas do norte**, a vivência do autor no período da ditadura torna-se diluída e reelaborada artisticamente na construção literária, em forma de biografemas. A atmosfera de violência, as relações político-econômicas entre empresários e militares, a transformação do espaço rumo a um ideal de ordem e progresso, a censura, o medo e a tortura são algumas das características do período bem evidentes ao longo da trama. Nesse sentido, podemos citar a passagem em que “as aulas da faculdade de direito foram canceladas em protesto contra o assassinato de um aluno da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.” (HATOUM, 2005, p. 122). Fatos ocorridos no Sudeste chegam ao Norte encorajando jovens a se posicionarem contra o sistema político instaurado no país. Logo no início do livro, esse espectro do período militar já aparece na obra. A própria relação entre Lavo e Mundo recomeça, após os encontros na infância, ancorada em uma época turbulenta: “Só fui tornar a encontrá-lo em meados de abril de 1964, quando as aulas do ginásio Pedro II iam recomeçar depois do golpe militar.” (HATOUM, 2005, p. 12).

Rastros da memória surgem em diversos momentos da narrativa. Com retalhos, sobras de tecidos que Ramira costurava, Ranulfo e Mundo criaram uma intervenção artística intitulada “Campo de cruzeiros” no bairro Novo Eldorado, inaugurado durante o regime militar. Por criticar o descaso com que as autoridades tratavam os moradores do pobre local, Lavo e Ranulfo são perseguidos por militares, com o apoio do próprio Jano. Podemos supor, a partir do artigo de Hatoum, ter ocorrido na cena do “Campo de Cruzes”, uma retomada da situação real vivenciada por ele no Campus da PUC. Cumpre assinalar a semelhança entre a sonoridade dos significantes “Campo de Cruzes” e “Campus da PUC”.

Muitas vezes, os escritores tomam, como ponto de partida para algum enredo ou parte deste, um acontecimento real que é reelaborado pela imaginação, pela fabulação. Retiram da situação vivida não a descrição fiel, não pretendem decalcá-la em novo contexto, mas retomam o que resta, a percepção, no caso, ligada a momentos de medo, apreensão, perigo; instantes revividos por Mundo e Ranulfo ao se esconderem no mato e pressentirem a chegada da polícia. Mundo, desta vez ainda consegue fugir, mas Ranulfo é pego e duramente espancado. A tradução de sensações para espaços e tempos distintos é traço de importantes narrativas ligadas ao trabalho com a memória. Segundo Georges Didi-Huberman, é “provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 42).

A formação literária de Hatoum oferece pistas para a análise de **Cinzas do norte**. No artigo “Um certo oriente”, citado anteriormente, o escritor se refere à memória involuntária de Proust, necessária para “o poder de fingir”, existente em uma obra de ficção (HATOUM, 2002, p. 6). Como dissemos, as lembranças de Lavo, adormecidas durante vinte anos, são despertadas pela potência virtual da carta enviada a ele por Mundo. Cumpre observar que, se a memória involuntária revelou-se necessária para a construção da narrativa da personagem Lavo, também se mostrou importante para o processo criativo de Milton Hatoum. Assim, a invenção literária existente por meio da evocação da memória apresenta-se metaforizada na construção da narrativa de Lavo. Em entrevista, Hatoum assegura ser proustiano “até o tutano” e observa:

(...) A memória mais fértil para a literatura é a cena que nos vem à mente de um modo súbito e impreciso, que nem uma faísca. Não é a memória vigiada, da lembrança refletida e consciente da inteligência. Beckett, num ensaio sobre Proust, chamou a memória involuntária de explosiva, uma espécie de mágico rebelde que extrai o útil e o previsível da lembrança pontual (HATOUM apud CHIARELLI, 2007, p. 76).

O narrador de **Cinzas do norte** conta a história de seu amigo a partir do que leu e ouviu, a partir de suas lembranças e percepções, modificadas pela passagem do tempo. Como nos mostra Jeanne Marie Gagnebin, em **Lembrar escrever esquecer**, se a memória é lembrança, paradoxalmente, também é esquecimento. A memória nunca se revela totalmente, mas sim por meio de fragmentos, rastros. O rastro, conforme a autora, “inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.” (GAGNEBIN, 2009, p. 44).

Ao escolher um narrador que também rememora, Hatoum cria um duplo espaço para a imaginação, proporcionado pelas lacunas de sua memória e pelas lacunas da memória de Lavo. No espaço do esquecimento, a imaginação se manifesta propiciando lugar para o surgimento de outras vozes. Na intenção de contar a história de Mundo, Lavo suplementa o seu discurso com as cartas de tio Ranulfo, de Mundo, com as lembranças e relatos de tia Ramira e de outras personagens.

2 O escritor advogado e o artista out-law

Em relação ao fato de a narrativa de **Cinzas do norte** ser feita de restos, podemos nos lembrar do episódio em que, já quase ao final do livro, Lavo se lembra do dia em que presenciou a demolição da casa de Jano e Alicia. O local havia sido vendido e, lembrando um grande esqueleto, parecia se transformar em ruína. Em intertexto com o livro **Crônica da casa assassinada**, de Lúcio Cardoso, a imagem de corrosão vislumbrada no palacete metaforiza as relações desagregadas, a decadência financeira, a interrupção de sonhos. O narrador Lavo entrou no local e recolheu um pequeno pedaço da pintura do teto:

Vi pela última vez *A glorificação das belas-artes na Amazônia* no teto da sala: com cortes de formão e marteladas os operários a destruíram. O estuque caiu e se espatifou como uma casca de ovo; no assoalho se espalharam cacos de musas, cavaletes e liras, que os homens varriam e jogavam no jardim cheio de entulho. (...) Apanhei só o pincel com a assinatura de De Angelis, como lembrança. (HATOUM, 2005, p. 224-225).

De acordo com Ivete Sanches, o verbo coleccionar tem origem latina no termo *colligere* (recolher, reunir). Segundo a autora, há uma relação entre o ato de ler, *legere* (colher, coleccionar, ler) ou escrever e o ato de coleccionar (SÁNCHEZ, 1999, p. 13). **Cinzas do norte** aproxima a figura do autor à do narrador e à do coleccionador. Lavo recolheu, coleccionou informações, relatos, revisou-os e associou-os à escrita de seu livro.

Podemos também relacionar a profissão de Lavo – advocacia – à do escritor que almeja, por meio de seu discurso, convencer, criar pactos com o leitor. Como pode ocorrer em um processo jurídico, o narrador-personagem ouve testemunhos de diversas personagens, cruzando informações em busca de sentidos que fortaleçam seus argumentos, mesmo que no campo literário esses sejam, por natureza, mais fluidos e abertos.

Em sua vida profissional, Lavo deixa o escritório de advocacia em que atuava para trabalhar em prol de pessoas desassistidas, homens pobres, muitas vezes abandonados nas cadeias, tomados como “vida nua”, destituídas de dignidade humana (AGAMBEN, 2002). Desse modo, revela uma posição política plena de ideais que terminam por aproximá-lo de Mundo.

Cinzas do norte mescla história do Brasil relativa ao período do regime militar, histórias de uma comunidade, faces da intimidade familiar, da vida amorosa e empresarial; conjuga espaços subjetivos a espaços concretos de Manaus, Rio de Janeiro, Londres, etc. Temporalidades distintas aproximam-se entre relatos, cartas e a própria escrita de Lavo. Imagens do trabalho aparecem tanto nos empreendimentos de Jano e do coronel Zana como na lida diária da costureira Ramira. Esta funciona na narrativa como símbolo da retenção, do ordenamento, da medida precisa, entrando constantemente em choque com as posturas mais libertárias tanto do irmão Ranulfo quanto de Alicia. Deve-se notar, nesse sentido, a estranha e velada atração existente entre Ramira e Jano, em oposição à explícita atração existente entre a sedutora Alicia e o boêmio Ranulfo, seu amante. Cumpre ainda salientar o contraste entre a figura de Jano – o pai opressor de Mundo – e Ranulfo – que acolhe o menino e trata-o como filho, acreditando ser seu verdadeiro pai. A questão da paternidade de Mundo, no entanto, só é resolvida ao final do enredo.

Notamos, no livro, a existência de uma tensão entre espaços de controle e espaços de descontrole, fluidos, libertários. O empresário Jano desejava implantar um projeto arrojado de desenvolvimentismo na Amazônia, almejava “civilizar” a região. Impunha normas disciplinares, regras de trabalho, comportamento religioso, desconsiderando totalmente o ideário existencial, o talento artístico do filho e tudo aquilo que sua criação representava. Desde a infância de Mundo, Jano buscava impingir-lhe disciplina e obediência, limitando os momentos de prazer que o menino buscava nos jogos e brincadeiras com os amigos de rua. Esse comportamento acaba afastando Jano da própria mulher, Alicia, que sempre marca posição em defesa do filho. Segundo Daiane Pimentel, “O interesse de Mundo pela arte é entendido por Jano como um vício doentio que o atrapalha na vida escolar, social e amorosa.” (PIMENTEL, 2012, p. 9).

Jano é o nome do deus romano representado por uma cabeça de duas faces, uma voltada para o passado e outra para o futuro, relacionando-se às mudanças e transições. A esse respeito, Tassilo Orpheu Spalding (1965) escreve:

Chegado a idade adulta, Jano equipou um navio partiu para a Itália; construiu uma cidade que se chamou Janículo. Tornou-se rei do Lácio. (...) Jano tem dupla face porque exerce seu poder sobre o céu, sobre a terra e sobre o mar; é tão antigo como o mundo. (SPALDING, 1965, p. 142)

Os projetos econômicos de Jano, na Vila Amazônia e no bairro Novo Eldorado – este em parceria com coronel Zanda –, lembram o aspecto empreendedor do deus romano. Na mitologia, Jano tem poder sobre as iniciações e é o responsável pelo portão dos deuses que se abre ou se fecha aos humanos. Detém ainda a capacidade de olhar para o interior e para o exterior. As duas faces estão representadas, no livro de Hatoum, pela obra criada por Mundo sobre o pai, intitulada **História de uma decomposição – Memórias de um filho querido**. No último dos quadros, afixados com diversos pregos, eram exibidos dois sapatos de Jano, virados em direções opostas (HATOUM, 2005, p. 293). A figura de Jano encerra o ideal da modernidade capitalista de pretender dominar e transformar todo território, desprezando, em seus propósitos, a vida dos trabalhadores, dos homens comuns e da própria natureza – de onde se extrai tudo de graça. Jano simboliza os homens que são incapazes de observar e ouvir, com atenção, a outridade, a diferença, mesmo quando essa esteja estampada na imagem do próprio filho.

Ao revelar relações espúrias existentes entre capitalistas, políticos e militares, o livro mostra uma alegoria dos pactos existentes entre os poderes hegemônicos no país. Em contraposição, Mundo expõe-se como força incapturável pelos sistemas de poder. Subverte, engana, escapa, mesmo tendo de pagar seus sonhos com a própria vida. Mundo seria um ótimo exemplo para o conceito de artista *out-law*.

Nesse sentido, o escritor Mário de Andrade pode contribuir um pouco com nossas análises. No último capítulo do livro inacabado intitulado **O banquete**, escrito durante a Segunda Guerra Mundial e publicado postumamente, ao questionar o próprio projeto de música nacional, Mário assinala que o artista *out-law* seria um sujeito consciente de sua função social. Deveria ter a sede de um fazer contínuo e não se “academizar”. Nesse sentido, sua postura contra o sistema seria algo visceral, pois incomodaria constantemente o poder político e capitalista vigente. Para Mário, a criação artística não poderia jamais desprezar o processo comunicativo. Isso não significaria a produção de arte simplória “ao alcance do público”, ou mesmo de arte exótica para o deleite de certas plateias “indesejadas”. (ANDRADE, 1989).

Vale ressaltar que, com o passar do tempo, Mundo vai conseguindo obter maior autonomia artística, maior percepção político-social e sua arte passa a assumir um lugar cada vez mais questionador do *status quo*. Por outro lado, o seu antigo mentor, Arana, partindo de uma proposta estética pautada pela contracultura – em que arte experimental e social se irmanam –, vai tomando o lugar do artista empreendedor,

ligado a uma produção – pela ótica de Mário de Andrade – exótica e epidérmica, e diríamos, em total descaso com a preservação da natureza amazônica.

Arana termina por incorporar o diálogo da arte com os mecanismos políticos e econômicos, figurando como artista cooptado pelo sistema. Um bom exemplo dessa questão pode ser vista no painel de Arana encontrado no escritório da construtora administrada por Albino Palha, onde aparecem edifícios na selva e araras sobrevoando uma Amazônia progressista:

Nenhum objeto ou imagem no escritório lembrava a amizade e os negócios com Jano. Ao me virar, vi a parede coberta por um painel pintado com araras. Imensas, sobrevoavam um amontoado de torres de vidro e concreto no horizonte desmatado. A visão alucinada e grotesca da floresta, e talvez do futuro, me arrepiou. (HATOUM, 2005, p. 264).

Cumprir lembrar que, ao contrário de Arana e parecendo reafirmar proposições próximas à do teórico alemão Theodor Adorno, Mundo traz certo tom melancólico em suas cartas, demonstrando a sensação de que a arte estava entrando cada vez mais em um sistema que não se difere muito dos produtos de consumo colocados à venda pelo capitalismo, tornando-se inexoravelmente reificada. Em determinado momento do texto, após citar conversas sobre canções e cinema com o amigo Adrian, em Londres, Mundo confessa, em carta, ao amigo amazonense: “Por Deus, Lavo, o mau gosto assaltou o universo, e a uniformidade vai matar a alma do ser humano.” (HATOUM, 2005, p. 246-247). A luta de Mundo é uma luta contra o “Pai”. Por empreender uma constante batalha em oposição às instâncias de poder, o artista, mesmo sem consciência clara do que faz, rompe, ultrapassa os limites delineados pelas figuras de Jano – empresário conservador – e Arana – que transita de artista experimental, mestre de Mundo, a mercenário. Arana lembra uma aranha a tecer teias encobridoras, conseguindo, até o final da trama, com a ajuda do narrador, esconder seu verdadeiro papel na história.

3 Cantos da memória

Por meio de analogias, falsas pistas, lapsos, intervalos temporais, cruzamento de relatos diversos, o texto vai se configurando, moldado por uma proposta que recebe a contribuição de diversos olhares. Esses vão se entretecendo como em

um mosaico, um caleidoscópio. O jogo intertextual termina por exemplificar – na superfície textual – o modo como, na realidade, qualquer narrativa se constrói: por meio de “citações”, de “arquivos” diversos que são remodelados pela mão do narrador.

A interpolação de cartas e relatos desestabiliza, de certo modo, a unidade autoral da narrativa de Lavo. Mas, em vez de pensarmos que as interpolações na narrativa completam as lacunas da memória, devemos antes percebê-las como a comprovação da impossibilidade de existir uma lembrança completa. Dessa maneira, a heterogeneidade discursiva do livro dialoga com a perspectiva de uma memória fragmentária em oposição à recuperação de uma memória totalizante.

Em **A traição de Penélope**, Lúcia Castelo Branco assinala que existem dois tipos de texto de memória: aquele em que o sujeito da escrita tenta emendar os fios soltos do vivido e do lembrado, tentando suturar suas fissuras, e outro que exhibe a lacuna, a falta, e o texto mostra-nos o lugar fraturado da enunciação do presente e do passado. (CASTELO BRANCO, 1994). O livro de Hatoum parece-nos figurar mais no segundo tipo. Ainda que o autor pudesse ter avançado mais na ideia de incompletude e inacabamento, o texto desconstrói a perspectiva da voz narrativa detentora de toda uma memória do passado que se acredita resgatar de forma inteira.

Uma crítica que se pode fazer ao lugar das cartas e dos relatos no livro é que esses textos quase não alteram o núcleo dos argumentos do narrador, ainda que se mudem os lugares de enunciação. Esse fato configuraria a tentativa do narrador de assegurar o direcionamento final ao enredo. Nesse sentido, **Cinzas do norte**, mesmo inovando a cena literária, pela conjugação de diversos gêneros e pontos de vista – que às vezes criam alguns posicionamentos diferentes e vão, devagar, construindo o quebra-cabeças textual –, termina por mostrar-se menos inacabado do que poderia ser, pois não assume a polifonia de modo mais radical, com suas falhas, dissonâncias linguísticas, incompletudes e maiores tensões entre os pontos de vista presentes no texto. As diversas modulações de vozes que aparecem, no livro, terminam por reforçar a visão que o narrador deseja imprimir à história. Exemplificando essa questão, assinala Flávia Vicenzi:

As histórias de Ran se harmonizam à narrativa de Lavo, trazendo eventos passados que explicam e ajudam a entender o drama da família Mattoso. A paixão do jovem casal leva a entender o ódio de Jano. O relato de um segundo narrador colabora para que Lavo

construa a sua análise. Se o sobrinho presencia a perseguição de Jano e o sofrimento de Mundo durante sua adolescência, o tio conta da brutalidade que o menino sofreu na infância. As duas vozes estão em total consenso, mostrando o mesmo ponto de vista. (VICENZI, 2009, p. 28).

Essa percepção a respeito da criação de Milton Hatoum amplia os estudos sobre sua obra. Cumpre, no entanto, lembrar que, mesmo tratando, em **Cinzas do norte**, de uma pintura incômoda, perturbadora e inacabada como a de Mundo, Milton Hatoum deixa bastante claro, em suas entrevistas e ensaios, que sua proposta literária se vincula claramente à linhagem memorialista proustiana e à tradição machadiana na literatura brasileira; distantes, portanto, de propostas narrativas contemporâneas mais inovadoras. Deve-se ainda salientar a sutileza do autor ao dar a Lavo a profissão de advogado. Esse aspecto não altera a crítica estabelecida acima, mas serviria para justificar um pouco a escolha, feita pelo narrador, de posicionamentos que endossem seus argumentos centrais.

Um importante aspecto a ser ressaltado na leitura do livro é o fato de a família formada por Mundo, Jano e Alicia – sobre a qual Lavo escreve – já estar morta no momento de enunciação. Jeanne Marie Gagnebin (2009) estabelece um diálogo entre túmulo e palavra. A autora mostra como o canto dos poetas épicos configurava-se como forma de lutar contra o esquecimento. Essa era uma “tarefa sagrada” dos poetas, que cantavam a glória dos heróis; tarefa legada aos historiadores, posteriormente. Ao rememorar, o poeta lutava “contra a morte e a ausência pela palavra viva e rememorativa.” Desse modo, Gagnebin tece também uma relação entre canto e túmulo, que igualmente representam a luta contra o esquecimento e o reconhecimento do poder da morte. A ensaísta assinala: “O fato da palavra *sêma* significar, ao mesmo tempo, túmulo e signo é um indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto.” (GAGNEBIN, 2009, p. 45).

Gagnebin ressalta que o canto rememorativo dos poetas tinha como finalidade impedir o esquecimento dos grandes feitos dos heróis, mas conclui, na esteira de Walter Benjamin, que a tarefa do historiador é a de “manter viva a memória dos sem-nome”. (GAGNEBIN, 2009, p. 47). Mundo é um desses sem-nome, desses sujeitos desgarrados que vivem a perambular por cidades e países em busca de sonhos, transitando pela vida de modo provocativo, apresentando gestos de dispêndio, doação, invenção.

Alguns autores relacionam o nome dessa personagem, Raimundo, ao nome da “personagem” presente em **O poema de sete faces**, de Carlos Drummond de Andrade. A associação faz sentido, levando-se em consideração que Mundo era um *gauche* na vida, sempre caminhando à esquerda das regras e tradições. Mas outra interpretação, que não exclui esta, também é possível, uma vez que o apelido Mundo prevalece na narrativa. A palavra mundo relaciona-se à ideia de todo, mas acaba não remetendo a ninguém específico. Mundo é todo o mundo, mas também é ninguém. É um sem-nome, sem voz, alguém que se desviou dos caminhos projetados pelo pai – que queria vê-lo como herdeiro dos negócios da família –, buscando cada vez mais uma interação com o conceito de “qualquer um” pensado por Giorgio Agamben (AGAMBEN, 1993). Leiamos a seguinte passagem: “Não posso mais falar. O que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz...” (HATOUM, 2013, p. 311).

Esse trecho encerra a carta escrita por Mundo a Lavo, e também o próprio livro. Mundo é menos que uma voz, mas ainda assim uma voz que permanece devido ao ato rememorativo do amigo e a fixação de sua memória na palavra escrita. No conhecido ensaio intitulado “O narrador”, Walter Benjamin contribui com nossas reflexões ao abordar a questão. Segundo Benjamin, o passado ainda se encontra no presente como conteúdo latente: “O passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

4 Corpo, corpus

Durante a narrativa, Mundo revela-se cada vez mais um criador rebelde, ao mesmo tempo engajado, com posicionamentos de esquerda. Sua criação, sua vida e seu corpo trazem intrínsecos diálogos. Sua obra de arte questionadora, não conformista, inacabada, visava a despertar o receptor, não deixá-lo se acomodar diante da realidade. O próprio corpo franzino e doente da personagem estampa-se como lugar fustigado, chocando os olhos de quem o vê. Uma doença contraída na época do Colégio Militar, e que fazia eclodir feridas no corpo, às vezes voltava a aparecer. Provavelmente, essa tenha sido a causa de sua morte precoce, após diversas tentativas de levar adiante a existência *gauche*. A repressão, a violência, e

mesmo a tortura, sofridas no âmbito familiar, escolar e militar são transformadas, pelo jovem, em criações artísticas, mas não deixam de se refletir na própria pele. As manchas, as bolhas que surgem no corpo de Mundo são resíduos de uma árdua memória, testemunhas de um difícil percurso existencial. Experiências dolorosas do passado não foram cicatrizadas totalmente.

Torna-se importante ressaltar que o corpo de Mundo figura como receptáculo de diversas formas de repressão, de autoritarismo. Esse dado pode ser percebido, por exemplo, no momento em que Mundo, nu, com um cocar de índio e segurando um remo nas mãos algemadas, exhibe-se como um corpo indócil – na perspectiva foucaultiana – na boca de um túnel em Copacabana, ameaçando motoristas e passageiros. Talvez apenas mais uma das performances do artista amazonense, porém vista como desordem ou loucura pelos aparatos de poder que prendem o jovem. (FOUCAULT, 2004).

Segundo Jean Luc-Nancy, “Os corpos são evidentes – e é por isso que justeza e justiça começam e terminam com eles.” (NANCY, 1992, p. 42). Ainda de acordo com Nancy, “(...) não há sentido em falar separadamente de corpo e de pensamento, como se cada um pudesse subsistir por si: é que eles são apenas o seu mútuo tocar-se (...)” (NANCY, 2000, p. 36).

De acordo com Daiane Pimentel, “As ‘cinzas do norte’ são resultado dos trabalhos artísticos de Mundo incinerados por Jano, mas também de vidas e histórias arruinadas pela violência do Estado ditatorial, da família, da sociedade ou de conhecidos.” (PIMENTEL, 2012, p. 20). A imagem lembra ainda as cinzas que restam de uma gigantesca floresta que diminui sempre mais devido ao alargamento das fronteiras modernizantes do país.

Das cinzas, do resto, o narrador refaz sua história, sua memória. **Cinzas do norte** pode ser visto como um trabalho de luto feito por Lavo. Mundo, dessa maneira, poderia representar tantos outros jovens que lutaram contra o sistema sócio-político-econômico no país e acabaram morrendo antes do final da batalha. O livro conta a história da personagem Mundo, que perece, refletindo a própria destruição da natureza do Norte do Brasil, a morte de ideais libertários e utópicos que pautaram a vida de muitos jovens de meados do século XX.

Pode-se estabelecer, na avaliação do livro, a relação entre a autodestruição de Mundo e a decadência física e mesmo a morte de diversos personagens, como Jano e Alicia. Dos tempos radiantes, em que Alicia vivia entre jogos, festas, jantares, amigos importantes, viagens de férias ao Rio de Janeiro, onde comprava novidades

de luxo, sobraram apenas noites soturnas. Restaram as cinzas dos anos de fulgor do passado. Da posse, da beleza, do fausto, sobraram a decadência física e econômica, o alcoolismo, a solidão. Ao final, até as joias de Alícia são empenhadas para pagar pequenas contas. Como vimos, também a mansão, símbolo maior do prestígio e poder de Jano é destruída. Alícia precisa ainda vender o apartamento do edifício Labourdett e vive seus últimos anos em “uma biboca perto de Copacabana” (HATOUM, 2005, p. 264), acompanhada da fiel empregada Naiá, vinda com ela de Manaus – única herança do passado de glória.

A partir da análise do processo criativo de Hatoum, que toma a memória como matéria, **Cinzas do norte** deixa de ser apenas a narrativa de Lavo, a história de Mundo, para se tornar “uma tentativa de alegorizar uma fatia da história durante o regime militar” (HATOUM, 2002, p. 16). As memórias de Hatoum daquela noite sombria na década de 70 são diluídas nas vozes de Lavo, Mundo, tio Ran e tia Ramira. As lembranças são ficcionalizadas e recriadas. A retomada literária da vivência do autor nos chamados “anos de chumbo” acaba trazendo certo caráter testemunhal para a obra. Ao escreverem sobre esse período trágico da história do Brasil, pelo viés da intimidade familiar, Hatoum e Lavo fazem o papel do cantor épico de manter a memória; não as dos heróis, mas daqueles que se tornaram menos que uma voz.

Em relação à passagem já citada que assinala o fato de a história de Mundo vir à memória de Lavo “com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude” (HATOUM, 2013, p. 9), cumpre lembrar que Fogo era o nome do cachorro de Jano. Ao final da narrativa, ficamos sabendo que, quando o animal morre – após a morte de Jano e a destruição de sua casa –, sua ossada fora enterrada por Ramira, no quintal da casa da costureira, talvez como índice de um tempo que, mesmo dolorido, se queria preservar na memória. Com a escrita do livro, a história ressurge a partir de vestígios do passado que parecem ter sido desenterrados de um quintal antigo. Ela vem à tona como a força ruidosa de um cão, como sintoma de um drama amoroso, familiar e pessoal, como eco de vozes já emudecidas que – lembrando Walter Benjamin – esperam ser ouvidas, de forma reconfigurada, em outra temporalidade.

Na narrativa, percebemos montagens que são estabelecidas – por meio de diversas peças – na tentativa de se entender melhor o passado, o que ainda pulsa, dele, no presente. O trabalho de Lavo como advogado e como escritor relaciona-se à proposta de uma ética da hospitalidade, de abertura ao outro, ao que não se sentiu

acolhido em sua própria morada, ao estranho/estrangeiro, ao que corre mundo afora, não tendo direito à cidadania, à própria linguagem, às escolhas pessoais. (DERRIDA, 2003).

A morte de Mundo é a morte de um tempo, de um país. Na música **Sol de primavera**, Beto Guedes e Ronaldo Bastos declaram: “Já choramos muito/ Muitos se perderam no caminho”. A canção foi composta em 1979, período em que as campanhas pela anistia acontecem com bastante evidência em território nacional, evocando o desejo de uma nova ordem democrática no país. Bruno Viveiros Martins, ao analisar a canção, afirma: “A lembrança daqueles que ficaram pelo caminho inspira e revigora as forças dos que ainda estavam na batalha não apenas pela liberdade, mas também pela memória dos que se foram.” (MARTINS, 2009, p. 123). Para Giorgio Agamben, “dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam (...)”. Agamben, lembrando Hölderlin, assegura que

a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade – ou à impossibilidade – de falar. (AGAMBEN, 2008, p. 160).

Ao contrário da canção do “Clube da Esquina”, que vislumbra o sol de um novo tempo, no romance lido, a morte de Mundo desvela a morte de um ideário de esperança e de utopia, acentuando o desencanto com o projeto de modernização do país. No entanto, cumpre lembrar que a última carta de Mundo a Lavo aparece no início e no final da narrativa “lavrada” pelo narrador-personagem. Todas as histórias, lembradas, esquecidas, combinadas e reinventadas por Lavo estão entre as potentes palavras do artista. O gesto de reuni-las, dar-lhes um sentido revela a tentativa de “traduzi-las”, levá-las adiante. Lavo traz, para o âmbito da linguagem, o dom que tia Ramira tinha para alinhar, costurar, criar vestimentas a partir de dispersos retalhos. Assim, a literatura continua – mesmo lidando com a dor, a perda, o luto – seu intento de dar voz à alteridade; de buscar, entre as cinzas do passado, fagulhas que nos possibilitem entender melhor a realidade presente.

Memory traces and sparks of creation in **Ashes of Amazon**

Abstract

This paper aims to investigate the use of memory concept in the creative process of the novel **Ashes of Amazon**, from Milton Hatoum. Relations between the author's life and his work are established from the concept of "biographeme" developed by Roland Barthes. Relations between experience, memory, forgetfulness and invention will be discussed, as well as dialogues between literature, memory, body and Contemporary History of Brazil. The structure of the plot of **Ashes of Amazon** reflects the prospect of fragmentary work with memory. The blend of letters, reports and narrative focus reconfigure more traditional forms of memorialistic genre. However, the speech still holds a connected position, ultimately, to the voice of the narrator, responsible for reorganizing the various texts and genres that alternate in the book.

Keywords: Milton Hatoum. Literature. Art. Memory. Politics.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **O banquete**. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume Editora, 1994.
- CHIARELLI, Stefania. **Vidas em trânsito**: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. São Paulo: Annablume, 2007.

CURY, Maria Zilda Ferreira. “Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum”. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Coleção Mulher & Literatura. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2002. Vol. II, p. 305-318.

DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**: Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 28. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HATOUM, Milton. **Cinzas do norte**. 9. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HATOUM, Milton. Entrevista com Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). **Arquitetura da memória**: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. Manaus: Universidade Federal Amazonas, 2007.

HATOUM, Milton. Entrevista. In: MARCELO, Carlos. Milton Hatoum. Correio brasiliense. Brasília: 02 de julho de 2005. Suplemento Pensar, p. 3. In: CHIARELLI, Stefania. **Vidas em trânsito**: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. São Paulo: Annablume, 2007.

HATOUM, Milton. Um certo Oriente. **Letterature D’America**. Revista Trimestrale, anno XXII, n 93-94, 2002. ISSN: 1125-1743. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2010/11/Letterature-DAmerica.pdf>. Acesso em: 15 out. 2015

MARTINS, Bruno Viveiros. **Som imaginário**: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

NANCY, Jean- Luc. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Editora Veja, 2000.

PIMENTEL, Daiane Carneiro. Relato de um certo artista: o testemunho em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 8, n. 10, 2012.

PIZA, Daniel. Destinos danados. **Entrelivros**. São Paulo, n. 5, out. 2005. Disponível em: http://www2.uol.com.br/entrelivros/noticias/destinos_danados.html. Acesso em: 20 nov. 2015

SÁNCHEZ, Yvette. **Coleccionismo y literatura**. Madrid: Cátedra, 1999.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário de mitologia greco-latina**. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1965.

VICENZI, Flávia A. de S. **Cinzas do norte e a estética modernista**. Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/92776/269439.pdf?sequence=1>. Acesso em: 4. jun. 2016

Recebido em 14/07/2016

Aceito em 19/11/2016

Perguntas sobre o conservadorismo de José de Alencar

José Quintão de Oliveira*

Resumo

Parece não haver entre a crítica literária nacional a mínima dúvida a respeito do conservadorismo de José de Alencar. Desde a sua época, o escritor é apontado como um conservador e algumas vezes mesmo como um escravocrata. Pretende-se analisar essas certezas tão sólidas e definitivas não para decidir sobre a sua correção ou incorreção. A partir de um olhar sobre a carreira e os escritos políticos, as peças teatrais e a ficção de Alencar se quer compreender seu pensamento e convicções. Por essa via talvez se termine por trazer algumas questões e dúvidas a um tema em que parece existir muita certeza e pouco debate.

Palavras-chave: José de Alencar. Conservadorismo. Escravismo e literatura.

1 Introdução

José de Alencar era um conservador. Se há um tema que não precisa ser debatido é esse. Desde o século 19 se estabeleceu, entre os críticos literários brasileiros e entre os estudiosos da literatura de maneira mais ampla, uma sólida convicção a esse respeito. A grande verdade mesmo é que esse assunto parece realmente dispensar que se debata ou que se argumente em favor da sua afirmação. Basta que se mencione o adjetivo-chave: está mais do que provado, é do geral conhecimento. O escritor era “conservador”, aponta Brito Broca (BROCA, 1979, p. 264); “reacionário dos quatro costados”, segundo Astrojildo Pereira (PEREIRA, 1944, p. 269). Era ainda “o adversário da emancipação dos escravos”, como registrou José Veríssimo (VERÍSSIMO, 1977, p. 80); “de ideias conservadoras”, opinou Mário Merlino (MERLINO, 1984, p. XII); na visão de Francisco de Assis Barbosa era um “conservador, escravista” (BARBOSA, 1977, p. 61). Apontam-lhe o conservadorismo, além desses, José Carlos Garbuglio, Silviano Santiago, David Treece e Joaquim Nabuco. Destacam-se esses nomes como exemplo

* Instituto de Estudos Brasileiros da USP, professor de Literatura e pesquisador, desenvolve, no pós-doutorado, estudos sobre a obra de José de Alencar, com bolsa de pesquisa da FAPESP.

entre incontáveis outros, parte expressiva daqueles que estudaram a sua obra ou simplesmente mencionam autor e obra em seus escritos.

Nas páginas que seguem, essa verdade tão firmemente estabelecida será posta em questão – sua origem, suas bases, seus conteúdos serão analisados e inquiridos. Afinal, de onde surgiram e por que se fixaram essas convicções tão sólidas? Que obras daquele autor fundamentam-nas, dão-lhes substância e garantem que permaneçam durante tão longo período de tempo? O escritor teve uma vida pública de pouco mais de 25 anos; foi conservador durante todo esse tempo ou converteu-se a esse credo em algum momento? Havendo conversão, quando se deu? Essas e muitas outras perguntas que o assunto provoca – ou deveria provocar – merecem ser consideradas; verdade tão sólida precisa ser iluminada pela dúvida e o debate. Questionar a afirmação do conservadorismo do escritor não significa afirmar o oposto, que Alencar não era um conservador. Trata-se de se matizar a questão e se tentar um olhar mais amplo e, se possível, sem juízo prévio. E, antes de tudo, perguntar o que era ser liberal ou conservador no tempo em que viveu, escreveu e fez política. Ainda, considerando-o como conservador, que conservadorismo seria o seu? Não se trata da ideia de uma missão: combater a visão equivocada que se estabeleceu sobre o escritor cearense. Não se intenta defendê-lo, que não precisa ser defendido; tampouco fazê-lo justiça. Longe disso. Na verdade, o que se busca é uma visada nova sobre um tema estabelecido, muito falado e, na verdade, quase nunca discutido, o que, aliás, parece ser justificativa mais que suficiente para se voltar sobre o já dito.

2 A definição política e partidária

É comum que se aponte como índice do conservadorismo escravocrata de Alencar o fato de ter atuado politicamente no Partido Conservador. Pergunta-se se hoje seria adequado estabelecer a posição política de uma pessoa tomando por base o nome da agremiação a que pertence. A resposta honesta e leal seria certamente negativa. Na época se dava a mesmíssima coisa; o que, em linguagem de hoje se expressa na paráfrase da famosa expressão atribuída ao político Ferreira Viana: nada mais conservador que um liberal no poder; nada mais liberal que um conservador na oposição. Em outra forma: “Era comum ouvir-se dizer, em meados do século passado, não haver nada tão parecido com um saquarema como um luzia no poder.” (MATTOS, 1987, p. 103). Traduzindo-se à linguagem atual, tem-se saquarema por conservador e luzia por liberal. Excetuados os momentos de forte exacerbação

política, como o assassinato de Líbero Badaró, a crise da abdicação de Pedro I, as crises da Regência e do período inicial do reinado do segundo Pedro, encerradas em 1848 com a Revolução Praieira, não havia muita definição das posições políticas.

Deve ser ainda lembrado que as ditas propostas políticas liberais eram normalmente tornadas ações de governo pelos conservadores. O fim definitivo do tráfico de escravos, em 1850, ocorreu sob gabinete conservador; o mesmo se deu com a abolição da escravidão. A proibição da exposição e pregão de escravos aconteceu por determinação do ministro da Justiça, por meio do decreto 1695, de 15 de setembro 1869, ao mesmo tempo em que vedava também a separação da família escrava pela venda. Ministro conservador de um gabinete conservador, cujo nome não deve ficar omitido: José de Alencar. “Era a conhecida ironia: os liberais propunham as reformas que os conservadores realizavam.” (CARVALHO, 1981, p. 181). Na longa jornada da abolição gradual do trabalho escravo, sob governo liberal foi aprovada a Lei dos Sexagenários; as demais foram votadas, decididas e encaminhadas por gabinetes conservadores, inclusive a abolição definitiva com a chamada Lei Áurea, de 1888.

Observem-se agora os movimentos de algumas figuras de proa da política do Império: Rio Branco de liberal se torna conservador; Nabuco Araújo, Zacarias e Saraiva fazem o percurso inverso, de conservadores se tornaram liberais, com o interlúdio da Frente Progressista. Antônio Paulino Limpo de Abreu, Visconde de Abaeté, foi liberal extremado, estava entre os 23 deputados que se dirigiram a Pedro I no documento que contribuiu para precipitar a Abdicação. Na sua longuíssima carreira política, de extrema importância para o país, ocupou os mais altos postos do Império. Foi inúmeras vezes ministro, deputado, senador, presidente da Província de Minas Gerais e desempenhou importantíssimas missões diplomáticas. E, mais que tudo, será sempre lembrado como o ministro da Justiça que, com tanta energia e desassombro, se opôs à Inglaterra quando da questão da lei Aberdeen. Pois desse excepcional homem público quase se pode dizer que pela manhã, ao sair de casa, precisaria ser lembrado sobre o nome do partido a que estava no momento filiado, tantas vezes mudou de um para outro. Não se vá, porém, imaginar que nas metamorfoses partidárias de Limpo de Abreu – Limpo de Brio, como os chamaram os liberais certa vez entre uma e outra dessas idas e vindas – ou de qualquer outro dos seus pares, tenha ocorrido alguma mudança da posição política. Como já observou Oliveira Viana,

os partidos políticos do Império, imponentes embora pela sua massa, não tinham propriamente uma opinião; eram simples agregados de clãs organizados para a exploração em comum das vantagens do poder. [...] não representavam realmente correntes de opinião; os programas que ostentavam eram, na verdade, simples rótulos, sem outra significação que a de rótulos. (VIANA, 2006, p. 16).

Assim se compreende por que não ocorreu mudança de posição política de Limpo de Abreu ou de qualquer outro dos que transitavam entre os dois partidos.¹ Não ocorreu e não era necessária, tal a contiguidade entre os agrupamentos de um e de outro nome. As trocas de ministério praticamente não passavam de revezamento dos membros do grupo dominante no Parlamento, sem nenhuma mudança política significativa. Dizia-se mesmo que os partidos que se revezavam no poder, trocavam as pastas ao entrarem no Ministério; o partido que entrava entregava ao que saía a pasta com o programa da oposição e deste recebia aquela com o programa do governo. Por aí se compreende que a reforma do Judiciário, as eleições diretas, a adoção do sistema métrico, além de todas as leis emancipacionistas do escravismo, excetuada a lei dos Sexagenários, como já dito, bandeiras caras aos liberais, foram realização dos conservadores, contando muitas vezes com aguerrida oposição de alguns liberais. Assim, parece que se pode dizer sem ironia que um verdadeiro liberal, que quisesse realmente tornar efetivo seu programa político, deveria militar nas fileiras conservadoras. Não se avança sobre a posição política dos republicanos pela singela razão de que esses não ocuparam o poder, mas não seriam diferentes dos demais partidos. Disso é exemplo o famoso documento da convenção de Itu, bastando que se leia a parte que trata da escravidão.² Não parece, portanto, complacente a afirmação de que o conservadorismo do escritor deve ser buscado em outra parte; a simples filiação partidária não se mostra suficiente para justificá-la. Talvez se possa fundá-lo melhor analisando-se a posição do autor de **Iracema** face à então chamada questão servil.

1 “Os dous velhos partidos do Império, como se vê, não tinham opinião, como não tinham programas. O objetivo era a conquista do Poder e, conquistado esse, conservá-lo a todo transe: nada mais. Era este o principal programa dos liberais – como o era dos conservadores.” (VIANA, 2006, p. 19).

2 Oliveira Viana não se guardou da ironia ao comentar o tratamento do assunto pelo documento republicano: “No gênero lusco-fusco, no gênero ‘quero não quero’, no gênero encruzilhada, é o que há de mais obra-prima. Eis aqui um documento que devia resplandecer em moldura de ouro, nas paredes do Museu de Itu.” (VIANA, 2006, p. 66). Doces palavras do sábio monarquista, especialmente quando comparadas ao que disse desses republicanos e do seu manifesto o republicano Júlio Ribeiro em seu livro **Cartas sertanejas**.

3 Ação política e escravidismo

A lei do Ventre Livre foi defendida por liberais como Francisco Otaviano e atacada por outros do mesmo partido, como Zacarias. Como observa José Honório Rodrigues, o próprio Rio Branco afirmou no Congresso que “essa lei na verdade concedia muito à escravidão, e muito pouco à liberdade (RODRIGUES, 1972, p. 8). José de Alencar, que a combatia, defendeu em discurso no Parlamento, ante o silêncio de conservadores e liberais, que a aprová-la seria melhor acabar de vez com a escravidão. A lei, como é do geral conhecimento, foi aprovada em 28 de setembro de 1871, dois meses depois da morte de Castro Alves. Foi então festejada como um grande progresso; o resultado da sua aprovação está muito bem descrito por Nabuco no seu **O abolicionismo**. A escravidão, por sua vez, persistiu até a assinatura da lei de 13 de maio, 17 anos depois.

José de Alencar, como já se mostrou, era favorável à abolição que se processasse de forma consensual e planejada, isto é, “gradualmente” (ALENCAR, 1977, p. 197) – é dele o termo. Opunha-se à ruptura se desse irrefletidamente, cujos efeitos, – que considerava mais que possíveis ou prováveis como certos e incontornáveis – sobre a “primeira das nossas indústrias, a agricultura” (ALENCAR, 2011, p. 226), o assustavam. Note-se que os únicos produtos de exportação do país eram originados do grande latifúndio – café, açúcar, basicamente – e esse se apoiava no trabalho escravo. Acrescente-se o permanente descalabro das contas do Império, o verdadeiro “pauperismo do estado” apontado por Uricoechea. Finda a escravidão, que seria do latifúndio? Que seria das exportações? E o que seria do Governo e da administração desse verdadeiro “estado indigente” (URICOECHEA, 1978, p. 155; 304 et passim), cuja arrecadação dependia em 70% dessa exportação? (CARVALHO, 1981). A importância do latifúndio e, consequentemente do trabalho escravo em que se apoia em dependência quase que absoluta, vinha desde os tempos coloniais, como já se disse e se vê em Antonil (1976, p. 89): “Os escravos são as mãos e os pés do senhor de engenho; porque sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar, aumentar fazenda, nem ter engenho corrente.” E o repete quase que com as mesmas palavras Ina von Binzer mais de século e meio depois: “Todo trabalho é realizado pelos pretos, toda riqueza é adquirida por mãos negras” (BINZER, 1996, p. 40). Acrescente-se a isso a gigantesca perda patrimonial que representava a abolição da propriedade do escravo, uma vez que este constituía, segundo Faoro (1984), mais de 70% do capital investido na

produção de café.³ Excetuada a pecuária e a lavoura de subsistência, a produção de outros consumíveis agrícolas, destinados ao mercado interno ou à exportação, o quadro não seria muito diverso uma vez que todos se baseavam no uso intensivo do trabalho escravo. Seria interessante observar o que tem a dizer Celso Furtado que procede a uma análise sucinta e desapassionada das dificuldades encontradas para o fim do escravismo e observa que:

Constituindo a escravidão no Brasil a base de um sistema de vida secularmente estabelecido, e caracterizando-se o sistema econômico escravista por uma grande estabilidade estrutural, explica-se facilmente que para o homem que integrava esse sistema a abolição do trabalho servil assumisse as proporções de uma “Hecatombe social”. (FURTADO, 2000, p. 141).

Os termos entre aspas, que Furtado toma de Alencar, bem traduzem os extremos da sua angústia ante o desconhecido representado pelo fim do trabalho servil e suas consequências. Assim se compreende, como observa Furtado, que mesmo indivíduos lúcidos e essencialmente antiescravistas, como Mauá (1964), se assustassem ante as consequências do fim do sistema escravagista. Tanto quanto se preocupam políticos como Alencar e outros em posição assemelhada, mesmo aqueles que se apresentavam como liberais e abolicionistas, propunham sempre uma solução gradual, protelatória e negociada para o problema. Seria interessante registrar que Ina von Binzer que soube olhar a sociedade brasileira de então com olhos tão críticos e sensíveis, que se entusiasmava com o fim próximo da escravidão, acreditava que esse acontecimento poderia ser realmente catastrófico em várias regiões do país. Joaquim Nabuco (1963) resume bem o espírito da época: “todos pensavam, ou que a abolição arruinaria a lavoura e o crédito do país, ou que o Brasil não era rico bastante para “pagar a libertação moral” do seu território.” (NABUCO, 1963, p. 114). Pela expressão destacada, entenda-se indenizar os proprietários de escravos. José Murilo de Carvalho, por sua vez, observa que “o compromisso e a adaptação foram a característica básica da elite política e intelectual, refletindo a situação do país em que um governo constitucional e uma constituição liberal tinha que coexistir com as oligarquias rurais e com o trabalho escravo.” (CARVALHO, 1981, p. 70).

3 Diz o estudioso: “no século XIX, [...] o valor dos escravos chegou a alcançar mais de 70% do conjunto da terra, instalações e construções do estabelecimento cafeeiro.” (FAORO, 1984, p. 132).

Como se vê, a importância econômica do trabalho escravo, a duração da escravidão por um tão longo lapso de tempo e a sua disseminação pela sociedade tornaram a abolição um processo extremamente doloroso. Assim, o seu fim, lento e gradual como se processou, encontrou durante todo o processo resistências quase intransponíveis. Mais de uma vez, os governos conservadores tiveram de tomar atitudes extremamente autoritárias, como a remoção de juizes para avançar alguns poucos passos. De uma feita foram demitidos desembargadores da Relação da Bahia para se obter que da Justiça a sentença condenatória de traficantes detidos em flagrante de tráfico. O mesmo se deu também em Recife onde Eusébio de Queiroz afastou outros três desembargadores. Essa resistência e má vontade que não se limitavam aos fazendeiros e ao judiciário espalhavam-se por outros setores sociais e tinham apoio popular, como registra Murilo de Carvalho (1988). A mesma luta teve de enfrentar o Ministro da Justiça que sucedeu a Queiroz, Nabuco de Araújo, até que se alcançou em 1855 a definitiva extinção do tráfico. Fosse diferente, teria sido muito mais forte e eficaz a pressão social sobre o mundo político pela sua erradicação. Exatamente o que reivindicava o escritor cearense como motor para o movimento do seu partido nesse rumo.

Coerentemente com uma posição política, defendia que os acontecimentos deveriam se precipitar espontaneamente, por sua própria força interna. Ao interferir nesse movimento espontâneo pela via da legislação, acreditava que seria melhor que se o fizesse de maneira definitiva, abolindo de vez a escravidão, como defendeu no Congresso e nos seus escritos políticos. Nas **Novas cartas políticas**, assinadas por Erasmo, contrapõe ao gradualismo abolicionista “o meio pronto, súbito, instantâneo, como uma calamidade menor. Era uma amputação dolorosa; se o enfermo não sucumbisse, a chaga iria cicatrizando, e ele ficaria mutilado, porém, tranquilo.” (ALENCAR, 2009, p. 326).

Consequentemente, descartado o “o meio pronto, súbito, instantâneo”, caberia ao Estado ação complementar e secundária, como a emancipação dos escravos com vínculo estatal ou a votação de verbas para a manumissão pelas assembleias provinciais, câmaras municipais e outros atos legislativos que provessem o gradual adoçamento do cativo etc. O Partido Conservador, isto é, o seu partido, porém, entendia Alencar, não poderia “fazer reformas precipitadas, não [poderia] votar leis que afetam interesses graves ou princípios cardeais do sistema, quando não sofre a pressão enérgica da opinião, quando não é, por assim dizer, impelido pelo país.” (ALENCAR, 1977, p. 203). Esse o papel dos partidários do conservadorismo.

O partido Liberal, ao contrário, “marcha na vanguarda, avanta as ideias, aponta-as à opinião, lança-as na discussão” (ALENCAR, 1977, p. 197), avalia. Com a oposição, sempre, dos conservadores, que não aceitam nada que não esteja bastante amadurecido, define. Estes não tomam a vanguarda, diferentemente daqueles, seguem sempre a reboque da opinião, estabelece. Em discurso no Parlamento em 14 de maio de 1870, pouco depois de se afastar do ministério, esclarece:

Cumprе anotar, porém, Senhores, que eu nunca pretendi que o Partido Conservador fosse escravagista, que o Partido Conservador aceitasse a instituição da escravidão como uma instituição firmada no direito, na moral que deve ser mantida e respeitada. Não, Senhores, o nobre Presidente do Conselho acaba de dizer: “Raros serão os brasileiros – e eu acrescentarei: esses mesmos, cegos pelo interesse ou pelo erro –, raros serão os brasileiros que aceitem a instituição da escravidão como uma instituição legítima. (ALENCAR, 1977, p. 186).

Não parece haver motivos que justifiquem a recusa à afirmação do deputado; não parece haver nada a mostrar que seu discurso esconde algum propósito oculto ou é simplesmente mentiroso. Nas **Novas cartas políticas** enfatiza que:

A escravidão se apresenta hoje, ao nosso espírito, sob um aspecto repugnante. Esse fato do domínio do homem sobre o homem revolta a dignidade da criatura racional. Sente-se ela rebaixada com a humilhação de seu semelhante. O cativo não pesa unicamente sobre um certo número de indivíduos, mas sobre a humanidade, pois uma porção dela acha-se reduzida ao estado de coisa. (ALENCAR, 2009, p. 283-284).⁴

Cumprе dizer que a posição gradualista era partilhada por todo mundo da política. Era a posição do senador Nabuco Araújo; era a posição do seu filho Joaquim Nabuco, como esse diz no seu **Minha formação**. Um verdadeiro movimento abolicionista nacional só surge mesmo posteriormente à aprovação da lei dos Sexagenários, até então esse movimento era apenas emancipacionista, ou seja, propugnava-se pela emancipação de alguns escravos a cada momento e de todos ao final de um período relativamente longo. “O meu projeto primitivo, em 1880, era a abolição para 1890 com indenização.” (NABUCO, 1963, p. 114). A abolição seria um passo muito mais radical, pois significaria tornar a escravidão ilegal,

4 A mesma condenação aparece também em **A propriedade**, obra de 1883, à frente citada.

procedendo a uma espécie de julgamento moral de uma experiência histórica que remontava praticamente ao alvorecer da ocupação europeia das terras americanas. Só a partir daquela data, dois anos depois da morte de Alencar, se reivindicará a abolição da escravidão, testemunha Nabuco: “Não há muito que se fala no Brasil em abolicionismo e partido abolicionista. [...] Foi na legislatura de 1879-80 que, pela primeira vez, se viu dentro e fora do Parlamento um grupo de homens fazer da emancipação dos escravos [...] a sua bandeira política.” (NABUCO, 2000, p. 1).

E essa abolição deveria se dar com o pagamento da devida indenização. Esclareça-se, ao dono do escravo libertado, não a este, como já se viu nas palavras do mesmo Nabuco.

4 O monarquista

José de Alencar – como Joaquim Nabuco, como Taunay, Rio Branco e boa parte da elite política de então, conservadores ou liberais – temia o que poderia resultar do final do regime monárquico. Seu espírito agudo antevia a pólvora e o sangue que essa fatalmente traria para a cena política nacional, como sobejava nos países vizinhos, da Patagônia à fronteira sul dos Estados Unidos. Da “mazorca platina” à “anarquia mexicana” (VIANA, 200, p. 377), usando-se os termos de Oliveira Viana, que diz ainda, em outra parte: “Esta desconfiança da República era, aliás, justa, era explicável, era natural em todos os espíritos sensatos daquele tempo.” E observa que não se podiam ter boas impressões da ideia republicana, pois essas seriam “as impressões da caudilhagem hispano-americana. E, mais especialmente, da caudilhagem platina” (VIANA, 2006, p. 90), que tantos problemas já ocasionara ao Império quanto dores aos seus povos. Nabuco mostra magistralmente algumas dessas razões no seu **Balmaceda**, livro escrito e publicado ainda na aurora da experiência republicana nacional. Afinal, pode-se perguntar –, quantos não terminaram mortos nessas repúblicas por muito menos que as cartas de Erasmo? Quanto à república norte-americana, julgavam-na uma experiência histórica excessivamente curta para ser tomado como paradigma; temia-se muito que a exuberância da jovem nação redundasse em um fracasso tão grande como aquele que viam nas demais repúblicas do Novo Mundo. Também não era muito entusiasmante para esses espíritos a experiência francesa com seus golpes, contragolpes, revoluções e levantes. Havia medo do futuro e das mudanças prognosticadas para esse futuro. Parece que se tem de reconhecer – havia sólidas razões para isso.

5 O liberalismo libertário de Alencar

Defensor convicto do *habeas corpus*, Alencar deve ser apontado como o introdutor da modalidade preventiva no direito brasileiro. Em 1868 impetrou e obteve-a em favor do seu sogro, Thomas Cochrane, quando ainda não estava previsto nas leis do país. Posteriormente a esse feito, foi essa modalidade integrada ao ordenamento jurídico nacional. (Aqui se anota que seria interessante verificar se esse processo foi preservado, o que permitiria conhecer a qualidade da argumentação jurídica sustentada pelo jurista Alencar.) Combateu a eleição censitária, defendendo a igualdade dos eleitores, resumível na fórmula um homem, um voto. Foi durante toda sua vida defensor pertinaz da liberdade de expressão. Ministro da Justiça, tinha à sua disposição os cofres públicos para subsidiar jornais e jornalistas que apoiassem sua política. Nunca o fez. Defendeu também a plena garantia legal ao direito da minoria à representação parlamentar, a chamada democracia proporcional (ALENCAR, 1874).

Araripe Júnior, antes de crítico literário, jurista de notável saber, que o conduziu a elevados cargos da República, afirma que “José de Alencar [...] pensava, no que entende particularmente com a propriedade, quase como um anarquista.” Dos seus estudos sobre o assunto saiu “convicto das iniquidades acumuladas em torno desse monstro chamado propriedade” (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 445.). O jurista se reporta ao livro **A propriedade**, editado postumamente em 1883. O leitor poderá argumentar com razão que não é um especialista em Direito ou Ciência política, assim não consegue capturar as sutilezas de uma argumentação jurídica. Em razão disso, recortam-se alguns pequenos trechos do livro; são períodos curtos, porém, definitivos, com força e valor de conceitos (ALENCAR, 1883):⁵

A revolução francesa consumou o que o cristianismo iniciara, a redenção da humanidade. (p. 18).

A escravidão e a pena de morte, já estão condenadas pela ciência sem apelo. Só falta que a legislação arranque-as do seu código para inumá-las nas misérias do passado. (p. 19).

Desde o primeiro instante da sua constituição a sociedade sofre o jugo ignóbil da propriedade. (p. 21); A todo direito corresponde

⁵ Originadas da mesma fonte (ALENCAR, 1883), as citações do bloco que segue, a fim de facilitar a leitura, virão cada uma delas seguidas pela identificação da página de que foram retiradas, posta entre parênteses.

uma obrigação (p. 29); A jurisprudência não cura de homens, mas de proprietários. (p. 73).

Não parece que tudo isto foi ideado pela gente de beca para haver as gordas propinas do ofício? Pretenderão acaso que o direito se retempere no cadinho da justiça, onde tantas vezes se derrete o ouro dos litigantes? (p. 79).

A lei não pode criar males, a pretexto de necessidade, sob pena de mentir à sua origem, e aviltar-se. (p. 83).

Este nome servidão nos recorda que estamos ainda sob o domínio do princípio que presidiu a formação da sociedade civil; a tirania da propriedade (p. 93).

[...] isso porém o que não convém à jurisprudência, tanta simplicidade, tanta clareza e convicção, onde tem sempre reinado o caos! [...] mas ao contrário, compor uma meada jurídica, erigindo a chicana forense em lei. (p. 112).

Kant com sua poderosa inteligência não conseguiu explicar a legitimidade da propriedade. (p. 124-125).

Assim inverteu-se a significação das palavras e os princípios para manter um privilégio odioso em favor da propriedade territorial (p. 136); Dá vontade de exclamar como o poeta! Propriedade! És tu um nome vão! (p. 137).

A propriedade é o direito, a posse é o fato; [...] essa é a verdadeira e sã ideia que se deve formar desse ato jurídico, tão simples de sua natureza, e contudo tão complicado pela legislação civil. (p. 158).

Quem ousaria hoje sustentar que um indivíduo deve auferir vantagens de seu crime sem ver levantar-se contra ele a indignação geral? Pois a lei civil não só o diz, mas o ordena. (p. 167).

Se da monstruosa organização da propriedade civil, [...] alguma parte mínima escapou ao insulto dos seus próprios fundamentos, e não foi aluída pela contradição, o privilégio consoma a obra do absurdo. (p. 183).

Só a utilidade pública, o bem geral, pode justificar um direito superior a outro, uma hierarquia jurídica (p. 185); Aceite-se porém essa situação anômala [...], essa subversão de todo o direito, [...] em relação às considerações gerais da moral e da religião, onde a lei pretende hipocritamente se haver inspirado. (p. 192).

Eis como a lei civil assanha a cobiça no coração humano, e transforma o credor em uma espécie de corvo ao faro da carniça! (p. 193); Porque isso simplificaria, [...] e a lei civil tem horror à simplicidade. (p. 194); A lei civil que fez do homem um mero proprietário. (p. 198).

Os trechos acima são tão somente uma amostra mínima do disponível na obra, ainda assim estão meio alongadas, sabe-se; parecem necessárias, porém, para se obter uma visada mais clara da posição do autor. Aparentemente não é possível encontrar nesses fragmentos muito do fel conservador tão apontado em Alencar. Ao contrário, fica a impressão inequívoca, se não do anarquista vislumbrado pelo leitor ilustre, no mínimo, de um crítico rigoroso dos aspectos conservadores e argentários, logo, anti-humanos, do sistema jurídico. Da mesma forma, relativamente à violência ainda mais desumanizadora e opressiva que aponta na instituição da propriedade privada. Resumidamente, nada menos que um libertário. Não se alongará citando trechos de outras obras do escritor, vale a pena, porém, mencionar escritos políticos e jurídicos como **A questão do habeas corpus** (1868), **Sistema representativo** (1868), **Relatório do Ministério da Justiça** (1869) e **A reforma eleitoral** (1874). O leitor em busca do político conservador se pasmará com a descoberta de um escritor político e doutrinário voltado para o futuro, comprometido com a democracia e a representação popular, defensor das liberdades públicas e individuais, que recusa qualquer discriminação de cor, classe social e mesmo de sexo.

6 O abolicionismo no teatro de Alencar

Há uma certa divisão da crítica relativamente ao caráter abolicionista das peças **O demônio familiar** e **Mãe**. Alguns afirmam-na, outras a negam de maneira definitiva. Talvez convenha sondar os contemporâneos. Diz Machado de Assis em artigo publicado no **Diário do Rio de Janeiro** de 29 de março de 1860:

Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativeiro, cremos que a representação do novo drama do sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que **Mãe** seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte. (ASSIS, 2008, v. 3, p. 1039-1040).

Assim como se dá com esse crítico, como exemplares corroboradores dessa recepção, podem ser mencionados particularmente o verbete dedicado a Alencar no **Dicionário popular**, de Pinheiro Chagas (1876) e um artigo anônimo (na verdade, assinado L-a.) saído na **Revista Popular**, (julho-setembro de 1862, p. 219-221). “É um livro de propaganda abolicionista da escravidão” (BLAKE, 1899, v. 5, p. 77), disse Sacramento Blake. Araripe Júnior é outro a apontar nas duas peças o caráter de “propaganda contra a escravidão” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, [1970] p. 175), considerando-as, porém, fracas na retratação desse mal social. Acrescente-se que o próprio autor confirma essa leitura: discursando no Parlamento, recorda a época em que escreveu essas peças como o período em que lutou contra a escravidão (ALENCAR, 1977). Avaliação oposta é encontrada em Joaquim Nabuco, mais de 15 anos depois de sua encenação, numa série de ataques corrosivos ao escritor, em que Wilson Martins vê motivações pessoais e vingativas antes de literárias (MARTINS, 1977). Anote-se, porém, que em outra parte na mesma série de artigos o autor de **O abolicionismo** já afirmara que Alencar defendia no parlamento “a escravidão que seus dramas tinham abalado” (ALENCAR; NABUCO, 1965, p. 48). Aliás, nessa disputa, Alencar reitera clara e firmemente o caráter abolicionista das duas peças. Não é de se crer que o diria não fosse essa a intenção. Por que o faria?

Tome-se David Treece, como exemplo da crítica de hoje; diz ele: “Longe de implicar a defesa por Alencar de uma completa reforma estrutural, menos ainda a abolição da ‘principal instituição socioeconômica do Brasil’”⁶ (TREECE, 2008, p. 238.) É difícil entender o que quer o crítico, que o escritor abolisse a escravidão? Quem o fez na época o que reivindica? Quem o faria? Alencar é, incontestavelmente, aquele que mais avançou no trato do assunto. Suas peças cumprem, no mínimo, o nada desprezível papel de trazer à frente do palco aquilo que se queria bem escondido. Quase 20 anos depois, Nabuco ainda se sentia humilhado, sobremaneira incomodado com essa exposição. O simples fato de escrever duas peças cujos protagonistas são um preto e uma preta escravos situa o autor de **O demônio familiar**, que estreou no teatro em 1857 e **Mãe**, em 1860, muito à frente do seu tempo.

O Romantismo brasileiro operou com duas imagens do escravo negro. Uma delas o apresenta como abjeto gerado pela escravidão, um ser degradado, uma

⁶ Isto é, a escravidão. Grifou-se.

vez que essa é capaz de engendrar apenas degradação e desumanidade.⁷ Ou seja, a escravidão, intrinsecamente má, produz apenas o mal. Pode ser apontado como ponto extremo dessa imagem os escravos da obra **As vítimas algozes**, de Joaquim Manuel de Macedo. A segunda representação retrata o escravo como ser heroico e está muito bem registrada na obra de Castro Alves, alcançando seu ponto extremo, por exemplo, nos poemas de **A cachoeira de Paulo Afonso**, de onde se extrai descrição física do escravo Lucas: “Aquele vulto soberbo, / – Vivamente alumiado, / Atravessa o descampado, / Como uma estátua de bronze, / Do incêndio no fulvo clarão.” (ALVES, 1949, p. 1.144). À segunda dessas figurações corresponde a Joana de **A mãe**; à figuração negativa corresponde o Pedro de **O demônio familiar**. Diferentemente de Macedo, que povoou seu livro de verdadeiros monstros, Alencar apresenta, como face negativa encarnada, um moleque vivo, esperto e ingênuo – uma criança levada. Joana, por sua vez, é uma mãe extremosa e abnegada, disposta a tudo sacrificar e tudo sacrificando em favor do filho. Verdadeira encarnação da maternidade, não é casual que o autor tenha mandado imprimir a peça com uma longa e apaixonada dedicatória à mãe na página de abertura.

Ora, não podemos decidir como uma época deve recepcionar sua literatura. As duas peças de Alencar foram recebidas pelos contemporâneos como obras abolicionistas e com tal intento seu autor declara tê-las escrito. Além de demandar coragem e independências – características difíceis de se negarem a esse autor – e demonstrar uma grande simpatia humana pelo escravo. Seria o caso de se perguntar a quem tem dúvidas sobre o progressismo do teatro de Alencar, quantos autores, contando de então até hoje, escreveram duas peças teatrais com protagonistas negras. Também na crítica mais próxima dos dias de hoje, há vozes autorizadas entre os que enxergam o que parece transparente nas duas peças: o seu compromisso com a abolição. Destaque-se, como um exemplo, Raymond Sayers (1958, p. 365) a opinar que “em suas peças a nota antiescravista é clara e incisiva”. Segundo esse crítico, “não há dúvida de que, em duas de suas peças, **O demônio familiar** e a **Mãe**, ele manifesta-se contra a escravidão” (SAYERS, 1958, p. 276). Também João Roberto Faria (1987), em **José de Alencar e o teatro**, sabe reconhecer-lhes esse caráter, como já o fizera Brito Broca (1979) em **Românticos, ultrarromânticos e pré-românticos**.

⁷ Essa imagem da escravidão transita pela literatura e perpassa a sociedade, como se pode ver em Ilmar de Mattos: “Brutalidade, vaidade, egoísmo, doenças, paixões, desordem, sexualidade desregada e muitos outros males e desvios eram atribuídos à presença do escravo no seio da família branca citadina.” (MATTOS, 1987, p. 242-243).

7 A escravidão nos romances

Aqui seria importante também registrar que a dependência do senhor pela intermediação do escravo apontada por Antonil nos idos do século 18 se prolonga pela história, atravessa Colônia e Império, apresentando-se contemporânea de Alencar, por este foi devidamente criticada. No livro **O tronco do ipê**, aparece uma personagem – Adélia – incapaz até de saborear uma fruta sem o concurso dos escravos que a servem:

Quando o pajem Martinho lhe trazia uma goiaba ou figo, ela segurando-a na pontinha dos dedos enluvados, voltava-se para a mucama:

– Fará mal, Felícia?

– Deixe ver, Iaiá.

A Felícia tomava então a fruta, que cheirava e abria ao meio; comendo uma banda dava a outra a Adélia:

– Pode comer, Iaiá! Está muito gostosa. (ALENCAR, 1951, p. 49).

Assim como a Iaiá, o latifúndio e a agricultura, herdados do período colonial, também não se movem sem o concurso do escravo. Sua importância é reconhecida desde 1822, quando da Independência, simbolizada nas armas nacionais então instituídas que traziam um ramo de café e outro de tabaco. Aliás, cumpre observar que os ramos lá permaneceram pela República adentro, uma vez que o 15 de novembro de 1899 nada mudaria relativamente à importância econômica da lavoura que permaneceria a força dominante pelo menos até os anos de 1930. Aliás, deve ser anotado que o poder político do campo só cresceu com a República, uma vez que no período imperial, dado o tipo de organização estatal que se desenvolveu no país, havia maior afastamento e autonomia do mundo da política face ao mundo econômico. Sobre a política, porém, não se alongará nesta parte. Convém, mais uma vez, dar a voz ao romancista, que é quem mais interessa, recortando um trecho do mesmo livro em que abolicionismo e escravismo se confrontam num breve debate de ideias:

O conselheiro, que não perdia ocasião de angariar as simpatias dos fazendeiros de quem dependia a sua reeleição, fez um discurso a respeito do tráfico.

— Eu queria, disse ele concluindo, que os filantropos ingleses assistissem a este espetáculo, para terem o desmentido formal de

suas declamações, e verem que o proletário de Londres não tem os cômodos e gozos do nosso escravo.

— É exato, disse Mário. A miséria das classes pobres na Europa é tal, que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se abastado. Mas isso não justifica o tráfico, o repulsivo mercado de carne humana.

— Utopias sentimentais! ...

— Perdão; eu compreendo que nos primeiros tempos da colonização o tráfico fosse uma necessidade indeclinável. A sociedade humana não é uma república de Platão, mas um ente movido pelos instintos e paixões dos homens de que se compõe. Eram precisos braços para explorar a riqueza da colônia; o europeu não resistia; o índio não sujeitara-se; compraram o negro; mais tarde o tráfico tornou-se um luxo, e produziu um mal incalculável porque radicou no país a instituição da escravatura. (ALENCAR, 1951, p. 237).

Eis aí o que diz Mário, o herói da narrativa, sem dúvida alguma a voz mais aderente à voz autoral, chegando mesmo alguns críticos a apontarem, na personagem, um *alter ego* do escritor.⁸ Note-se a desconstrução moral do discurso – que foi de Alencar (2009) nas **Cartas de Erasmo**⁹ – comparador das condições do proletário europeu ao escravo brasileiro. Resumindo: a escravidão é intrinsecamente má. Esse livro foi publicado em 1872, na plena maturidade e vigor intelectual do seu autor, parece, portanto, boa providência tomá-lo como representativo do seu pensamento. Se é possível dizer que o ficcionista firmou uma posição ante o escravismo, ela está aí expressa. E junto, enfatiza-se, uma cristalina mudança de posição, evoluindo da defesa política da escravidão no escrito de 1867 à sua estrita condenação no romance saído cinco anos depois.

Cabe, porém, conforme já se disse mais de uma vez, mais que negar ou afirmar a condição conservadora ou renovadora, escravocrata ou antiescravagista de Alencar, que não se simplifique uma personalidade tão complexa. Se é possível encontrar nos seus discursos e atos na esfera da política alguns de que se pode – e deve, muitas vezes – apontar a condição lenientes com o escravismo ou conservadorismo, há também tantos outros que apontam no sentido exatamente oposto. Na obra literária não parece haver daqueles textos, sua posição é antiescravagista. A

8 Eugênio Gomes (1958, p. 34) aponta esse Mário como “o mais expressivo duplo do próprio romancista”.

9 “O velho mundo tem em seu próprio seio um cancro que lhe rói as entranhas: é o pauperismo. [...] A liberdade é o meio, um direito; o fim é a felicidade, e desta o escravo brasileiro tem um quinhão, que não é dado sonhar ao proletário europeu. De que serve ao pária da civilização a liberdade que a lei consagra por escárnio, quando a sociedade a anula fatalmente por sua organização, criando a opressão da miséria?” (ALENCAR, 2009, p. 324).

projeção pública do escritor foi relativamente curta, de 1854 a 1877; porém 23 ou 24 anos são um longo período de uma vida, particularmente viveu breves 48 anos, de que são a metade, e praticamente a totalidade da sua vida adulta e independente. Imaginar que esse ser durante esse tempo tenha permanecido igual, não mudando nunca seria subestimar inteligência e sensibilidade tão agudas.

A verdade parece ser que a atuação política de Alencar era por demais exigente e complexa para um tempo caracterizado tanto pela fluidez quanto pela imprecisa definição das posições políticas, em que a ideia de mudança não alcançava além da perspectiva de chegada do próprio grupo ao poder. É esse o escritor que se tornou canônico, é esse o ser humano que vale a pena buscar por trás das letras, não a figura unidimensional que muitas vezes apresentam os estudiosos. Alencar oscilou, mudou de posição, às vezes mesmo bruscamente, foi homem do seu tempo e artista sensível e aberto para a posteridade; nessa condição pugnou pela permanência do que julgava correto e mudança do que devia ser mudado. Suas antenas souberam captar tanto os medos e as angústias de uma sociedade que começava a mudar e se assustava com isso como os mais generosos anseios dos sonhadores.

Questions about José de Alencar's conservatism

Abstract

It seems there is no doubt about how conservative José de Alencar was for the literary critics. Registers of his time confirm the author was in favor of monarchy and endorsed slavery. This paper intends to examine how precise these facts are by reviewing the author's career as well as his fictional and non-fictional exercise. The idea is to introduce some questions and doubts about the theme, apparently an excess of certainty and a lack of debate prevails.

Keywords: José de Alencar. Conservatism. Slavery and literature.

Referências

- ALENCAR, José de. **Escritos políticos**. Brasília: Senado Federal, 2011.
- ALENCAR, José de. **Cartas de Erasmo**. Organização de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

ALENCAR, José de. **Discursos parlamentares**. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.

ALENCAR, José de; NABUCO, Joaquim. **A polêmica Alencar-Nabuco**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

ALENCAR, José de. **O tronco do ipê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

ALENCAR, José de. **A propriedade**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1883.

ALENCAR, José de. **Reforma eleitoral**. Rio de Janeiro: J. Villeneuve, 1874.

ALENCAR, José. Literatura dramática. O demônio familiar. **Revista Popular**, Rio de Janeiro, ano IV, tomo XV, p. 158-165; 219-227, jul./set. 1862.

ALVES, Castro. Poesias completas. In: RAMOS, Frederico José da Silva. (Org.). **Grandes poetas românticos do Brasil**. São Paulo: LEP, 1949. p. 1.036-1.157.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

ARARIPE JUNIOR. José de Alencar. In: ARARIPE JÚNIOR. **Obra crítica**. Organização de Afrânio Coutinho. 5 v. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958-1970. v. 1. p. 129-258.

ARARIPE JÚNIOR. A propriedade. In: ARARIPE JUNIOR. **Obra crítica**. Organização de Afrânio Coutinho. 5 v. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963. v. 3. p. 445-450.

BINZER, Ina von. (pseud.: Ulla von Eck). **Os meus romanos**: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil. Tradução de Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

BARBOSA, Francisco de Assis. José de Alencar jornalista. **Boletim Bibliográfico** – Alencar: Cem Anos Depois, São Paulo, Biblioteca Mário de Andrade, v. 38, n. 3-4, p. 53-63, jul./dez. 1977.

BLAKE, Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. 7 v. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899. v. 5. p. 74-81.

BROCA, Brito. **Românticos, ultrarromânticos e pré-românticos**: vida literária e Romantismo no Brasil. São Paulo: Polis, 1979.

CARVALHO, José Murilo. **Teatro de sombras**: a política imperial. Rio de Janeiro: Vértice, 1988.

CARVALHO, José Murilo de. **A construção da ordem**: a elite política imperial. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. (dir.). **Dicionário popular**: v. 1. Lisboa: Lalléman Frères, 1876.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**. 6. ed. 2 v. Porto Alegre: Globo, 1984. v. 2.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Nacional, 2000.

GARBUGLIO, José Carlos. *Senhora*, à imagem do senhor. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. ed. crit. de José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1979. p. 271-277.

GOMES, Eugênio. **Aspectos do romance brasileiro**. Salvador: Progresso, 1958.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **As vítimas algózes**: quadros da escravidão. Organização de Rachel Teixeira Valença. São Paulo: Scipione, 1991.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**: 7 v. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977. v. 3.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O tempo saquarema**. São Paulo: Hucitec, 1987.

MAUA, Visconde de (Irineu Evangelista de Souza). **Autobiografia**: exposição aos credores e ao público. Rio de Janeiro: Ediouro, 1964.

MERLINO, Mário. Brasil y la novela en el siglo XIX. In: MERLINO, Mário (Org.). **Las mejores novelas de la literatura universal**: novela brasileira. Madrid: Cupsa, 1984. v. XXI, p. IX-XXXIV.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. São Paulo: Publifolha, 2000.

NABUCO, Joaquim. **Minha formação**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

PEREIRA, Astrojildo. **Interpretações**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944.

RIBEIRO, Júlio. **Cartas sertanejas/Procellarias**. São Paulo: Fundap/Imprensa Oficial, 2007.

RODRIGUES, José Honório. A lei do ventre livre: primeiro centenário. **Carta Mensal**, Rio de Janeiro, Conselho Técnico da Confederação Nacional do Comércio, v. XVI, n. 204, p. 3-15, mar. 1972.

SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

SAYERS, Raymond S. **O negro na literatura brasileira**. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

TREECE, David. Exilados, aliados, rebeldes. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Edusp, 2008.

URICOECHEA, Fernando. **O minotauro imperial**. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira**. 3ª série. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.

VIANA, Oliveira. **O ocaso do Império**. 3. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006.

VIANA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. Brasília: Senado Federal, 2005.

Recebido em 21/06/ 2016

Aceito em 27/09/ 2016

Uma aproximação às poesias completas de Machado de Assis¹

José Américo Miranda*

Resumo

Este artigo, sem ser exaustivo, detendo-se apenas em certos pontos de inflexão da trajetória editorial dos textos, apresenta um breve histórico das poesias completas de Machado de Assis, com observações e comentários sobre várias de suas edições. Mencionam-se as reuniões de textos esparsos, recolhidos por pesquisadores, e apresenta-se o relato da história da progressiva reunião dos textos, a partir das fontes primárias, principalmente dos periódicos em que eles apareceram pela primeira vez, assim como sua incorporação às edições das **Obras completas** do autor. São, também, mencionadas as duas edições mais recentes, que lhe reúnem a poesia completa: **Toda poesia de Machado de Assis**, organizada por Cláudio Murilo Leal, e **Machado de Assis: A poesia completa**, organizada por Rutzkaya Queiroz dos Reis.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Poesias completas de Machado de Assis. Machado de Assis.

Machado de Assis não apenas começou a sua vida de escritor publicando poesias; ele foi poeta do início ao fim de sua trajetória. Os periódicos daquele tempo – jornais e revistas – foram os principais veículos de escolha para a divulgação de seus versos; nas quatro coleções que reuniu em livro, boa parte das peças já havia sido divulgada na imprensa. Antes da publicação do primeiro livro de poesias, entre 1855 e 1863, Machado de Assis já publicara na imprensa um pouco mais de 60 poemas, se fizermos a conta com base na **Bibliografia de Machado de Assis**, publicada em 1955, e esse número sobe a 75, se a conta for feita pela edição de 2015 da **Obra completa em quatro volumes**. A quase totalidade dessas poesias nunca foi publicada por ele em livro, umas poucas peças foram publicadas em polianteias ou miscelâneas de vários tipos.²

* Vinculado, como pesquisador, ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador do CNPq, bolsista DCR (Desenvolvimento Científico Regional), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo – FAPES.

1 “Poesias completas” é a expressão que tem sido usada para designar o conjunto dos poemas produzidos por Machado de Assis; assim “poesias” e “poemas” serão empregados neste artigo, sem distinção.

2 Esta avaliação foi feita apenas com base no levantamento publicado por J. Galante de Sousa, na **Bibliografia de Machado de Assis**, em 1955.

Dos 28 poemas que apareceram em **Crisálidas** (1864), 14, ou seja, metade, já haviam sido divulgados anteriormente em meios impressos. Um crítico dessa obra chamou atenção para o fato, dizendo que o título do livro não se justificava, “porque as produções reunidas em um feixe despossuem o mérito da novidade.” (LEITÃO, 2003, p. 55). Não se sabe se por isso, mas, em **Falenas** (1870), o poeta foi mais discreto: apenas 5 das 35 poesias (cerca de 14%) haviam sido divulgadas na imprensa antes de sair em livro. Nas **Americanas** (1875), 3 dos 13 títulos tinham sido publicados isoladamente, o que dá quase 25% do total.³ A grande surpresa, entretanto, no tocante a esse aspecto, fica por conta de **Ocidentais (Poesias completas, 1901)**, obra de cujas 27 poesias J. Galante de Sousa não conseguiu encontrar publicação anterior apenas de quatro. Isso dá um índice de cerca de 85% de poemas previamente divulgados, o que, muito provavelmente, pode ser explicado pelo fato de os esforços mais importantes de Machado de Assis, nas décadas finais do século XIX, não se dirigirem com intensidade para a criação ou a publicação de mais um volume de versos. O fato, porém, é que os números de poemas e de versos nunca publicados em livro pelo autor superam os dos que mereceram aparecer nesse veículo privilegiado.

Essa não é a única surpresa que **Ocidentais** nos reserva: identificado como o livro equivalente, na poesia, à obra ficcional da maturidade do autor, ele inclui poemas de épocas muito anteriores; cerca de metade deles (16, num total de 30) são de 1880 para trás, e apenas dois datam da década de 1890. O mais antigo poema do livro, “Clódia”, é de 1869.

Não pode haver dúvida de que o essencial da poesia de Machado de Assis consiste no conjunto que ele reuniu no volume das **Poesias completas**, publicado em 1901. Esse é o conjunto canônico de sua obra poética, ao qual se deve acrescentar o soneto “A Carolina”, composto em data posterior não só à publicação do livro, mas também à morte dela, que ocorreu em 1904. Esse extraordinário poema apareceu em **Relíquias de casa velha** (1906). Tal é o conjunto a que o autor deu acabamento definitivo, que se pode considerar a manifestação última de sua vontade.

Em torno desse núcleo encontram-se, por um lado, os poemas que apareceram nas primeiras edições de **Crisálidas**, de **Falenas** e de **Americanas**, mas que foram excluídos da obra pelo próprio poeta por ocasião da publicação das **Poesias completas**, e, por outro, os numerosos poemas, publicados ou não na

³ As avaliações quantitativas, aqui, foram feitas pelos títulos dos poemas; se fossem levados em consideração os versos, os números seriam bem outros, porque os poemas mais longos eram de divulgação mais difícil em jornais e revistas.

imprensa periódica, jamais reunidos em livro por ele. Esses dois conjuntos, o dos poemas excluídos e o dos dispersos, merecem estudo à parte; porém, a avaliação crítica deles há de ter como referência o conjunto essencial, que é o das **Poesias completas**.

Quando se fala em “poesias completas” de Machado de Assis, fala-se de uma realidade ambígua, pois há as **Poesias completas** que o autor publicou em 1901, e há as poesias completas, em sentido literal, que compreendem todas as composições em versos saídas de sua pena.

Em 1910, dois anos depois da morte do poeta, teve início a coleta de suas poesias dispersas, com a publicação de **Outras relíquias** – livro assim intitulado por alusão a **Relíquias de casa velha**, que o próprio autor compilara e fizera publicar em 1906; e, com a edição W. M. Jackson das **Poesias completas**, de 1937, começou a anexação delas ao conjunto definido pelo autor em 1901. Data de então, no tocante à poesia (embora a afirmação seja válida para todos os gêneros praticados pelo escritor), a determinação dos editores de não cumprir a vontade do autor, atendendo – diga-se – à ansiedade do público, que queria (sempre quis) ver toda a emanção daquele espírito em volumes impressos. Pode-se afirmar, desde logo, portanto, que, no tocante à sua obra, ninguém concorda com Machado de Assis.

As hesitações do poeta, no que diz respeito à coleção completa de seus poemas, podem ser acompanhadas na correspondência que manteve com Carlos Magalhães de Azeredo. Em carta de 10 de maio de 1898, dizia ele ao amigo: “Eu, pela minha parte, além de alguma cousa que tenho em mãos e não sei se acabarei, nem quando, quero ver se coligo certo número de escritos esparsos. Não sei se valerá a pena fazer o mesmo aos versos; dado que sim, poderá sair um tomo pequeno.” (ASSIS, 1969, p. 148). A coleção de escritos a que se referia veio a constituir o volume **Páginas recolhidas**, que apareceu em 1899. No tocante à coleção de poesias, em carta de 9 de setembro de 1898, é mencionada a opinião de amigos: “Há quem me anime a coligar os versos que tenho esparsos e a fazer deles um volume. Não sei ainda que faça.” (ASSIS, 1969, p. 155). As ideias estavam indefinidas; tratava-se, como se vê, apenas de recolher o que estava disperso.

Em 5 de setembro de 1899, quase um ano mais tarde, portanto, Magalhães de Azeredo escreveu ao poeta: “Quando nos dá um volume de versos? Há um avultado número de poesias suas esparsas em jornais e revistas, e com elas se faria um livro dos mais belos da nossa lírica.” (AZEREDO, in ASSIS, 1969, p. 188).

Ao rogo do amigo, respondeu Machado de Assis, em 7 de novembro: “Quanto aos meus [versos], estimarei coligi-los. Como o Veríssimo e outros me têm aconselhado a publicação integral de todas as coleções, verei se é possível fazê-lo, e então lá irão também os derradeiros; se não, cuidarei só destes.” (ASSIS, 1969, p. 190).⁴ Mudava a coisa de figura: estudava-se a possibilidade de uma publicação completa.

Acredito que a expressão “os derradeiros” deva ser entendida por “aqueles que ficaram por reunir”, e não por “os compostos ultimamente”. Cerca de metade dos poemas de **Ocidentais**, como já foi dito, é bem antiga, e o livro começou a ser pensado pelo poeta ainda em 1880, quando publicou na **Revista Brasileira**, sob o título de “Cantos ocidentais”, seis dos poemas que apareceriam mais tarde nesse último livro. São eles: “Uma criatura”, “A mosca azul”, “O desfecho”, “Spinoza”, “Suave, mari magno...” e “No alto”. (ASSIS, 1880, p. 135-140).

Dando continuidade ao diálogo epistolar com Magalhães de Azeredo, escreveu-lhe Machado de Assis, em 5 de novembro de 1900:

Já lhe disse que tenho um livro no prelo, e de versos. São todos os que estão por colecionar e mais os colecionados, desde os primeiros anos: *Poesias completas*. Devem ter chegado a Paris, mas ainda não recebi comunicação.

Creio ou antes estou certo que não darei mais versos. Assim o título definitivo fica ajustado à coleção de todos. (ASSIS, 1969, p. 207).⁵

Enfim, chegou-se ao livro definitivo, com uma errata (SOUZA, 1955, p. 101), que o autor considerou longa e de que assumiu a culpa; ela não deveria existir, se ele tivesse exigido segundas provas – o que costumava fazer com livros impressos fora (ASSIS, 1969, p. 224). Na nova obra, os volumes anteriores apareceram depurados de tudo o que o autor julgou indesejável. De **Crisálidas** (1864) foram conservados 12 dos 28 poemas da primeira edição; de **Falenas** (1870), 26 dos 37 da primeira edição; e de **Americanas** (1875), 12 das 13 composições. Vejam-se os dados na Tabela 1 e no Gráfico 1.

4 Além de atualizar a ortografia, também corriji o que julguei serem erros. O texto publicado é: “Quanto aos meios, estimarei colligi-los. Como e Verissimo e outros me tem aconselhado a publicação integral de todas as colleções, verei se é possível fazel-o, e então lá irão tambem os derradeiros; se não, cuidarei só destes.”

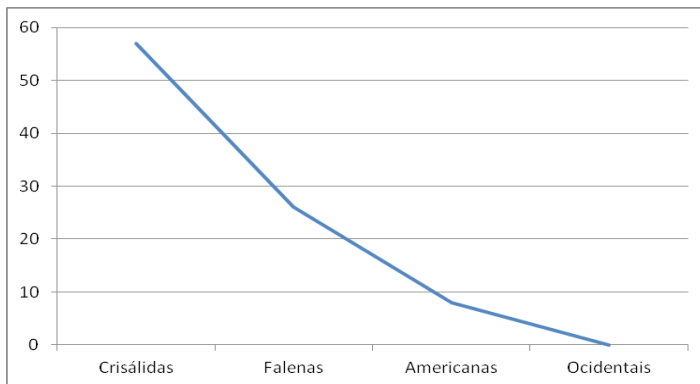
5 Naquele tempo, o editor Garnier imprimia seus livros em Paris; daí a referência à cidade, para onde seguiram os originais.

TABELA 1 - Parcela eliminada das três primeiras obras nas **Poesias completas** (1901)

CRISÁLIDAS 1864 28 poemas	CONSERVADOS	ELIMINADOS
	12	16 (57%)
FALENAS 1870 35 poemas	CONSERVADOS	ELIMINADOS
	26	9 (26%)
AMERICANAS 1875 13 poemas	CONSERVADOS	ELIMINADOS
	12	1 (8%)

Fonte: Elaborado pelo autor deste estudo.

GRÁFICO 1



Fonte: Elaborado pelo autor deste estudo.

A nova obra, **Ocidentais**, acrescentada ao conjunto, compunha-se de 27 poemas (ou 30, se contarmos um a um os quatro sonetos numerados, que trazem o título comum de “Camões”); segundo Galante de Sousa, 23 dos títulos haviam sido divulgados em periódicos entre dezembro de 1869 e dezembro de 1896. Esse pesquisador afirma não ter encontrado publicações anteriores de apenas quatro poemas: “Lindoia”, “Antônio José”, “José de Anchieta” e “A Felício dos Santos”(SOUSA, 1955, p. 102). Os poemas mais antigos do livro já foram mencionados.

A propósito dos textos excluídos dos três livros de poesia publicados anteriormente, reunidos num só volume em 1901, escreveu o autor dos poemas na

“Advertência”, datada de 22 de julho de 1900, que antepôs ao conjunto: “Suprimo da primeira série algumas páginas; as restantes bastam para notar a diferença de idade e de composição.” (ASSIS, 1976, p. 125). E a Carlos Magalhães de Azeredo afirmou o seguinte: “Cortei muita cousa aos dous primeiros [livros], e não sei se ao terceiro também.” (ASSIS, 1969, p. 224). Pela Tabela 1, pelo Gráfico 1 e por essas afirmativas, vê-se que a importância e o volume dos cortes foram diretamente proporcionais à distância temporal (em relação a 1901): maior a distância, maiores e mais expressivas as supressões – a ponto de o poeta não se lembrar com exatidão, ao enviar o livro ao amigo que vivia em Roma, se eliminara algum poema de seu terceiro livro (o mais próximo, se considerada a data de sua publicação).

Se se considerar esse dado isoladamente, poder-se-ia dizer que os poemas, quanto mais antigos, mais pareciam insatisfatórios a seu autor. Entretanto, é evidente que uma tal interpretação seria excessivamente simples e fácil. Mais estudos são necessários para a elucidação desse problema.⁶

O livro mais profundamente afetado pelos cortes foi, portanto, o primeiro – **Crisálidas**. Do segundo livro, **Falenas**, foram suprimidos apenas poemas da primeira de suas quatro partes. No estudo desses dois primeiros livros, deve-se dar atenção também à alteração da ordem dos poemas, feita pelo autor, no interior da obra. Essas duas coleções, sob o aspecto da disposição das poesias, tiveram sua composição bastante alterada. Em **Americanas**, o último dos livros, os poemas conservaram-se na ordem em que vinham na primeira edição; a única alteração sofrida por ele consistiu na supressão de seu sexto poema.

Cortes e redistribuição dos poemas nos dois primeiros livros estão relacionados, certamente, ao senso de equilíbrio do poeta e à imagem de si mesmo que ele tinha quando da publicação das **Poesias completas**. Ele próprio, quando ainda hesitava quanto à forma que daria ao volume novo de suas poesias, quando ainda pensava em recolher nele apenas os versos que se encontravam esparsos, afirmou em carta a Magalhães de Azeredo, datada de 9 de setembro de 1898: “Como tudo pode entrar na história de um espírito, não digo que não acabe juntando mais alguns pecados.” (ASSIS, 1969, p. 155). “Pecados” chamava ele aos próprios versos da mocidade, queremos crer que modestamente, sem ironia.

A ideia da “história de um espírito” pode servir de guia para quem pretende alcançar alguma compreensão das alterações introduzidas na obra pelo próprio

6 Essa questão é o objeto da pesquisa que venho desenvolvendo, como bolsista DCR do CNPq, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo – FAPES.

poeta na altura de 1901. O velho escritor olhava para trás e julgava a si mesmo e seus livros, muito provavelmente com o mesmo critério e com o mesmo esforço de isenção que utilizava para avaliar obras de outros poetas no exercício do papel de crítico literário.

As **Poesias completas** de Machado de Assis tiveram, pela antiga casa Garnier, duas outras edições, além da de 1901: em 1902 e 1924. A partir de 1937, tendo assumido a propriedade literária da obra, a editora W. M. Jackson passou a publicá-la. A edição de 1937 traz uma “Nota dos Editores”, em que se afirma que o volume inclui “as peças que o autor rejeitou nas **POESIAS COMPLETAS** (1901).” (Apud SOUSA, 1955, p. 104).⁷ Galante de Sousa, entretanto, deu pela falta de sete poemas de **Crisálidas**, obra de que o autor suprimira dezesseis. Outras edições pela W. M. Jackson, com o mesmo conteúdo da de 1937, saíram em 1944, 1946 e 1950. Somente em 1953, à edição das **Poesias completas** foram incorporadas as sete poesias ausentes das edições anteriores. Foi incluído, também, um trecho dos “Versos a Corina”, que havia sido suprimido pelo autor. Essas inclusões foram feitas, respeitando-se a forma que o autor havia dado a **Crisálidas**, ou seja, elas foram postas em seção à parte, ao final do conjunto de **Crisálidas**, tal como estabelecido pelo autor, separadas por frontispício divisório em que se lia – “Crisálidas / (Da 1.^a edição)” (ASSIS, 1937, p. 55; ASSIS, 1953, p. 55) –, mas antecedendo às **Falenas**.

As edições W. M. Jackson, segundo Galante de Sousa, suprimiram também, sem aviso ao leitor, o “Velho fragmento”, trecho de “O Almada”, do conjunto das **Ocidentais** (SOUSA, 1955, p. 515). A supressão pode ser atribuída, naturalmente, à inclusão de “O Almada”, em sua totalidade, nessas edições das **Poesias completas**.

Na primeira das edições W. M. Jackson dessa obra, assim como nas edições de 1944 e 1950, o índice, ao final do volume, trazia “O Almada” na lista dos poemas de **Ocidentais**, embora, no corpo do volume, o “poema herói-cômico em 8 cantos” fosse separado daquele livro por um frontispício divisório. Depois desse poema, esta edição trazia ainda uma seção intitulada “Vária”, que trazia “A derradeira injúria” (conjunto de 14 sonetos) e um soneto, “No álbum da rainha d. Amélia”. Na verdade, “O Almada”, em sua totalidade, é parte da poesia não publicada por Machado de Assis.

⁷ Todas as informações sobre as edições das **Poesias completas** até 1955 foram retiradas dessa obra de J. Galante de Sousa, salvo se houver indicação de outra fonte.

O conjunto dessa poesia esparsa, ou dispersa, foi aumentando, à medida que as edições W. M. Jackson se sucederam. Na edição de 1953, outros três poemas já haviam sido acrescentados à seção “Vária”. Esses aportes às poesias completas guardam relação com os trabalhos de investigação e coleta de pesquisadores individuais.

A coleção dessa poesia já vinha de antes; começara logo depois da morte do poeta; ela foi obra de numerosos e dedicados pesquisadores. Cláudio Murilo Leal, no “Prefácio” intitulado “A poesia de Machado de Assis”, que preparou para sua edição de **Toda poesia de Machado de Assis**, menciona cinco deles: J. Galante de Sousa, Raimundo Magalhães Jr., Jean-Michel Massa, Josué Montello e Plínio Doyle, sem se esquecer de acrescentar “entre outros”, pois descobertas isoladas acontecem ainda hoje.⁸

A série dos resgates começou cedo. Com o título de **Outras relíquias**, uma coletânea de prosa e verso, contendo a primeira edição de “O Almada”, apareceu em 1910 – apenas dois anos passados da morte do poeta –, com uma “Advertência” datada de novembro de 1908. Além de “O Almada”, essa obra trouxe quatro outras poesias e o conjunto de 14 sonetos em homenagem ao marquês de Pombal, intitulado “A derradeira injúria” – originalmente publicado em Lisboa, no volume **O marquês de Pombal** (1885), obra comemorativa do centenário da morte do célebre ministro de D. José I. (SOUSA, 1955, p. 117-118; RAMOS, 1964, p. 80).

Em 1932, outro volume, com o título de **Novas relíquias**, trouxe mais doze poemas, embora pelo menos dois deles estivessem presentes na primeira edição de **Crisálidas**, e dois, “Perdição” e “À morte de Ludovina Moutinho”, estivessem nas **Poesias completas**, com os títulos trocados, respectivamente, para “Quinze anos” e “Elegia”.

Na década de 1950, J. Galante de Sousa publicou **Poesia e prosa**, outra coletânea de poesia e prosa dispersas, com vinte poemas. Nessa mesma década, mais precisamente em 1955, o aparecimento da **Bibliografia de Machado de Assis**, também ela obra de Galante de Sousa, facilitou enormemente a localização das fontes de todas as obras, inclusive as poesias, de Machado de Assis.

A partir de 1959, nas edições Aguilar (José Aguilar / Nova Aguilar), com reimpressões em 1962, 1971, 1979, 1985, 1986, 1990, 1992, 1994, 1997, 2004 e 2006,⁹ o volume das **Poesias completas** reassumiu a feição que tinha na edição

⁸ Veja-se o caso do poema “O grito do Ipiranga”, cuja descoberta pelo prof. Wilton Marques foi noticiada pelo jornal **Folha de S. Paulo**, em 14/03/2015 [Caderno Ilustrada].

⁹ Consultei a edição de 1994, que informa todas as edições anteriores a ela; para as posteriores a essa

de 1901: as poesias excluídas foram, devidamente identificadas, postas na seção das “Poesias coligidas”, que, além delas, incluía “diversas poesias de Machado de Assis recolhidas dos jornais ou revistas onde apareceram pela primeira vez, e que não foram aproveitadas por ele nos livros que publicou.” (ASSIS, 1994, v. III, p. 185). Essa parece ser uma opção mais justa – se não se quer abrir mão das poesias excluídas pelo autor –, para não ofuscar o arranjo que ele deu à própria obra. Nas edições W. M. Jackson, anteriores a 1959, os poemas excluídos de cada livro eram interpostos entre o livro de que foram excluídos e o livro seguinte; e às **Ocidentais** seguiam-se “O Almada” e a seção “Vária”, que reunia os dispersos.

Já em 1959, excetuadas as peças excluídas dos volumes de poesia publicados anteriormente e “O Almada”, que constituía, sozinho, uma das seções do livro, o número das “coligidas”, sob o título geral de “Dispersas”, chegava a 37 (aí incluída “A derradeira injúria”, contada como uma poesia apenas, apesar de ser constituída por 14 sonetos) – dispostas em ordem cronológica (perturbada aqui e ali) e com indicação da fonte. A partir dessa edição, o soneto “A Carolina” passou a aparecer na seção “Dispersas”. Embora tenham sido buscadas em suas fontes primárias, 30 das poesias desse conjunto de 37 já apareciam em esforços de compilação anteriores: quatro poesias, além de “O Almada” e de “A derradeira injúria”, reunidas em **Outras relíquias** (todas essas peças vinham sendo reproduzidas desde seu aparecimento na edição W. M. Jackson de 1937), sete das doze poesias reunidas em **Novas relíquias** (1932), e, ainda, dezoito das vinte peças coletadas por J. Galante de Sousa em **Poesia e prosa** (1957). A essas compilações individuais deve-se, evidentemente, a descoberta e a reposição dos textos em circulação.

Nos anos que se seguiram à primeira edição da José Aguilar, continuaram os esforços de reunião da poesia dispersa de Machado de Assis. Jean-Michel Massa, em 1965, fez publicar os **Dispersos de Machado de Assis**, reunindo, além de numerosos textos em prosa, uma coleção de cerca de 60 poemas.

Na edição da Nova Aguilar, de 1994, última das edições dessa Casa (em três volumes) consultada para este artigo, o número de poesias incluídas da seção “Dispersas” chegava a 39 (incluída aí “A derradeira injúria”, contada como um título), dispostas como na edição de 1959, passadas as fontes para o rodapé. “O Almada”, nessa edição, como já vinha acontecendo, constituía, sozinho, uma das seções do livro. O soneto “A Carolina”, também, como naquela primeira edição dessa Casa, aparecia entre as “Dispersas”.

data, consultei *sites* de internet, em que os livros estão à venda.

Dessas considerações, passemos à edição de 1976, pela Civilização Brasileira, que tem grande importância. No que diz respeito à organização do conjunto das **Poesias completas**, outro foi o arbítrio da Comissão Machado de Assis, que preparou da obra uma edição crítica. A organização do conjunto resultou mais próxima daquela das edições W. M. Jackson do que da organização das edições Aguilar. Nessa edição crítica, todos os poemas presentes na primeira edição de **Crisálidas** aparecem em sequência ininterrupta, sendo os primeiros doze os que o autor conservou no volume de 1901 – na ordem em que os dispôs na forma definitiva; abaixo dos títulos, fica o leitor informado da posição que cada poema ocupava na primeira edição. Em seguida ao décimo segundo poema, “Última folha”, aparecem, sem frontispício divisório, os poemas excluídos do livro, com a informação, sempre abaixo do título, da posição que ocupavam no livro em que haviam aparecido. O mesmo procedimento foi adotado em **Falenas e Americanas** – em clara discordância com a disposição do autor relativa a sua obra poética. Como se vê, a edição crítica, que deveria ter-se limitado às **Poesias completas** de 1901, estendeu seu interesse às poesias excluídas pelo autor naquela ocasião.

A edição crítica, se corrigiu erros, como era de sua obrigação, introduziu outros – inesperados. Sem a intenção de ser exaustivo, examinaremos alguns casos que se transmitiram a edições posteriores. Não serão mencionados os numerosos casos relacionados à pontuação, aspecto de que se ressentia já o primeiro poema da obra, em seu verso n. 10; tampouco o serão os casos de alteração de espaçamentos gráficos, seja em divisões de estrofes, seja no deslocamento de versos para a direita, em relação à margem esquerda, nos poemas em que o autor utiliza versos de mais de uma medida.

O poema “Polônia”, de **Crisálidas**, teve seu verso n. 96 – “Quem não chora contigo as dores tuas;” – alterado para – “Quem não chora contido as dores tuas;” (p. 145) –; no poema “Fé”, o verso n. 6, de – “Onde aos parcéis do crime a alma naufraga,” – passou a – “Onde parcéis do crime a alma naufraga,” (p. 180); o poema “Aspiração” teve seu verso n. 14 – “Nossas almas a sós, como irmã junto a irmã,” – alterado para – “Nossas almas a sós, como irmão junto a irmã,” (p. 187); o poema traduzido de Schiller, “Os deuses da Grécia”, teve seu verso n. 79 – “Reconhecia Pílates o sócio,” – mudado para – “Reconhecida Pílates o sócio,” (p. 328). Todos esses erros se transmitiram à edição preparada por Cláudio Murilo Leal. Há, entretanto, pelo menos um erro que não se transmitiu; trata-se do verso n. 195 de “Uma ode de Anacreonte” – “Mirto, vinga-me tu da calúnia insensata;”

– que foi transcrito – “Mirto, viga-me tu da calúnia insensata;” (p. 268). Esses mesmos erros aparecem, também, na segunda edição do texto crítico. (ASSIS, 1976; ASSIS, 1977).

Duas edições mais recentes (sem contar as incluídas na **Obra completa**, que continuou merecendo novas edições, cada vez mais completas), **Toda poesia de Machado de Assis**, organizada por Cláudio Murilo Leal (2008), e **Machado de Assis: a poesia completa**, por Rutzkaya Queiroz dos Reis, 2009, justificaram-se pelo número crescente de poesias esparsas do autor que se tornaram conhecidas nas últimas décadas e não vinham na **Obra completa**. Essas duas edições, preparadas praticamente ao mesmo tempo, adotaram, perante a obra poética de Machado de Assis, diferentes perspectivas, no tocante à organização dos poemas nos livros e no tocante aos critérios de transcrição (embora ambas tenham atualizado a ortografia).

Cláudio Murilo Leal optou pela restauração dos livros, tais como apareceram nas primeiras edições, valorizando por igual toda a poesia do autor. Esse editor considera que o volume de 1901 “foi concebido como uma antologia, organizada pelo próprio autor” e que a edição preparada por ele, Cláudio Murilo Leal, visa “à integral preservação do patrimônio poético de Machado de Assis”; porém, ele próprio reconhece, “uma edição de caráter totalizante diverge do critério adotado por Machado.” (LEAL, 2008, p. 19). Apesar dessa posição, e por causa dela, entrou alguma contradição na nova edição, pois os livros estão organizados conforme a primeira edição, mas os textos, embora o poeta os tenha alterado pouco, aparecem conforme a segunda, que é a das **Poesias completas**, de 1901, e é, também, o da edição crítica.

Os “Versos a Corina”, de **Crisálidas**, saíram sem os versos finais da terceira parte, suprimidos que foram, pelo próprio poeta, das **Poesias completas**. Entre os versos ausentes está este – “Esta a glória que fica, eleva, honra e consola,” –, escolhido para figurar ao pé da estátua de Machado de Assis, à entrada da Academia Brasileira de Letras.

Eis dois outros exemplos de texto modificado pelo poeta, por ocasião da segunda edição, que figuram na edição de Cláudio Murilo Leal (em que os livros, segundo o organizador, “retomam a sua formatação original”) (LEAL, 2008, p. 20): o verso n. 25 de “Musa consolatrix”, primeiro poema de **Crisálidas**, e a última estrofe do poema “Pálida Elvira”, último poema de **Falenas**.

O verso de “Musa consolatrix” foi modificado pelo poeta: na primeira edição

era – “Acolhe-me, – e terá minha alma aflita,” – e passou a – “Acolhe-me, – e haverá minha alma aflita,” – nas **Poesias completas**, e, consequentemente, na edição crítica (de onde terá passado à edição de Cláudio Murilo Leal).

A estrofe final de “Pálida Elvira” era assim, na primeira edição:

Pouco tempo depois ouviu-se um grito,
Som de um corpo nas águas resvalado;
À flor das vagas veio um corpo aflito...
Depois... o sol tranquilo e o mar calado.
Depois... Aqui termina o manuscrito,
Que me legou antigo deputado,
Homem de alma de ferro, e olhar sinistro,
Que morreu velho e nunca foi ministro.
(ASSIS, 1870, p. 210).

Essa é uma das estrofes mais profundamente modificadas da obra poética por Machado de Assis, quando da publicação das **Poesias completas**; ela ficou assim:

Pouco tempo depois ouviu-se um grito,
Som de um corpo nas águas resvalado;
À flor das vagas veio um corpo aflito...
Depois... o sol tranquilo e o mar calado.
Depois... Aqui termina o manuscrito,
Que ora em letra de forma é publicado.
Nestas estrofes pálidas e mansas,
Para te divertir de outras lembranças.
(ASSIS, 1901, p. 176; ASSIS, 1976, p. 313).

Assim está a estrofe, em acordo com a edição crítica e, portanto, com o texto das **Poesias completas**, na edição de Cláudio Murilo Leal.

Conforme se viu, alguns parágrafos acima, os erros introduzidos na edição crítica passaram, em boa parte, à edição preparada por Cláudio Murilo Leal. Não há outra conclusão, senão esta: o editor, sem aviso a seus leitores, seguiu, no tocante aos textos, excetuada a ortografia, que foi atualizada por ele, os passos da edição crítica. Provavelmente a fidelidade ao texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis explica a adoção das versões de versos e estrofes modificados pelo poeta em 1901. Além disso, o editor suprimiu textos de outros autores que Machado de Assis incluía em seus livros, como, por exemplo, para nos atermos apenas a **Crisálidas**, o poema “Embirração”, de Faustino Xavier de Novais – o que, também, contraria a ideia de manter a “formatação original” dos livros. Mas

a fidelidade do editor cometeu, também, algumas infidelidades, pois atualizou a ortografia, não respeitando as especificidades da manutenção de formas gráficas desusadas na edição crítica. E a essa mesma “infidelidade” foi infiel, pois grafou “arêa”, conforme à edição crítica, no verso n. 34 de “Última folha”, último poema de **Crisálidas**.

O volume de **Toda poesia de Machado de Assis** traz os quatro livros de poesia publicados por Machado, e, em seguida, outras quatro seções: na primeira, vem “A derradeira injúria”, conjunto de 14 sonetos a que o editor deu o destaque de constituir, por si só, uma seção do livro; na segunda, o poema herói-cômico “O Almada”; na terceira, a “Gazeta de Holanda”, conjunto de crônicas em versos publicadas na **Gazeta de Notícias** entre 1º de novembro de 1886 e 24 de fevereiro de 1888, com 48 peças; e, por fim, o conjunto dos “Dispersos”, com 111 poemas reunidos, ordenados por data, mas sem a indicação das fontes de que foram recolhidos – o que é uma grande perda para o leitor. Um dos 111 poemas aparece duas vezes, com títulos e datas diferentes, e com algumas variantes textuais e de pontuação: “A S. M. I.” (datado de 1860, à p. 698) e “César! Fulge mais luz” (datado de 1930, à p. 743-744). O número dos poemas dispersos reunidos, assim, cai para 110. Em pelo menos dois casos, o do poema “O sofá” (p. 647-648) e o do “Ao carnaval de 1860” (p. 701-703), o número de versos na edição de Cláudio Murilo Leal é menor do que na edição comentada a seguir – ou seja, tudo indica que os poemas estão aí incompletamente transcritos. Além disso, faltam três poemas nessa coleção: “A uma donzela árabe”, datado de 1859, “A Francisco Pinheiro Guimarães”, datado de 1870, “Prólogo do *Intermezzo*”, datado de 1894 – todos eles presentes na edição comentada a seguir, respectivamente, às páginas 446-448, 513-514 e 536-537.

Rutzkaya Queiroz dos Reis, que organizou **Machado de Assis: a poesia completa**, publicada em 2009, deu outra disposição ao conteúdo do volume. Ela respeitou a organização das **Poesias completas**, de 1901; dispôs os poemas excluídos numa segunda seção do livro, intitulada “Primeiras edições”, à qual se segue a terceira, a dos “Poemas dispersos”. Essa terceira seção da obra contém 113 títulos, sendo um deles “A derradeira injúria” (conjunto de 14 sonetos) e outro o soneto “A Carolina”, que Cláudio Murilo Leal colocara no pórtico de sua edição. Rutzkaya Queiroz dos Reis não deu abrigo à “Gazeta de Holanda” em sua edição, dando a entender que os 48 textos em versos que a compõem não são poesia. Nessa edição dois poemas não se encontram na seção “Poemas

dispersos”, mas na “Recepção crítica”, que vem ao final do volume: são os poemas “A Francisca”, que foi incluído num texto intitulado “Palestra”, assinado A. A. (provavelmente Artur Azevedo), publicado em **O País**, em 2 de outubro de 1908 – dia seguinte ao do enterro do poeta; e “A Guimar”, datado de 1892 e publicado em **Outras relíquias**, em 1910.¹⁰ Na edição de Cláudio Murilo Leal, esses dois poemas aparecem entre os “Dispersos”, respectivamente, às páginas 739 e 740-741. A organizadora de **Machado de Assis: a poesia completa**, sempre que pôde, informou em rodapé data e fonte dos textos incluídos na seção “Poemas dispersos”; quando não informa a fonte, dá a data com a expressão “data informada” (sem, no entanto, identificar o informante). Também Rutzkaya Queiroz dos Reis atualizou a ortografia dos textos.

A atualização ortográfica, adotada pura e simplesmente, como critério, sem que se considere a natureza técnica da composição em versos, pode introduzir problemas inexistentes nas primeiras edições. Um exemplo ocorre com a palavra “minarets”, no verso n. 11 – “No alto dos minarets erguem-se as cruces;” – do poema “Alpujarra”, excluído de **Crisálidas** em 1901. A palavra “minarete”, apesar do longo contato dos povos da península ibérica com a cultura árabe, de onde procede, veio ao português por intermédio do francês e só apareceu em dicionário de língua portuguesa em 1877, na sétima edição do **Dicionário da língua portuguesa**, de Antônio de Morais Silva (HOUAISS, 2001). Quando se atualiza para “minaretes”, fica acrescentada uma sílaba ao verso, que de decassílabo passa a hendecassílabo, embora sem os tempos fortes do verso de arte maior, única forma em que Machado de Assis o utilizou, e ainda assim em apenas quatro poemas que nunca incluiu em seus livros de poesia.

O poeta empregou a palavra em 1862, em “Alpujarra”, tradução de trecho feita a partir da versão francesa de um poema, “Konrad Wallenrod”, de Mickiewicz, cuja língua original era o polonês; ele adotou, então, a palavra francesa (embora não a tenha marcado com itálico, conforme costumava fazer, talvez por considerá-la de feição suficientemente próxima da língua falada no Brasil), que se não podia encontrar nos léxicos do português. Essa atualização foi feita nas edições W. M. Jackson, no que foi seguida pelas edições da **Obra completa** pela Aguilar (José Aguilar / Nova Aguilar), inclusive as mais recentes, em quatro volumes. A edição crítica, de 1976, respeitou a forma original do verso – que, daí, passou correto à

10 A disposição gráfica na edição de Rutzkaya Queiroz dos Reis, p. 746, faz supor que “A Guimar” tenha sido divulgado, como “A Francisca”, no texto de “Palestra”, assinado por A. A. – o que não é verdade.

edição de Cláudio Murilo Leal. Rutzkaya Queiroz dos Reis, seguindo a tendência dominante, também atualizou a ortografia.

A edição preparada por Reis apresenta, ao final do volume, uma seção intitulada “Recepção crítica”, em que “traz o que se pôde recuperar da recepção crítica que teve a produção poética machadiana na época de sua publicação, seja nos periódicos ou livros.” (REIS, 2009, p. 22).¹¹

Por fim, restam as edições recentes da **Obra completa em quatro volumes**, pela Nova Aguilar. A edição de 2008b já traz a indicação de ser a segunda; em 2015 saiu a terceira. São edições ampliadas, com mais textos do que as séries anteriores, e, nelas, no tocante à poesia, que vem no terceiro volume, foi mantido o padrão das edições Aguilar em três volumes, ou seja, conservou-se a mesma organização geral das poesias completas – recuperando, porém, os paratextos das primeiras edições, desaparecidos desde 1937. Nessas edições, o conjunto ficou assim organizado: 1. “Poesias completas”, contendo tudo que o autor aí pôs em 1901; 2. “Poesias coligidas”, com os poemas e outros textos, do autor e de outros, que faziam parte das primeiras edições de **Crisálidas**, **Falenas** e **Americanas** e que foram excluídos das **Poesias completas**; 3. “Outras poesias”, seção em que, dispostas cronologicamente, mas sem indicação das fontes de onde foram recolhidas, toda a poesia dispersa do autor, somando um total de 102 títulos, aí incluídos, sem distinção de unidade ou de extensão, “A derradeira injúria” e “O Almada”. Entre as poesias coligidas estão “A uma donzela árabe”, “A Francisco Pinheiro Guimarães” e “Prólogo do *Intermezzo*” – peças que escaparam a Cláudio Murilo Leal, mas não a Rutzkaya Queiroz dos Reis –, assim como “A Guiomar” e “A Francisca” – peças que, na edição de Rutzkaya Queiroz dos Reis, encontram-se fora do conjunto dos “Poemas dispersos”.

Nessas edições da **Obra completa em quatro volumes**, mais completas que as anteriores, em três volumes, sob a alegação de ser “destinada ao grande público”, não só se atualizou a ortografia, fez-se mais do que isso: foi modernizado o texto, corrigiram-se supostos erros de Machado de Assis. Eis o que diz a Nota Editorial, em sua parte II:

Os critérios essenciais no tratamento dos textos desta edição foram:
1) atualização ortográfica; 2) aplicação das regras vigentes para a colocação de crases; 3) correção das vírgulas flagrantemente incorretas; 4) uniformização do uso de travessões, que em autores

¹¹A seção “Recepção crítica”, nessa obra, abrange as páginas 627-747.

do século XIX alternam-se com vírgulas; 5) correção dos erros de concordância verbal; 6) substituição das palavras estrangeiras por seus equivalentes em português, mas preservando os casos em que a palavra em português, embora dicionarizada, soe estranha ao leitor comum, e ainda quando o uso do estrangeirismo for uma característica do personagem, e portanto um índice de sua personalidade ou posição social; 7) correção das flexões verbais de “haver” quando contrariam a regra vigente; 8) o uso de “Senhor” e “sr.” foi uniformizado: procurou-se grafar com minúscula e por extenso quando a palavra aparece em diálogo; e com minúscula e abreviada quando aparece em discurso indireto. O mesmo vale para “doutor”, “professor”, “padre” etc. (ASSIS, 2015, v. I, p. XII).

Alguns dos itens propostos desfiguram estilisticamente, de um modo geral, a obra de Machado de Assis, e, de modo particular, a sua poesia. É certo que há erros que devem ser corrigidos, mas “modernizar” a língua do autor é pô-la sob a regência da gramática atual, e contra os devaneios e a falta de tino da língua viva, em incessante mutação. Só dois exemplos: “a correção das flexões verbais de ‘haver’ quando contrariam a regra vigente” não só apaga uma característica dos textos machadianos, como nega uma tendência ainda vigente na língua de hoje; “a correção dos erros de concordância verbal” levou os editores, em acordo com seus critérios, à correção do verso n. 10 do soneto “A uma senhora que me pediu versos”, de **Ocidentais** – erro apontado desde 1901 por Múcio Teixeira (2003, p. 242), inimigo do poeta, e que nenhum editor corrigira, nem mesmo Péricles Eugênio da Silva Ramos (RAMOS, 1964, p. 78-79), nem a Comissão Machado de Assis. (ASSIS, 1976, p. 492).

É curioso que os editores recentes, embora tenham recolhido o máximo de “dispersos” do poeta em suas edições, não se tenham ocupado de uma importante faceta dessa obra poética: a da poesia dramática. Há até mesmo edições que trazem o título de **Poesias completas**, mas que suprimiram de **Falenas** a terceira parte, “Uma ode de Anacreonte”, sob o pretexto de que o poema, por sua forma dramática, foi deslocado para o volume das peças teatrais (na mesma coleção) (ASSIS, 2000). Sem as obras dramáticas em verso, continua “incompleta” a poesia de Machado de Assis. E há o conjunto expressivo de crônicas em verso, a “Gazeta de Holanda”, que Cláudio Murilo Leal incorporou ao repertório poético do autor – o que já é um avanço.

Dos textos dramáticos em versos alexandrinos, além de “Uma ode de Anacreonte”, que pertence a **Falenas**, há a comédia **Os deuses de casaca**,

publicada em 1866, incluída por Mário de Alencar, em 1910, no volume **Teatro**, de Machado de Assis (SOUSA, 1955, p. 413), e as cenas dramáticas “Antes da missa”, publicada em **O Cruzeiro**, em 7 de maio de 1878, e recolhida em **Novas relíquias**, em 1932 (SOUSA, 1955, p. 505-506), e “O bote de rapé”, publicado em **O Cruzeiro**, em 26 de março de 1878. (SOUSA, 1955, p. 503)

Pelo fato de serem destinadas “ao grande público”, as edições recentes da **Obra completa em quatro volumes** dispuseram esses textos como se foram prosa, dificultando o reconhecimento, pelo “leitor comum”, da estrutura versificada (e rimada) desses textos dramáticos.

Também isso é, não apenas versos, mas poesia.

An approximation to the complete poems of Machado de Assis

Abstract

This paper, without being exhaustive, focusing only at certain points of inflection of the publishing history of poetic texts by Machado de Assis, presents a brief history of his complete poems, with observations and comments on several of its issues. Several compilations of author's sparse texts are referred to, as well as progressive findings of texts from primary sources, mainly from newspapers and magazines in which they first appeared. The incorporation of these new texts to the ever expanding complete works of the author is explained. The two most recent editions, which bring together the author's complete poetry, **Toda poesia de Machado de Assis**, organized by Cláudio Murilo Leal, and **Machado de Assis: A poesia completa**, organized by Rutzkaya Queiroz dos Reis, are also taken into consideration.

Keywords: Brazilian poetry. Complete poetry by Machado de Assis. Machado de Assis.

Referências

ASSIS, Machado de. **Crisálidas**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.

ASSIS, Machado de. **Falenas**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1870.

ASSIS, Machado de. **Americanas**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.

ASSIS, Machado de. Cantos ocidentais. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, ano

I, tomo III, p. 135-140, 15 jan. 1880. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

ASSIS, Machado de. **Páginas recolhidas**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899.

ASSIS, Machado de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

ASSIS, Machado de. **Relíquias de casa velha**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906.

ASSIS, Machado de. **Outras relíquias** (prosa e verso). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

ASSIS, Machado de. **Novas relíquias**. Rio de Janeiro: Guanabara, Waissman, Koogan, 1932.

ASSIS, Machado de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1937.

ASSIS, Machado de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1944.

ASSIS, Machado de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950.

ASSIS, Machado de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953.

ASSIS, Machado de. **Poesia e prosa**. Organização e notas de J. Galante de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. III.

ASSIS, Machado de. **Dispersos de Machado de Assis**. Coligidos e anotados por Jean-Michel Massa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

ASSIS, Machado de. **Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

ASSIS, Machado de. **Poesias completas**. Ed. crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ASSIS, Machado de. **Poesias completas**. Ed. crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. III.

ASSIS, Machado de. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Garnier, 2000.

ASSIS, Machado de. **Toda poesia de Machado de Assis**. Organização de Cláudio Murilo Leal. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. v. III.

ASSIS, Machado de. **Machado de Assis: a poesia completa**. Organização de Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Edusp, 2009.

ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. 4v.

ASSIS, Machado de. O grito do Ipiranga. In: COZER, Raquel. Poema desconhecido que Machado de Assis escreveu aos 17 anos é descoberto. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 mar. 2015. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1602428-poema-desconhecido-que-machado-de-assis-escreveu-aos-17-anos-e-descoberto.shtml>>. Acesso em 28 de outubro de 2016.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEAL, Cláudio Murilo. Prefácio: A poesia de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. **Toda poesia de Machado de Assis**, 2003. p. 13-22.

LEITÃO, F. T. Crisálidas. In: MACHADO, Ubiratan (Org.) **Machado de Assis: roteiro da consagração**, 2003, p. 55-59.

MACHADO, Ubiratan. (Org.) **Machado de Assis: roteiro da consagração**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. (Org.) **Machado de Assis: poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

REIS, Apresentação. In: ASSIS, Machado de. **A poesia completa**. Organização de Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Edusp, 2009. p. 19-23.

SOUSA, J. Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1955.

TEIXEIRA, Múcio. Poesias completas. In: MACHADO, Ubiratan (Org.). **Machado de Assis: roteiro da consagração**, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 242-252.

Recebido em 18/06/2016.

Aceito em 05/09/2016.

Com a palavra os escritores

Ivete Walty*

Maria Nazareth Fonseca**

Na preparação desta edição da revista **Scripta**, que versa sobre o tema Realismos e mediações, solicitamos a alguns autores brasileiros, portugueses e africanos de língua portuguesa, seu posicionamento sobre duas questões recorrentes sobre o tema. As questões são:

No seu fazer literário, como você relaciona ficção e realidade?

É possível dizer que a realidade social dos países periféricos exige do escritor uma postura mais política de intervenção no espaço público?

Essa opção das organizadoras decorre do fato de vários teóricos e críticos da literatura associarem o caráter realista da literatura brasileira contemporânea à conjuntura socioeconômica do país. Entre esses Heloísa Buarque de Holanda, em **Cultura como recurso**, publicado em 2012, destacando o engajamento político e o compromisso social do intelectual/escritor, aponta para a vertente da série literária brasileira que dedica “uma atenção significativa aos temas da miséria, da fome, das desigualdades sociais e, ultimamente, da violência urbana”. Por sua vez, Silviano Santiago, no livro **Cosmopolitismo do pobre** (2004), chama atenção para o caráter “anfíbio” de nossa literatura: Por um lado, o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (já não digo à condição de cidadãos) e, por outro lado, procura avançar – pela escolha para personagens da literatura de pessoas de círculo social dos autores – uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares.

A opinião da crítica é desdobrada em vários dos artigos aqui reunidos, quando se voltam para obras das literaturas de língua portuguesas de épocas diversas dadas como realistas. Faltava, então, um pouco da opinião, de escritores contemporâneos.

Com a palavra os escritores que tiveram a gentileza de nos atender.

* Professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e pesquisadora do CNPq.

** Professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e pesquisadora do CNPq.

Abdulai Sila¹- nasceu em Catió, na Guiné-Bissau, em 01/04/1958. Junto com Teresa Montenegro e Fafali Kouduwa fundou a primeira editora privada guineense, a Ku Si Mon, em 1973. Seus principais romances são **Eterna Paixão** (1994), **A última tragédia** (1995), **Mistida** (1997) e **Memórias SOMânticas** (2016). Além disso, publicou, em 2007, a peça para teatro, **As orações de Mansata**, uma adaptação de **Macbeth**, de Shakespeare, à realidade africana.

Ivete/Nazareth: No seu fazer literário, como você relaciona ficção e realidade?

Abdulai Sila: Eu vou lhe dizer uma coisa, para mim a ficção é um condimento fundamental para a criação do mito. O mito é fundamental para a criação da identidade; não há nenhuma identidade que não seja baseada no mito. Há coisas em que simplesmente temos de acreditar, não que sejam claramente reais, mas porque são necessárias para criar um conjunto de ideias, um sentimento de pertença que pretendemos desenvolver e que, de fato, são pensamentos que nos identificam. Agora, se considerarmos o ponto de partida e o ponto de chegada, eu diria que, para nós guineenses, a questão da identidade é fundamental, mas para fortalecer a identidade nós temos que ter sentimento de identidade.

¹Este texto transcreve entrevista oral com o escritor em 08/11/2016, em Belo Horizonte.

Esse sentimento de identidade advém de coisas concretas, por vezes não necessariamente tão objetivas. Eu quando estou escrevendo, tenho um remédio, de que ninguém vai precisar se puder ouvir música. Há uma certa música que fala de epopeias. Eu ouço essa música e saio rejuvenescido, revigorado. Um das músicas que ouço é uma sinfonia de um conjunto que canta a epopeia de um imperador de um reino africano. A música é uma epopeia, que conta a história do imperador desde que nasceu, como ele cresceu, o modo como morreu, o que ele fez, até no fim quando ele foi derrotado pelos colonos franceses e deportado para o Gabão. Um de seus conselheiros foi voluntariamente com ele. Quando ele faleceu no exílio, disseram ao conselheiro para voltar. E ele disse: — não, eu vou morrer com ele. É a mensagem da porta da amizade, da lealdade, então a música é tocada de tal forma que quando você a ouve, você fala é ficção. O imperador existiu, as batalhas existiram, os colonos franceses, os soldados existiram, tudo isto existiu, mas a forma como a história é contada é tão bonita, que, mesmo sendo fantasia, ficção, nos faz bem. E toda a gente que ouve acaba por assumir esta história e os valores que são transmitidos por esta música. E assim criamos o mito e ao mesmo tempo a identidade. É essa a relação que vejo.

Ivete/Nazareth: É possível dizer que a realidade social dos países periféricos exige do escritor uma postura mais política de intervenção no espaço público?

Abdulai Sila: Eu sempre tive dificuldade em definir o que é intervenção política, porque muitas vezes, intervenção política é confundida com militância partidária, que são dois contextos diferentes e, no meu país, se confunde muito isto. Eu não sou militante partidário, mas eu me considero um ativista político. Não sou inscrito em nenhum partido, mas desenvolvo e assumo a minha responsabilidade. É esta a minha intervenção política, mas não me submeto à ditadura do partido. Desde muito cedo eu disse para mim mesmo, eu vou me deixar levar pela minha consciência. A realidade e a função do escritor, que é a nossa realidade, interferem, porque o escritor tem uma responsabilidade de vender a esperança, tem que assumir essa ação, vender a esperança. Mesmo quando as coisas estão mal, o escritor tem a obrigação de manter acesa a chama da esperança. Tem que escrever coisas que de fato interessem, que motivem, que façam mover, que façam com que esperança se mantenha acesa e que, independentemente das dificuldades que o dia a dia da realidade nos apresenta, o escritor tem essa responsabilidade. O escritor também

tem uma responsabilidade adicional que é fazer com que haja amanhã, quero dizer que a ação seja direcionada para a satisfação ou para a promoção do bem estar comum, para o progresso do mundo. O escritor tem essa consciência de que precisa desenvolver uma ação visível, imediata sobre a realidade atual, tem que ter a capacidade, a criatividade e a visão de projetar um futuro melhor. No fundo vai fazer como fazem os missionários. O que fazem os missionários? Todos, não importa a religião, pensam no homem do amanhã, na vida depois da vida, dizem que há uma vida depois desta vida que é muito melhor do que a que temos hoje. (...) o paraíso (...). Para chegarmos lá temos que fazer alguma coisa hoje, temos que fazer o bem, dar esmola, toda religião fala de esmola. Para ser humano, você tem que pagar um preço para isso, você tem que fazer alguma coisa, uma coisa que está ao seu alcance e se fizer isso, mesmo que tenha que abdicar de alguma coisa para seu bem estar pessoal, você fica com a sensação de que fez a coisa certa. Porque amanhã vai ter muito mais. É mais ou menos este cenário que o escritor tem que adotar. É entender (...) o fenômeno do amanhã e podemos dizer o amanhã é o futuro, é a nação, é aquilo que nós vamos deixar para aqueles que virão depois de nós. Não sei se respondi a sua pergunta.

Boaventura Silva Cardoso – escritor angolano (Luanda, 1944), foi ministro da cultura de Angola de 2002 a 2010. Entre suas obras estão: **Dizanga Dia Muenhu** (1977), **O Fogo da Fala** (1980), **A Morte do Velho Kipacaça** (1987), **O Signo do Fogo** (1992), **Maio Mês de Maria** (1997), **Mãe Materno Mar** (2001) e **Noites de Vigília** (2012).

escritor caminha a olhar para o céu mas com os pés bem assentes na terra.

Em síntese, parto da realidade para ficcionar, quer transfigurando-a esteticamente ou mesmo reinventando-a.

Ivete/Nazareth: É possível dizer que a realidade social dos países periféricos exige do escritor uma postura mais política de intervenção no espaço público?

Ivete/Nazareth: No seu fazer literário como você relaciona ficção e realidade?

Boaventura Silva Cardoso: Ficção e Realidade, para mim, caminham sempre interligadas, e concorrem ambas para configurar uma nova “realidade”(fictícia). Fora da realidade é impensável a existência de um ser pensante (criador, inventor ou simples sonhador). Fora dessa realidade é o caos total em que nenhuma vida humana é possível; do mesmo passo que, sem oxigênio, não há ser vivente algum capaz de sobreviver. É a partir da sua experiência vivida na realidade que o escritor começa a fantasiar. E aqui a realidade tanto pode ser a empírica como a emocional. Mas a missão do escritor não é copiar a realidade, mas sim transfigurá-la ou mesmo inventá-la. Quando se inventa algo, parte-se sempre da realidade, de uma experiência vivenciada. Até mesmo o sonho não é possível sem uma certa contextualização do sonhador. Assim, o

Boaventura Silva Cardoso: Esta pergunta remete-me para uma outra: o que pode a literatura? Pode através da literatura mudar-se o mundo?

E respondo olhando para o percurso do meu país, Angola, a Nação simbólica que os escritores ajudam a construir. A literatura angolana, antes da Independência Nacional, tinha um papel muito interventivo. Percebia-se claramente que os escritores falavam da imperiosa necessidade de uma mudança, do fim do colonialismo português. Era, pois, uma literatura comprometida abertamente com os ideais da luta de libertação nacional. Depois, com o regime de partido único, tudo passou a estar ao serviço da Revolução. Até a Cultura e as Artes estavam subordinadas a essa visão dogmática do mundo. Atualmente os escritores angolanos, como ontem, continuam bastante interventivos. Nos seus escritos há não só críticas veladas ou não ao que não vai

bem na sociedade pós-independência, como também a esperança de uma sociedade ideal, de igualdade, de justiça e de paz social para todos.

E hoje, ao serviço de quê está a literatura angolana? Acho que, para bem da literatura, não está ao serviço de nada nem de ninguém; desapareceu felizmente o dirigismo político-partidário de outrora. Ela, a literatura, vale por si própria. A literatura não deve comprometer-se com quaisquer planos ou linhas programáticas, nem pretender dar respostas ou resolver problemas quaisquer que desejam; deve antes colocar perguntas, suscitar dúvidas ou inquietações, insinuar, mais do que indicar soluções. Se por via da literatura se resolve algum problema, tal acontece na decorrência, e não em obediência a qualquer programa previamente estabelecido. O único compromisso que a literatura deve ter – refiro-me, é claro, à boa literatura – é com a vida e com a dimensão humana.

João Melo, escritor angolano (Luanda, 1955). Um dos fundadores da União dos escritores angolanos. Entre seus livros, estão **Poemas Angolanos** (1989), **O caçador de nuvens** (1993) e **Cântico da terra e dos homens** (2010). Entre as narrativas, citem-se **Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir** (1998), **Filhos**

da Pátria (2001) e **O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida**. (2007).

Ivete/Nazareth: No seu fazer literário, como você relaciona ficção e realidade?

João Melo: Antes de mais, para mim, realidade e ficção são, no plano literário, como que duas faces da mesma moeda. Por outras palavras, há um vínculo intrínseco entre literatura e realidade, mesmo que seja *a contrario sensu*, isto é, mesmo que a literatura pretenda omiti-la, escapar-lhe ou sublimá-la. Todos os experimentalismos, do hermetismo ao formalismo, nas suas múltiplas nuances, modernas ou pós-modernas, não passam, pelo menos tendencialmente, de uma reação à força impositiva da realidade. Por vezes, inclusive, tal reação confunde-se mesmo com negacionismo puro e simples, ditado por interesses individualistas ou de grupo. Mas, é claro que a realidade, por si só, não basta à literatura (ou a qualquer outro discurso artístico), pois, caso contrário, tudo seria literatura e sabemos que não o é. Por isso, mesmo o realismo, para ser literatura, tem de ser algo mais. Esse algo mais é a linguagem. É através da linguagem que a realidade se pode transformar em arte, o que inclui, desde logo, a literatura. É assim que eu tento relacionar esses dois termos implícitos na questão que me foi

feita. De qualquer modo, aproveito para acrescentar que, igualmente para mim, a literatura tem de ter vida: amor, ódio, raiva, paixão, sangue, esperma, violência, ironia, ternura, inveja, intriga, etc. Os experimentalismos que não sabem o que querem ou para onde vão não me dizem nada.

Ivete/Nazareth: É possível dizer que a realidade social dos países periféricos exige do escritor uma postura mais política de intervenção no espaço público?

João Melo: Não concordo. Essa suposta diferenciação faz parte da política de dois pesos e duas medidas praticada pelos países dominantes - e pelas elites logotécnicas desses países - em relação aos países subalternos (não gosto da expressão “periferia”), aos seus intelectuais e aos seus cidadãos em geral. Assim, a nós, costumam ser feitas exigências que não vejo serem feitas aos seus próprios escritores, artistas e intelectuais. Uma delas é que nós temos de ter obrigatoriamente uma intervenção política e social. Pior ainda: tal intervenção tem de ser necessariamente contra os nossos próprios governos. Isso, além de uma manifestação de ignorância, é uma dupla discriminação, que seria desprezível se não tivesse consequências em termos de legitimação e circulação das nossas literaturas. Com efeito, os jornalistas, críticos e até acadêmicos tendem a

valorizar, exaltar e promover certos escritores e não outros, certas obras e não outras, mais por causa da postura pública dos autores do que pelos livros.

Ora, a literatura pouco ou nada tem a ver com o posicionamento individual dos autores, em relação seja ao que for. Colocando a questão em termos geográficos, a história das literaturas europeias ou da literatura norte-americana (espaço presentemente hegemônico) está cheia de exemplos de autores com diferentes posturas e vinculações, com e sem uma atitude de intervenção pública, a favor ou contra os respetivos governos, fascistas e comunistas, alguns deles, mesmo, ligados a órgãos policiais e de segurança, espões, etc. Não vejo ninguém a desvalorizá-los enquanto escritores por causa disso.

Esclarecido isto, já posso responder à pergunta: na minha opinião, os escritores, como intelectuais que são, têm o dever cívico de intervirem política e socialmente em todos os países e em todos os contextos, pois cada país tem os seus problemas, diante dos quais os intelectuais, em geral, têm responsabilidades especiais. Isso é o que eu, pela parte que me cabe, tento fazer. Reconheço, no entanto, que se trata de uma decisão individual, à qual todos nós (sejam dos países dominantes ou subalternos) temos direito.

Luiz Ruffato – escritor mineiro, (Rodeio, 1961), radicado em São Paulo. Entre suas obras estão **Eles eram muitos cavalos** (2001), os cinco volumes de: **Mamma, son tanto felice** (2005), **O mundo inimigo** (2005), **Vista parcial da noite** (2006), **O livro das impossibilidades** (2008), **Domingos sem Deus** (2011). Além disso, o romance **Estive em Lisboa e lembrei de você**. (2009) e o livro de contos **Flores Artificiais** (2014).

Ivete/Nazareth: No seu fazer literário, como você relaciona ficção e realidade?

Luiz Ruffato: Todos os meus livros, uns mais outros menos, trabalham com o questionamento dos limites entre ficção e realidade. Para mim, literatura é justamente isso, um artifício de recriação da realidade que, caso seja bem urdido, pode se tornar mais convincente que a própria realidade. Um exemplo: para tentar dar conta da sociedade francesa de meados do século XIX, milhares de livros de história, sociologia, antropologia, filosofia, etc, foram e são escritos todos os anos, sem que nos satisfaçam. No entanto, Balzac descreveu essa mesma realidade em seus livros e eles são atuais até hoje, não perderam, como perdem os livros ditos científicos, a sua contemporaneidade...

Ivete/Nazareth: É possível dizer que a

realidade social dos países periféricos exige do escritor uma postura mais política de intervenção no espaço público?

Luiz Ruffato: Não creio que isso seja uma imposição da realidade social dos países periféricos. Sempre vai haver escritores que se sentem impelidos a intervir no debate público e aqueles que não se sentem à vontade ou não querem, independentemente de viver em países ricos ou pobres. Trata-se, penso, apenas de uma decisão pessoal.

Marcelino Freire: escritor pernambucano (Sertânia, 1969), residente em São Paulo. Entre suas obras: **Angu de Sangue** (2000), **BaléRalé** (2003), **Contos negreiros** (2005), **Rasif - Mar que Arrebenta** (2008) e **Nossos ossos** (2013)

Ivete/Nazareth: No seu fazer literário, como você relaciona ficção e realidade?

Marcelino Freire: Eu costumo dizer que o livro que eu mais leio é a rua. É pela fala da rua que eu construo a minha língua literária. A realidade eu sempre compreendo pela linguagem de cada pessoa. Pelos gritos que ouço, os gemidos que decifro. Levo esses gritos e esses gemidos para o que eu escrevo. Não confundir, é claro, com uma mera

reprodução. Mas é a pulsação que eu pego. É o que há de “música” e “ladainha” no que capto. Minha literatura bebe nessa fonte, se alimenta desses ruídos. Vira invenção o chão à minha volta...

Ivete/Nazareth: É possível dizer que a realidade social dos países periféricos exige do escritor uma postura mais política de intervenção no espaço público?

Marcelino Freire: Sim, cada vez mais eu estou engajado dentro da vida real, da vida aqui e agora. Eu acho que sou mais político, por exemplo, quando organizo o evento Balada Literária. Desde 2006, reúno anualmente em São Paulo escritores de várias partes do país e de fora do país. Poetas se juntam, leitores celebram a literatura nas ruas. Gosto quando eu saio do casulo e tomo a praça (quer seja na Balada Literária ou nas palestras e oficinas que faço por todo o Brasil). Sei, é claro, que muitos dos meus contos têm essa pegada social - e até são lembrados e usados em alguma manifestação pública, em algum grito coletivo. Mas o que escrevo é documento. Eu preciso também do movimento físico. E esse, a meu ver, se dá em outras frentes, em outras tintas, em outras paisagens e pastagens. É preciso ir além, sempre, dos parágrafos parados.

Vera Duarte – escritora caboverdiana (Mindelo, 1952). Entre suas obras estão 1993 - **Amanhã amadrigada** (1993), **O arquipélago da paixão** (2001), **Precis e súplicas ou os cânticos da desesperança** (2005) e **Exercícios poéticos** (2010).

Ivete/Nazareth: No seu fazer literário, como você relaciona ficção e realidade?

Vera Duarte: A minha escrita, seja ela poesia, ficção, crônica ou ensaio, tem sempre como pano de fundo a realidade que me cerca e sobre a qual almejo exercer alguma influência, procurando transformá-la ou modificá-la no sentido que me parece mais digno. Assim, no meu fazer literário procuro entrançar da forma mais bela que me for possível ficção e realidade.

Na verdade eu sou claramente uma adepta da “arte pela vida”. O que procuro com a escrita é fazer com que a minha sociedade seja cada vez mais culta, alicerçada na máxima que perfilho, de que “ser culto é a melhor forma de ser livre”.

Embora eu entenda o meu fazer literário como uma forma de expressão artística, ele é também uma forma de intervenção social, uma forma de me bater pelos ideais que me movem: igualdade, liberdade, felicidade, justiça e paz.

Enquanto que na crônica e no ensaio é absolutamente evidente a ligação com a realidade, na ficção e na poesia essa

relação vem muitas vezes metaforizada das mais diversas formas, mas ela está sempre presente, subjacente, e as mensagens, imediatas ou subliminares, também se tornam evidentes à simples análise.

Esta é a opção que busco, pois o meu objetivo com a escrita é chegar ao maior número possível de leitores, é cumpticizar com eles os sentimentos, as emoções e as reflexões, conquistando-os para abraçarem as mesmas causas.

Ivete/Nazareth: É possível dizer que a realidade social dos países periféricos exige do escritor uma postura mais política de intervenção no espaço público?

Vera Duarte: Eu defendo que sim, embora não critique quem tenha posição diferente. Entendo que mesmo em países periféricos como o nosso é possível que também os escritores se enveredem pela filosofia da “arte pela arte” conforme sua opção pessoal.

Acredito, contudo, que a realidade de um país periférico e em vias de desenvolvimento interpela os seus escritores para uma política de intervenção no espaço público através da escrita. É que existe ainda muito a fazer para que se atinja a sociedade de bem-estar para todos que permite ao escritor deleitar-se apenas com a palavra bela mas inócua. Cabe sem dúvida

aos intelectuais, onde se inscrevem os escritores, levantar os problemas do indivíduo e da sociedade, refletir sobre eles e, se possível, sugerir os caminhos a serem trilhados para construção de sociedades mais realizadas.

Devo dizer que pessoalmente sempre foi essa a minha “opção” e literariamente a minha “pulsão”: a escrita como missão.

Aliás, em Cabo Verde a maior parte dos escritores que conheço perfilham desta postura e a maior aventura literária até agora identificada nestas ilhas, a *Claridade*, teve como manifesto exatamente o propósito dos seus colaboradores de “Fincar os pés no chão” o que quer dizer partir da crua realidade para a ficção.

Em suma, defendo que a palavra além de ser bela tem de falar às pessoas, dialogar com elas e torná-las parte ativa do universo literário.

Mito e poesia em “Desaparição do mito”, de Emílio Moura

Luciano Dias Cavalcanti*

Resumo

Uma importante característica presente na obra poética de Emílio Moura, que corrobora com o desejo de o poeta conhecer o incognoscível, é a afinidade da poesia com o mito. O que vemos em sua poesia é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico perfeito. O poeta busca atingir as camadas mais obscuras do ser através da correspondência entre o mundo mítico e o seu poema. Neste texto, propomos analisar “Desaparição do mito”, poema pertencente a seu livro homônimo, confeccionado entre os anos de 1945 a 1951, com o intuito de examinar a relação estabelecida pelo poeta mineiro entre mito e poesia em sua lírica.

Palavras-chave: Mito. Memória. Poesia.

Emílio Moura pertence à geração modernista mineira de 1924, tendo participado do grupo de **A Revista**, que lançou os alicerces do modernismo em Minas Gerais e do qual também fizeram parte Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, João Alphonsus, Abgar Renault, entre outros. No grupo mineiro, Emílio Moura deixou sua marca pessoal: a sutileza. Não aderiu aos exageros do primeiro modernismo, era um crítico da abolição das regras gramaticais e preferia a introspecção lírica à divagação sobre os aspectos externos do mundo. Avesso às tendências vanguardistas da primeira hora, sem negar influências do modernismo, o poeta sempre foi autônomo e buscou sua própria linguagem. Não acreditava em modismos, por considerá-los passageiros, impróprios à elaboração artística que pretende ser intemporal. Em sua obra, é notável a influência simbolista, declarada em admiração especial a um de seus representantes mais significativos, Alphonsus de Guimaraens. Emílio Moura trabalhará em sua lírica preferencialmente os temas relacionados à condição existencial do homem: o amor, a solidão, a morte, etc. Seu amigo de geração, Carlos Drummond de Andrade, considerou a característica mais marcante do poeta de Dores do Indaiá a sua atitude indagadora, identificando-a

* Universidade Vale do Rio Verde. Doutor em Teoria e História Literária IEL-UNICAMP.

“sob o signo da pergunta” (ANDRADE, 1953, p. 9), movido em seu significado mais elevado, o sentido da existência na busca do conhecimento do incognoscível. Assim revela a constância das interrogações em sua lírica, seu questionamento do mistério do homem solitário e sem rumo (à deriva?) – em um tempo turbulento, tempestuoso e aflitivo –, que não sabe se é ele mesmo quem ordena suas ações no mundo ou uma “força maior”, como aponta seu poema “Interrogação”, de **Ingenuidade** (1931).

Sozinho, sozinho, perdido na bruma.
Há vozes aflitas que sobem, que sobem.
Mas, sob a rajada ainda há barcos com velas
e há faróis que ninguém sabe de que terras são

– Senhor, são os remos ou as ondas o que dirige o meu barco?
Eu tenho as mãos cansadas
e o barco voa dentro da noite.
(MOURA, 2002, p.29).

Esse caráter revela a poesia de Emílio Moura como essencialmente questionadora, em que o eu lírico, inquieto e desajustado, à maneira *gauche* de seu amigo itabirano, se confronta com as grandes questões metafísicas do homem e do indivíduo inserido no mundo moderno.

Esta atitude questionadora, singular do poeta, acaba por colocar seu leitor diante do mundo, sem fixar verdades absolutas, abrindo um amplo campo de possibilidades de reflexão para seu interlocutor, que poderá realizar suas próprias meditações sobre as contingências do estar no mundo.¹

Uma importante característica presente na obra poética de Emílio Moura, que corrobora com o desejo do poeta conhecer o incognoscível, é a afinidade da poesia com o mito. O que vemos em sua poesia é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico. O poeta busca atingir as camadas mais obscuras do ser através da correspondência entre o mundo mítico e o seu poema. Neste texto, propomos analisar “Desaparição do mito”, poema pertencente a seu livro

¹ Em entrevista a Frederico Moraes, o poeta mesmo revela o sentido da interrogação em sua poesia. A interrogação cria no leitor o “estado de poesia” de que fala Valéry. Minha poesia não afirma. Afirmando, resolveria *a priori* tudo para o leitor. Interrogando eu ponho o mundo diante do leitor. [...] O mundo das coisas inexplicáveis continua denso. E eu me movo num “mundo” onde elas são mais frequentes. (MOURA apud LUCAS, 1991, p. 29).

homônimo confeccionado entre os anos de 1945 a 1951, com o intuito de examinar a relação estabelecida pelo poeta mineiro entre mito e poesia em sua lírica.

1 A “Desaparição do mito”

“Desaparição do mito” apresenta, em sua primeira estrofe, um ambiente apocalíptico, consequência do não reconhecimento da musa pelos habitantes do mundo moderno, em meio a descrições de um cenário insólito. Como é comum na poética emiliana, seus versos se desenvolvem por meio de perguntas, o poeta não nos apresenta respostas definitivas sobre nada. As perguntas enunciadas não são fáceis de responder, aumentando a dúvida de seus leitores ao invés de esclarecê-los. Isso se dá porque o poeta deseja conhecer o incognoscível. Formalmente, o encontro com o incógnito se dá pela junção de elementos distintos elencados pelo poeta, que se revelam numa intensa e misteriosa linguagem metafórica, que faz surgir aos olhos de seus leitores um mundo fantástico e absurdo. O poeta elenca elementos misteriosos, como o espelho que grita, sentidos múltiplos encerram palavras que não se fixam na memória que se dissipam no vento, para sempre? Toda a primeira estrofe do poema parece representar a desaparecimento da musa no conturbado mundo moderno. Afinal, qual o nome e onde estará a musa?

Súbita névoa chegara.
Ruína tudo. Era o Pânico.
Ninguém a reconheceu.
Quem a trocou por essa outra?
o espelho grita. Silêncio,
Quem a trocou pela sombra
que o nome traz que era dela?
Sob o signo vive
que é como se não vivesse?
Reflexo no ar, palavra
inscrita e vão na memória
móvel e fluída do vento,
em que nuvens, em que fugas
se dissolveu para sempre?
Nenhuma força a devolve,
nenhuma palavra mágica.

(MOURA, 2002, p.150).

Na Grécia antiga, a figura da musa liga-se à memória, encarnada pela deusa Mnemosyne, mãe das nove musas. O poeta, inspirado pelas musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, assemelhando-se ao profeta. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos” e da “idade das origens”. Segundo Vernant, em **Mito e pensamento entre os gregos**, a memória (Mnemosyne) caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. Mnemosyne tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço, do mundo visível e invisível, do espaço dos vivos e dos mortos. Mnemosyne não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*arché*), primordial, original da formação e organização do mundo e do espaço. A memória mítica e arcaica tem, portanto, segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo. Possuído pelas musas, o poeta é o intérprete de Mnemosyne (VERNANT, 1990, p. 105-131). Logo, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

É pela figuração da musa que se conforma um aspecto marcante na lírica de Emílio Moura, que se associa ao desejo do poeta de conhecer o incognoscível, a estreita relação da poesia com o mito. Será por meio da musa que o poeta conceberá sua poética. Mas com a constatação da “desaparição” da musa é preciso reencontrá-la para reanimar este mundo que sofre por sua ausência e necessita de seu encantamento. No entanto, esta tarefa não será simples.

Quem, agora, há de encontrá-la
entre as mil formas obscuras
que ora, vivas, se iluminam,
ora se perdem, de súbito?
Esqueçam tudo o que existe,
alga, flor, pérola, nuvem,
a própria luz do horizonte.
Ninguém a verá no efêmero,
volúvel jogo de formas
tecidas por mãos de vento.
Procurai-a antes no canto
que busca, fluindo, a aurora;
no olhar que pega das coisas

e só lhes capta o sentido
que apenas têm quando nelas
e através delas sonhamos.
Procurai-a antes do âmago
do que não sendo, já é
a própria essência do sonho
que nossa insônia arquiteta.
(MOURA, 2002, p.150).

É necessário um exímio explorador para encontrar a musa, pois ela (a musa/a poesia) se transfigurou em muitas. É múltipla como a própria face do poeta na modernidade. Quem busca pela musa não poderá percorrer caminhos conhecidos. Dever-se-á adentrar no mundo do encantamento e do sonho, que revela o dia a nossos olhos. Nessa perspectiva, o conhecimento do poético só pode ser alcançado pelo mito. Este é o “lugar” onde um mundo novo pode ser revelado, pelo próprio canto, que constrói um novo mundo pelo fluir do sonho, do qual o poeta é seu arquiteto. Portanto, a poesia habita um mundo noturno, o que a diferencia do mundo diurno, representado pela clareza e pelo racionalismo.

Nessa perspectiva, Ernest Cassirer aponta para o alto poder da palavra no universo mítico das cosmogonias, chegando mesmo a compará-la ao poder dos deuses, ou mesmo, maior que eles. Ao analisar a relação entre linguagem e mito, o estudioso assinala a possível origem comum da consciência mítica e da consciência linguística no sentido de que ambas as linguagens assentam-se na mesma concepção mental: o pensamento metafórico.

A linguagem e o mito se acham originalmente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai despendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consuma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas. (CASSIRER, 1985, p. 106).

Desse modo, como as metáforas, o mito exerce a função de fazer falar os níveis mais profundos do ser humano. Por meio da expressão simbólica, o homem pode vislumbrar seus questionamentos mais íntimos, que também são universais.

Este mecanismo de fazer falar o incognoscível (desejo do homem de todos os

tempos) se realiza plenamente na criação artística. No entanto o mais importante para expressão literária não é a ideia de que os mitos são metáforas do comportamento humano, mas o modo como a linguagem será trabalhada pelo escritor por meio da elaboração de metáforas e imagens que busquem o conhecimento original na tentativa de expressar em “verbo” um tipo de conhecimento oculto aos homens. É também devido a este desejo, intrínseco ao homem, que uma grande parte da literatura moderna procurou recuperar a visão mítica na criação artística, utilizando-a como uma espécie de suporte para adentrar nas zonas mais conflitantes e obscuras do homem de seu tempo. Em um mundo caracteristicamente fragmentado e complexo, os artistas aspiram, por meio da visão mítica, à reconquista da unidade perdida.

Costumeiramente o poeta se pergunta se a existência da musa está diretamente relacionada com a sua própria existência. Sem a musa o poeta perde sua riqueza: a criação poética.

Sua existência era fruto
de minha sede de ser?
Tão pobre me sinto, agora.
(MOURA, 2002, p. 151).

Essa perspectiva nos leva novamente a relacionar a linguagem poética ao mito, nesse momento, pela expressão da memória representada originalmente pela figura da musa, entidade mitológica que auxilia e/ou inspira o poeta em sua criação. A memória está associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar. É através da memória que a unidade é revelada. Nela, presente, passado e futuro se fundem. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele absorve o conhecimento de *Mnemosyne* e obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível. Como aponta Eliade, é “graças a memória primordial que ele é capaz de recuperar, o poeta inspirado pelas musas tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestam-se nos Tempos míticos do princípio e constituem o fundamento deste Mundo” (ELIADE, 1998, p. 108). O canto das musas revela como o mundo e seus habitantes surgiram. Mircea Eliade ainda ressalta o papel fundamental que a memória (a *anamnesis*) tem na libertação da obra no tempo:

(...) o essencial é recordar todos os acontecimentos testemunhados no curso da duração temporal. Essa técnica relaciona-se, portanto, à concepção arcaica (...) a importância de se conhecer a origem e a história de uma coisa para poder dominá-la. Certamente, percorrer o tempo em direção contrária implica uma experiência que depende da memória pessoal, ao passo que o conhecimento da origem se reduz à apreensão de uma história primordial exemplar, de um mito. Mas as estruturas são homologáveis: trata-se sempre de recordar, detalhada e precisamente, o que separou no princípio e a partir de então. (ELIADE, 1998, p. 83, grifos do autor).

Na antiguidade, era dado à poesia o poder de tornar presentes os fatos passados e futuros, de renovar e restaurar a vida. A palavra cantada “tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez.” (TORRANO, 1995, p. 20). Esse poder ontofânico do mito pode ser evidenciado hoje na experiência poética, no momento em que a poesia consegue fundar uma realidade própria a ela, quando funda seu próprio mundo.

O poeta está em busca de dizer e/ou representar o indizível. A única maneira para realizar este sonho é através do mito, pois o pensamento racional é incapaz de revelar o que está além do mundo sensível. É nesse momento que aparecem, no meio de tantas interrogações do poema, duas exclamações, que revelam de maneira contundente a força da musa para a criação poética. No dizer de Mielietinsky (1987) é o mito que nos possibilita adentrar no incognoscível. Segundo o estudioso russo, a principal destinação da mitologia é explicar o lugar do homem no mundo de modo que se procure encontrar o equilíbrio na desordem vivenciada por ele.

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). A mitologia não só não se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. A transformação do caos em cosmos constitui o sentido fundamental da mitologia, e o caos compreende desde o início um aspecto axiológico ético. (MIELIETINSKY, 1987, p. 196).

Para Mielietinsky, no século XX ocorre o fenômeno da “mitologização” da literatura, quer como “fenômeno artístico”, quer como “visão de mundo”, diretamente relacionado ao seu tempo presente, de revoluções, guerras e massacres que mudaram substancialmente a História da humanidade abalando toda uma estrutura social. É devido a este “caos” que a literatura busca o “cosmos” revitalizador da ordem. Para isso, a literatura necessitou superar limites “histórico-sociais” e “espaço-temporais”, acarretando-lhe um redimensionamento do tempo e do espaço, anteriormente presos à verossimilhança da representação do real. Nesse momento, a literatura, através do mito, utilizou-se da fantasia e do simbólico para ajustar sua linguagem ao tempo presente. É por meio da ajuda da divindade mítica da musa que Moura busca alcançar esse objetivo.

Que alma pequena era a minha
para tanta adoração.
Que pensamento mais pobre
para dizer o indizível.
Meu mundo, porém, que mundo!
Que fervor! Que alumbramento!
Sufoquei com meu silêncio,
com minha fala de gago
tanto arroubo que ascendia
até onde a colocara.
Que dom secreto era o dela?
Ninguém sabe. Eu não sabia.
(MOURA, 1953, p.151).

A realização poética está intrinsecamente ligada ao mundo mítico e imaginativo, propiciado pela inspiração da musa. Nesse sentido, só há possibilidade de vislumbrar algum lance de sentido da criação, mesmo que fugaz, ou de maneira contraditória, pela magia e pelo sonho, pois só é possível chegar a alguma compreensão pelo próprio mistério. O poeta quer conhecer o incognoscível, mas sempre se esbarra em interrogações. Esse parece ser o sentido da existência para o poeta, tentar chegar ao não conhecido. A própria insistência do vocábulo “estrela” no poema, repetido várias vezes, revela a mirada do poeta para o inalcançável. O mistério que o poeta sabe impossível de revelar encontra-se na união da totalidade (o tudo) e o nada (a ausência de tudo), paradoxos conciliados pelo poeta. Mais uma vez o que temos são perguntas, não respostas.

Ai de mim! que não sabia:

A fim de explicar-te invoco
mistérios, magias, tudo
o que, explicando, prossegue
sem nenhuma explicação.
Palavra! Grito: palavra,
matéria mágica, diga!
É ela espírito? Nuvem?
Estrela do mar? Sentido
do sonho que só foi sonho
porque nunca foi trocado
por seu avesso? Mistério
de sentimento calado
que se revela, explodindo,
ou que nunca se revela?
Estrela grito: o que é ela?
Oculta chama? Segredo?
Vésper? Rútila corola?
Voz que vibra, fogo e bálsamo,
na solidão do caminho?
Estrela! Grito. E meu grito
de estrela a estrela rolando
lá vai o vento fugindo.
Vento frio, áspero vento!
Que sabes, vento. Que rasga,
de sortilégio tamanho?
Cala-se o vento. Quem rasga
fundo, fundo, tal mistério,
Feito de nada e de tudo,
De tudo que é e não és?”

(MOURA, 2002, p.151).

O poeta está em busca de um canto novo, como era pronunciado pelas musas em um tempo mítico e original. Mas ele se sente incapaz de realizá-lo por considerar as palavras e sua musicalidade recursos modestos. Somente com o auxílio da musa, o poeta almeja chegar a um “lugar” tão sublime e múltiplo, só alcançável no plano mítico e imaginativo. É no inefável e no inalcançável que a magia acontece, revelando-se em poesia: o canto da musa.

Nesse sentido, a literatura – e mais especificamente a linguagem poética – não se limitará apenas a um papel comunicativo. Ela supera esse caráter pragmático, utilitário, que deseja contar algo. Ela quer reviver a experiência primeira da nomeação das coisas do mundo como nos primórdios. Esta experiência é

essencialmente poética, inaugural e anunciadora de um novo mundo extraordinário que contém uma “plenitude inacessível”. Este narrar inaugural é *poiesis*, fundação de um novo mundo: “A palavra originária significa fazer eclodir algo, trazer algo ao ser num salto fundador, a partir da proveniência da essência.” (HEIDEGGER, 2010, p. 199). Para Heidegger, em um sentido essencial, a própria linguagem é *poiesis*.

Mas porque a linguagem é aquele acontecimento no qual, a cada vez, o sendo como sendo se abre pela primeira vez para o ser humano, por isso é a poesia, a *poiesis* em sentido mais restrito, a mais originária *poiesis* em sentido essencial. A linguagem não é por isso *poiesis*, ou seja, porque é a poesia primordial, mas a poesia apropria-se na linguagem, porque esta conserva a essência originária da *poiesis*. (HEIDEGGER, 2010, p. 189).

Segundo o filósofo, inversamente do que se poderia pensar, a linguagem possui o homem e não o contrário. E este só se realiza enquanto tal pela linguagem, pois “a linguagem é a morada do ser”. No entanto, o homem, no cotidiano, inverte essa relação, utilizando a linguagem em vez de deixar-se manifestar por ela. Assim, o sentido original da palavra é ocultado e sua poesia desaparece. Para Heidegger, só a linguagem poética é capaz de desautomatizar a palavra de seu uso banal e fazer reaparecer sua originalidade. A partir disso, podemos dizer que a linguagem poética e/ou original (como concebida por Heidegger) assemelha-se ao mito, concebido como origem, pois o mito também funda/cria um mundo como qualquer obra de arte.

Tímida voz sufocada,
o canto jamais ouvido
guarda a essência do que foste.
Como erguê-lo,
jogando só com palavras
e uns pobres, escassos ritmos?
Melhor fora não tenta-lo.
Não o tentei. Eras múltipla,
de essência múltipla: estrela
brilhando no alto, carícia
de vento que vem de longe,
sussurro na alma, o inefável,
o próprio dom do inefável
sortilégio, forma última,
bálsamo, chama, segredo,

pairando acima de tudo,
transformando-se em magia.
(MOURA, 2002, p.152).

A estrofe seguinte corrobora com o que vem sendo dito no sentido de situar o ambiente do poema em um lugar e em um tempo mítico habitado pela musa. Desse modo, é significativo o modo semelhante em que tanto o mito quanto a literatura vão conceber o tempo e o espaço. O tempo mítico consiste na competência de resgatar o passado, revocá-lo. O mito, através das formas culturais, especialmente a artístico-literária, expressa o desejo humano de suplantar o tempo e o espaço que, nesse caso, se revela tanto nas formas culturais “primitivas” como nas modernas e atuais. No espaço mítico, a literatura pode chegar a lugares impossíveis, podendo se configurar por um modelo simbólico que nos remete a um lugar ancestral da cultura.

Soma-se a essa ambientação a referência ao mundo onírico que amplia ainda mais este ambiente ocupado pela divindade mítica, que marca forte presença se tornando símbolo “tatuado” no poeta. A musa ocupa um espaço-tempo amplo, situa-se “Além, acima de tudo,” e brilha de maneira intensa: “A luz fúlgida: existias!”, como um símbolo de orientação do poeta. Ela (a musa) se revela por um símbolo próprio do romantismo, a “rosa”, que representa a beleza, a pureza, e o amor. Neste caso, o amor único: “foste viva, a única rosa”.

Nascendo, de onde? Quem sabe?
De que mundos impossíveis,
de que nuvens, de que lendas,
de que remotas lembranças,
de que formas fugitivas,
de que mágicas reservas
que sonho guarda dos sonhos
que ninguém mais sonhará?
Não o tentei. Era inútil.
Teu modo de ser, intacto,
fica, em mim, lume e símbolo,
fixou-se, vivo, no tempo.
Além, acima de tudo,
a luz fúlgida: existias!
Que importa o que tu serias?
Houve momento em que, rosa?
foste viva, a única rosa.
(MOURA, 2002, p.152).

Há também no poema o desejo explícito de volta a um paraíso perdido. Podemos ver, na sequência do poema, o desejo do poeta ocupar um lugar elevado, distante do mundo cotidiano. É interessante notar que esse mundo almejado pelo poeta está associado ao mundo da infância, tópica frequente em sua poesia, momento em que o indivíduo ainda não foi corrompido pelas contingências do mundo adulto. É no reencontro com esse mundo da infância que o poeta alcança a paz desejada. Em uma espécie de devaneio, o poeta de olhos fechados, em sonho, entra em contato com a musa, ou com o que há de mais sublime: “fonte, aurora, ânfora, estrela/ caminho pouso, destino.”. A musa é reestabelecida em seu tempo e espaço original, capaz de integrar a totalidade das coisas. Símbolo da mais legítima beleza e pureza é capaz de vencer a própria morte, fonte de nossas maiores angústias, e fixar-se na eternidade como símbolo maior de um mundo nascente e perfeito: “a Rosa”, que ilumina tudo, ofuscando o mundo hodierno. Mas, como é corrente na poética emiliana, ficamos em dúvida: todo este despertar de um mundo nascente e utópico é apenas um sonho? Uma simples fuga do poeta a um mundo imaginado? Afinal, o poeta realmente vislumbrou a sua musa?

Arrancar-me de mim mesmo,
pairar acima de tudo.
Os olhos não vêem; as mãos
já nada sentem. Silêncio!
Formas neutras me transportam
a um mundo isento de sombra,
de fel, de lágrimas. Pairo
acima, acima de tudo.
Um ar de infância em meus olhos
(por ele nos entendemos)
apaga a sombra do mundo.
O que em meu peito dóia,
não mais dói, não tem sentido.
Com frágeis teias de nada
de repente se ilumina
a nova face de tudo.
Fecho os olhos e contemplo-a.
Agora, está como a via,
fonte, aurora, ânfora, estrela,
caminho, pouso, destino.
Agora, está com a via,
reintegrada em si mesma,
formando uma rosa única,
ela e a imagem que nascera
para fixá-la no tempo.

Venceu a morte, a memória,
transcendeu-se, é, novamente,
a Rosa.
Abrem-se os olhos e – nada!
Nem sombra ficou. Nem eco.
Foi, entretanto, tão rútila,
apareceu, puro símbolo
brilhou tanto. Com que força!
Quando, ah, quando acontecera?
Há um segundo? Há mil anos?
A doce luz de tão alta
já nada mais ilumina.
Fria, fria. Que luz fria!
Sua voz (era tão cálida)
como foi que a estrangularam?
E o corpo que vi florindo
como uma rosa? Era ela,
ou era a sombra, era a pétala
de outra flor que ainda não vi?
(MOURA, 2002, p.153)

Desse modo, a poesia imaginativa e o mundo infantil estão intrinsecamente ligados, e a modernidade poética vai refletir, principalmente através da busca da evasão da vida cotidiana, esse modo de criação. Para Bosi, “nesses tempos, ingratos para a sensibilidade heroica, o poeta procura reconquistar, ‘com arte e indústria’, o poder inventivo da linguagem, que lhe é conatural, e tenta evitar a redução do seu discurso a um universo de juízos convencionais.” (BOSI, 1977, p.211).

Nesse momento Emílio Moura parece se associar àquela concepção de poesia como obra do instinto e da imaginação, que se afirmou na segunda metade do século XVIII, como reação ao predomínio do classicismo francês na Europa, sendo divulgado pelo pensamento pré-romântico e romântico, do qual o principal representante foi o **Sturm und Drang** (1770), de Herder, Goethe e Schlegel, entre outros românticos alemães, que

acreditavam que a poesia é obra do instinto e da imaginação livres, que ela é mais espontânea e genuína nos períodos iniciais da civilização, na juventude da humanidade, quando o instinto, a imaginação e a tradição oral eram mais fortes do que a razão e a reflexão, quando a ‘poesia era a linguagem natural dos homens’... (AUERBACH, 2007, p. 343).

É desse pensamento que provém a ideia de que a poesia do tempo moderno deve retornar à sua fonte primordial, a do “espírito do povo”, para se tornar verdadeira. A isso se soma, como salienta Auerbach, o fato de que o objetivo da imaginação primitiva é estabelecer “limites fixos como proteção material e psicológica contra o caos do mundo circundante” (AUERBACH, 2007, p. 352), pensamento que concorda plenamente com o ideal primordial do mito de transformar o caos em cosmos.

Acompanhando os passos do pensamento de Vico, Alfredo Bosi afirma que a criação poética é fruto da memória na medida em que ela “aparece como faculdade de base” (BOSI, 1977, p.204), e o meio pelo qual se “modela” a imagem é a fantasia. Desta se produz tanto os mitos quanto a prática poética em si, o texto. De acordo com Vico,

entre os Latinos chama-se “memória” a faculdade que guarda as percepções recolhidas pelos sentidos, e “reminiscência” a que as dá à luz. Mas memória significa também a faculdade pela qual nós conformamos as imagens, e que as dá, e que os Gregos chamaram “fantasia”, e nós comumente dizemos “imaginar” dizem os Latinos *memorare*. Será, por acaso, porque não podemos fingir em nós senão o que pelos sentidos percebemos? De certo, nenhum pintor pintou jamais qualquer gênero de planta ou de ser animado que não o retirasse da natureza: porque hipogrifos e centauros são verdades da natureza ficticiamente combinadas. (VICO apud BOSI, 1977, p. 200).

Aliado a isso, podemos pensar que a memória no texto literário tem o papel de reelaborar o que foi vivido (ou imaginado) pelo poeta de modo que ela possa se realizar no poema. Sem essa reelaboração, a memória simplesmente representaria o passado comum a qualquer pessoa.

É inegável a presença do mito e o poder concedido à musa no poema. O dia nasce por causa do sorriso da musa. Nesse sentido há uma superação da perspectiva do mundo físico-natural-cósmica, pelo mitológico. Novamente vislumbramos um mundo onírico que rompe com a mimese realista da representação da coisa observada de maneira realista e entramos no campo do sonho e do mito. Esta ambientação e o desejo do poeta em superar o mundo como ele se apresenta podem estar diretamente relacionados ao contexto histórico que o mundo passava no momento da escrita do poema, o pós-guerra. Evento que causou tanto assombro ao mundo, como revelam as metáforas relacionadas à escuridão no poema. Nesse

contexto, a grande questão é colocada pelo poeta: “Os olhos não podem ver/ a vida insiste em fluir./ Para quê? Com que sentido?”

Que aurora vinha nascendo
por detrás de seu sorriso!
Tinha raízes no tempo,
perdia-se em bruma, sonho
projetava-se no espaço,
transformava-se numa asa,
chegava a ser mitológica.
Seria eterna? Seria
o alado mito Rosa?
Desabrochava em segredo,
sob o vento e o orvalho límpido?
Que sabe, tão cego, o espírito
da luz que apaga os limites
entre o que existe e o que emerge
do que em nós mais se ilumina,
vão e ignoto itinerário,
mais sonhado que vivido?
Que sabe o espírito dessa
virtude real das coisas
que se completam no plano
da irrealidade mais pura?
A luz que vem de tão alto
já nada mais ilumina.
Abril sumiu de meus olhos,
o mundo ficou tão pobre,
anoiteceu tão de súbito.
O mundo é noite. Só noite.
O mundo se fecha em noite,
ampla, total. E tão árida.
Agarro-me à treva, luto.
Os olhos não podem ver
a vida em fluir.
Para quê? Com que sentido?
(MOURA, 2002, p.154).

Nesse contexto de pós-guerra e de tanta conturbação no mundo, é impossível não se constatar e ou perceber o distanciamento do homem da poesia nesse ambiente. A poesia (musa) está tímida, calada, agonizando. Chega-se a duvidar se está viva. Espelho do mundo.

Tantas perguntas nascendo
e a poesia agonizando
Que ela não vive. Está quieta.
Muda quieta. Ah, sombra trêmula
de um gesto que não se esboça!
Sorriso tímido, tímido,
que as linhas hirtas do rosto
repelem para a abstrata
ideia vã de outra máscara.
Muda, quieta. Já não vive?
Ou foi apenas o espelho
que se velou, de repente?

Ninguém sabe, ou saberá.
(MOURA, 2002, p. 155)

É nesse sentido que a poesia mítica de Emílio Moura vai se direcionar. Orientado pelas musas, o poeta está em busca de um lugar paradisíaco, como o do tempo original. Assim, o poeta moderno se mostra avesso ao seu tempo, tempo de conturbações, sejam inscritas na vivência cotidiana e em suas adversidades (movimento incessante das cidades, mecanização dos homens, confrontos e guerras apocalípticas), sejam em seu aspecto metafísico e existencial.

2 Considerações finais

A figura mitológica da musa percorre, de maneira ampla, toda poética de Emílio Moura. No poema “À musa”, de **Cântico da hora amarga** (1936), por exemplo, é perceptível uma “arte poética” que submete a criação do poema ao poder criador manado pela figura da musa, que inspira o escritor. Nesse sentido, a criação poética está submetida à inspiração fornecida pela musa, situando a poesia em um lugar especial e elevado, “acima do tempo”, capaz de realizar o “equilíbrio” entre “realidade” e “irrealidade”: “Não sei que mito se humanizou em ti para que pudesse realizar esse equilíbrio de realidade e de irrealidade. / Só sei que és a paz ou o desespero dos poetas que te conheceram ou que te desconhecem.” (MOURA, 2002, p.50) A musa se apresentará como elemento de confronto ao ambiente moderno, como ocorre no poema “Cântico dos Cânticos”: “Vieste do Cântico dos Cânticos:/Os seus cabelos são como um rebanho de cabras...” (MOURA, 2002, p.54), também de **Cântico da hora amarga**. Tanto neste livro quanto em

Cancioneiro (1945), é perceptível um retorno à poesia neoclássica na obra de Emílio Moura, seja na exploração de uma “dimensão religiosa”, como também pela expressão de uma “melancolia poética”. Tal dimensão lança o eu poético na busca de um lugar paradisíaco, onde possa contatar sua musa. Em uma grande variedade de poemas pertencentes ao livro **O espelho e a musa** (1949), esta entidade mítica é assimilada com forte caráter formador de sua poesia. São exemplares os poemas “Por quê?” e “Quem sou eu?”. No primeiro, o poeta explicita sua fascinação pela musa, revelando sua importância para sua poesia: “Quanto mais te contemplo, mais me fascinas e me subjugas.” (MOURA, 2002, p. 123). No segundo poema, um eu lírico paralisado e desnudo, isento de qualquer resistência à figura da musa, pede-lhe a revelação de si próprio e da poesia: “Por que não te prevaleces deste instante/e não me revelas quem sou?” (MOURA, 2002, p. 124).

Podemos dizer que a lírica de Emílio Moura estabelece um diálogo frutífero entre a poesia e o mito, tendo como figura central a musa. Isso porque os mitos nos atingem principalmente através da memória coletiva, veiculado por meio da tradição clássica e/ou arcaica dos povos primitivos ou por sua transposição para uma forma literária, o que possibilita a sua permanência, seu desenvolvimento e sua atualização. Na literatura é possível constatar a permanência do mito, seja em suas categorias ou nas suas identidades de categorização. Dessa maneira, há no mito um caráter especificadamente estético, no sentido de que a mitologia pode ser vista como a matéria da qual se originou tudo, o “elemento primário”, terreno e modelo para a literatura. O retorno da mitologia na literatura moderna, por exemplo, aponta para captação do essencial do drama humano através do mitológico, seja ele utilizado como tema, motivo de enriquecimento estético, meio de materialização referencial, elemento criativo e divulgador, como também por sua universalidade, atemporalidade, etc. Além desses pressupostos, podemos dizer que, quando um poeta recorre ao mito em seus textos, está, na verdade, em busca de um elemento intemporal e exemplar para o drama do homem no seu tempo. “O sermos *mythicus*, enquanto linguagem simbólica, permite [...] dizer mais facilmente as coisas que são difíceis de exprimir. Ou dizê-las de outra maneira.” (JABOUILLI, 1993, p. 44). Logo, a literatura está estreitamente associada à dimensão mítica porque uma das fortes marcas da natureza literária (como a do mito) é promover o encontro do indivíduo com a memória profunda (*anamnese*) da cultura. Esse encontro permite ao homem pensar sua vivência individual e coletiva e questionar tanto o seu próprio destino como o da humanidade.

Myth and poetry in “Desaparição do mito” by Emilio Moura

Abstract

An important characteristic of Emilio Moura's poetic exercise, which corroborates the poet's desire to know the unknowable, is the affinity of poetry with myth. What we see in his poetry is the close relationship of the literary text associated with the mythical dimension, the poem seeks a kind of “deep memory” of culture, bringing to the present a perfect mythical past. The poetic voice seeks to reach the most obscure layers of being, leveling the mythical world and his poem. In this paper, we propose to analyze “Desaparição do mito”, written between the years of 1945 and 1951, with the purpose of examining the relationship established by the poet of Minas Gerais between myth and lyrical poetry.

Keywords: Myth. Memory. Poetry.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Palma severa. In: MOURA. Emílio. **Poesia**. Rio de Janeiro, José Olympio editora, 1953.
- AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr.. Tradução de Samuel Titan Jr. e José M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaider-man. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- JABOUILLI, Victor. Mito e literatura: algumas considerações acerca da mitologia clássica na literatura ocidental. In: JABOUILLI, Victor. **Mito e literatura**. Mem Martins, Portugal: Inquérito, 1993.
- LUCAS, Fábio. Introdução e seleção: O poeta Emílio Moura. In: MOURA. Emílio. **Poesia de Emílio Moura**. São Paulo: Art Editora, 1991.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOURA, Emílio. **Poesia**. Rio de Janeiro, José Olympio editora, 1953.

MOURA, Emílio. **Itinerário poético**: poemas reunidos. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

TORRANO, Jaa. Estudo. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

VERNANT, J. P. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: VERNANT, J. P. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova**: acerca da natureza comum das nações. Tradução de Antônio Lázaro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Recebido em 22/08/2016

Aceito em 12/11/2016

Cecília Meireles e o “retrato falante”

Ilca Vieira de Oliveira*

Dedico este texto à Melânia Silva de Aguiar, com afeto.

Resumo

Este trabalho propõe-se a resgatar e analisar alguns poemas de autores brasileiros que fizeram um “retrato poético” de Cecília Meireles. Trata-se de uma leitura que procura verificar como a figura dessa poetisa é apreendida pelo olhar de cada poeta, nos poemas: “Improviso”, em **Belo belo** (1948), de Manuel Bandeira; “Casas”, em **Aprendiz de feitiçeiro** (1950), “In Memoriam” e “Canção para depois” em **Apontamentos de história sobrenatural** (1976), “Cecília”, em **A vaca e o hipogrifo** (1977), “Extra-terrena”, em **Preparativos de viagem** (1987) e “Cecília”, em **A cor invisível** (1989), de Mário Quintana; “Murilograma a Cecília Meireles”, em **Convergência** (1970), de Murilo Mendes. Esta reflexão irá privilegiar também o processo de composição do desenho que é feito dessa artista, pois nota-se que o “retrato” que se configura na escrita de cada poeta é construído com fragmentos da imagem que a poetisa elabora de si mesma em suas composições poéticas.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Retratos do artista. Poesia brasileira. Paisagem. Morte.

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
– Em que espelho ficou perdida
a minha face?
(MEIRELES, [1939] 2001, p. 232).

* Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES/CAPES). Doutorado em Literatura Comparada pela UFMG. Estágio Sênior na Université de Sorbonne Nouvelle, Paris 3 com o projeto “Cecília Meireles: Desenhos de uma Paisagem Poética e Grafias do eu”, financiado pela CAPES - Processo 2802/15-5.

Este texto propõe uma leitura do “retrato” de Cecília Meireles em composições poéticas de autores brasileiros, desde 1945 até 1989. Trata-se de uma análise crítica que procura verificar como a figura dessa poetisa é apreendida nos poemas “Improviso”, em **Belo belo** (1948), de Manuel Bandeira (1986a), além de “Casas”, em **Aprendiz de feiticeiro** (1950), “In Memoriam” e “Canção para depois”, em **Apontamentos de história sobrenatural** (1976), “Extra-terrena”, em **Preparativos de viagem** (1987), “Cecília”, em **A vaca e o hipogrifo** (1977) e “Cecília”, em **A cor invisível** (1989), de Mário Quintana (2005), e, por fim, o poema “Murilograma a Cecília Meireles”, em **Convergência** (1970), de Murilo Mendes (1994). Esses poemas dedicados a Cecília Meireles serão lidos como um “presente de amor”, o que se explica, principalmente, pelo fato de todos esses poetas terem mantido uma relação afetiva com a poetisa.

Essas composições foram dedicadas a Cecília em diferentes momentos de sua existência, havendo aquelas a ela ofertadas em vida e, outras, após a sua morte, constituindo-se como homenagens póstumas que não deixam de ser um presente ofertado. Roland Barthes (1977) irá acentuar: “O presente de amor é solene; arrastado pela metonímia devorante que regula a vida imaginária, transporto-me inteiramente nele” (BARTHES, 1977, p. 100), ressaltando que todo presente de amor carrega consigo um sentido, quer seja explícito ou implícito.

O poema dedicado à poetisa é um objeto “interpretável”, como nos lembra Roland Barthes, isto é, o objeto possui certa materialidade pela escrita, mas revela a sua imaterialidade porque se apresenta em forma de linguagem. E, segundo ele, “não se pode dar a linguagem (como fazê-la passar de uma para outra mão?), mas pode-se dedicá-la – já que o outro é um pequeno deus” (BARTHES, 1977, p. 102), aspecto que se nota ao longo da obra da poetisa Cecília Meireles, em que há várias composições que foram dedicadas aos amigos com os quais ela mantinha uma relação de amizade.

1 O desenho do rosto que se desfaz

Encomenda

Desejo uma fotografia
como esta – senhor vê? – como esta:
em que para sempre me ria
como um vestido de eterna festa.

Como tenho a testa sombria,

derrame luz na minha testa.
Deixe esta ruga, que me empresta
um certo ar de sabedoria.

Não meta fundos de floresta
nem de arbitrária fantasia...
Não... Neste espaço que ainda me resta,
ponha uma cadeira vazia.
(MEIRELES, [1942] 2001, p. 400).

O poema “Improviso”, de Manuel Bandeira, com data de 7 de outubro de 1945, publicado no livro **Belo belo** (1948), é dedicado à poetisa em um momento em que ela estava no auge de sua carreira, tendo sido reconhecida pela crítica no Brasil e no exterior, principalmente em Portugal. Destaca-se ter recebido prêmio da Academia Brasileira de Letras pelo livro **Viagem**, em 1938, com a publicação desse livro, pela primeira vez, em Portugal, em 1939.¹ Nesse período, a poetisa já ocupava lugar de destaque em espaços da sociedade, exercendo o seu papel de intelectual no mundo das letras nacionais, atuando como professora de Literatura Luso-Brasileira, Técnica e Folclore, na Universidade do Distrito Federal, de 1936-1938, como cronista de jornais e como responsável pela revista **Travel in Brasil**, no Departamento de Imprensa e Propaganda.

Em 1939, casa-se com Heitor Grillo e, após o casamento, viaja para os Estados Unidos e México. Nesse período ministra curso de Literatura e Cultura Brasileiras na Universidade de Austin, Texas. Em 1942, publica **Vaga música** e, em 1945, **Mar absoluto e outros poemas**. É neste último livro que Cecília Meireles (2001) dedica o poema “Diana”² ao amigo Manuel Bandeira. Diante disso, pode-se afirmar que o poema “Improviso”, que é ofertado à poetisa, em 1945, explicita o reconhecimento do presente recebido, e esse se torna público quando o autor irá publicá-lo no livro **Belo belo**, em 1948. A seguir, cito o poema:

1 Cecília Meireles estreia com o livro **Espectros**, em 1919. Entretanto, não podemos esquecer que a autora validava apenas a produção poética a partir de **Viagem**, de 1939. Veja texto “Apresentação”, de Antônio Carlos Secchin (2001, p. xviii).

2 “Ah, o tempo inteiro/perseguindo, de bosque em bosque,/rastros desfigurados//As flores tocam-lhe/ com blocos de aço a carne rápida. E a chuva enche-lhe os olhos.//Manejava o arco/de tal maneira suave e exata/que era belo ser vítima.//Voltava à noite./vazia a aljava, e pensativa, com sua sombra, apenas// Nenhuma caça/valera a seta nem o gesto/de caçador triste.//Nenhuma seta./nenhum gesto valera o grito/reproduzido no eco”. (MEIRELES, 2001, p. 487-488). Cecília Meireles dedicou mais um poema ao amigo. Trata-se da composição: “Manuel em pelote domingueiro”, em **Dispersos** (1918-1964), cuja epígrafe deixa explícito: “Para Manuel Bandeira que, no dia 1º de junho de 1956 (por ocasião do lançamento do meu disco de poesia), me apareceu com um paletó muito engraçado. (E como paródia a Anchieta)”. (MEIRELES, 2001, p. 1745).

Improviso

Cecília, és libérrima e exata
Como a concha.
Mas a concha é excessiva matéria,
E a matéria mata.

Cecília, és tão forte e tão frágil
Como a onda ao termo da luta.
Mas a onda é água que afoga:
Tu, não, és enxuta.

Cecília, és, como o ar,
Diáfana, diáfana.
Mas o ar tem limites:
Tu, quem te podes limitar?

Definição:
Concha, mas de orelha;
Água, mas de lágrimas;
Ar com sentimento.
– Brisa, viração
Da asa de uma abelha.

7 de outubro de 1945.
(BANDEIRA, 1986a, p. 169-170).

O poema, ao ser dedicado à amiga, traz em si um gesto de admiração pelo outro, mas o que se pode verificar é que o retrato que esse poema sugere não coloca em evidência os aspectos da biografia de Cecília Meireles com muita nitidez, em que é possível identificar os elementos referenciais. O poema traz em si, contudo, algo que sugere traços da biografia da poetisa, marcada por grandes perdas familiares, como se pode ler nos versos da segunda estrofe “Cecília, és tão forte e tão frágil/ Como a onda ao termo da luta./Mas a onda é água que afoga:/Tu, não, és enxuta”. Nota-se que Manuel Bandeira conhece muito bem a vida e a obra da amiga, no momento em que compõe o texto.

Vê-se que, nesse texto, o eu lírico desenha a poetisa como uma Pastora, em consonância com o esboço que ela cria de si mesma em seus versos. No poema “Destino”, do livro **Viagem**, de 1939, encontramos um eu que se coloca como “Pastora de nuvens”. Neste poema há um sujeito que se define como pertencente ao território do fugidio, do inefável e do transitório. Isto é, o espaço que ela transita é o da poesia, mundo marcado pela subjetividade. Já os pastores, estes transitam pelo mundo físico.

Um dos aspectos marcantes da escrita de Cecília Meireles é esse sujeito que apresenta a identidade fragmentada e estabelece um diálogo constante com o outro. Nota-se que Manuel Bandeira tenta apreender esse aspecto do sujeito fragmentado que deseja se definir, mas não consegue. Esse poeta, enquanto leitor dos poemas de Cecília Meireles, destaca, em “Improviso”, alguns traços do “retrato” que a poetisa havia esboçado de si mesma enquanto Pastora que cuida de um “gado inconstante”. Ou enquanto escritora que declara, até o fim de sua vida: “Eu me sinto pastora/em campo sem horizonte” (MEIRELES, 2001, p.1294), como se pode ler no livro **Sonhos** (1950-1963), em que ela se define como alguém que jamais se sentia presa ao mundo da matéria.

O poema apresenta quatro estrofes, sendo três em quadra e a última em sextilha. Já na primeira estrofe, o poeta evoca a imagem da concha para definir Cecília Meireles. No primeiro verso é definida como: “libérrima e exata”. Vê-se que o uso do adjetivo superlativo absoluto sintético de “livre” evidencia que há um desejo do eu lírico em intensificar o caráter criativo da escrita da poetisa. Nos versos: “Cecília, és libérrima e exata/como a concha”, expõe que Cecília é “livre”, isto é, ela é vista como um ser que não se sente presa a nada ou a alguém no mundo material, como se pode ler no poema “Destino”: eis aí a “Pastora de Nuvens”. Mas, quando se diz que ela é: “exata/ como a concha”, o que se tem é um ser que é definido pela sua materialidade como “concha”. O poeta usa várias imagens antagônicas para definir o ser, tais como: “libérrima”, “excessiva”, “sem limites”, “onda”, “ar”, “água”, “mar”, “diáfana”, “brisa”, “viração”, as quais são contrapostas pelas palavras: “exata”, “enxuta”, “concha”, “matéria”.

No poema, é evidente o uso da aliteração, da assonância, da anáfora e das rimas, que são utilizadas para criar a paisagem marítima, esta que é revivescida para dar um contorno ao retrato de Cecília. A concha, que pertence ao *habitat* natural, o mar, passa a ser concha “de orelha” e vê-se a musicalidade do próprio barulho do mar, que a concha traz em si, mas que irá ressoar no som das palavras do poema. Há a repetição de consoantes “c”, “f”, “l”, “d”, “m”, “s”, e das palavras: “Cecília”, “diáfana”, “concha”, “ar” e “matéria”. Os elementos marítimos são selecionados para definir o retrato, no entanto percebe-se que gradativamente a “matéria” vai dando lugar aos elementos que representam a efemeridade. Enfim, a concha é usada para definir a poesia que se desfaz em algo imaterial, sugestivo e subjetivo. E se o eu lírico pretendia um desenho exato, com traços nítidos, isso não se consegue porque a matéria se esvai. No poema “Mar em redor”, de **Vaga**

música, livro de 1942, a imagem da “concha” que é exposta por Cecília Meireles está vinculada à música, mas também ao processo reflexivo exposto pelo sujeito lírico que desenha o seu corpo em um espaço fugidio, efêmero e flutuante das águas do mar. Leia-se, a seguir, o poema:

Mar em redor

Meus ouvidos estão como conchas sonoras:
música perdida no meu pensamento,
na espuma da vida, na areia das horas...

Esqueceste a sombra do vento.
Por isso, ficaste e partiste,
e há finos deltas de felicidade
abrindo os braços num oceano triste.

Soltei meus anéis nos aléns da saudade.
Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira.
Alma de todos os afogados
chamam para diversos lados
Esta singular companheira.
(MEIRELES, 2001, p. 330).

O título do poema já evoca a imagem do mar, que é percebida sensorialmente pelo sujeito que escreve. Vê-se que o eu e o mundo se fundem no canto do poeta. Se o mar possui os seus barulhos, o poeta tem a sua voz, a qual é dirigida a um “tu” que é desconhecido, como se pode ler nos versos da segunda estrofe: “Esqueceste a sombra do vento./Por isso, ficastes e partistes,/e há finos deltas de felicidade/abrindo os braços num oceano triste”. Esta estrofe ressalta, ainda mais, a musicalidade, presente desde a primeira estrofe. O uso de figuras de efeito sonoro, tais como as rimas externas e internas, a assonância e a aliteração, reafirma, de forma ainda mais acentuada, o aspecto musical do poema, sendo o eu seduzido pelo canto do mar, que pode ser lido “como o canto” das Sereias. Entretanto, não se sabe exatamente quem é esse “outro” com o qual o eu dialoga, que poderia ser visto como alguém ou mesmo como o corpo do poeta, enquanto matéria, preso ao mundo material. Esse outro poderia ser visto como a “alma” que é seduzida pelos cantos e encantos do oceano. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello:

O canto é, na relação do Eu com o mundo, o resultado “do choque” entre as aspirações pessoais sobre a forma de viver e as forças que a elas se opõem, ou seja, as circunstâncias existenciais, próprias da

forma de constituição da sociedade humana em que o artista está inserido, as quais solapam a harmonia entre os seres. (MELLO, 2006, p. 140).

Nota-se que a paisagem marítima que é desenhada pela poetisa, em cuja concha se encontra inserida, é evocada para expressar o processo contemplativo, reflexivo e subjetivo do eu lírico, no qual, ao mesmo tempo em que há uma elaboração de uma imagem do mundo, há uma imagem de si. Há visivelmente uma “paisagem interior” em que se expõe o processo de criação dessa autora. Ou seja, a paisagem marítima não deve ser lida e reduzida a uma imagem real do mar, em que haveria uma referência geográfica, mas esta paisagem surge por meio da reelaboração imaginária da linguagem poética. O conceito de paisagem interior na poesia de Cecília Meireles está sendo pensado neste estudo de acordo com as reflexões expostas por Michel Collot (2005), em seu estudo “Paysage et critique littéraire”.³

Pode-se inferir que esse poema serviu como inspiração para o poeta Manuel Bandeira. O corpo que “flutua a noite inteira” pode, de alguma maneira, ser associado ao ser que se constitui no poema “Improviso”: “diáfana”. O que o leitor poderá perceber é que, na poesia dessa autora, há sempre traços de imagens e metáforas que são retomadas e recriadas.

Pode-se verificar, no livro que sucede **Vaga música**, denominado **Mar absoluto e outros poemas**, que o tema mar, da viagem para um país fora do mapa e o uso de uma série de elementos que representam o vago, o fugidio e o mundo não material, é evocado em várias composições. A concha é um objeto que está presente ao longo de sua obra poética, ganhando sentidos diversos.

Creio que é viável tomarmos, aqui, a palavra “libérrima” como liberdade de criação e invenção e de “poesia pura”, que é identificada em Cecília Meireles por Otto Maria Carpeaux e, também, por Mário de Andrade, nos textos: “Cecília Meireles e a poesia”, de 16/7/1939 (ANDRADE, 1972a), e “Viagem”, de 26/11/1939 (ANDRADE, 1972b). No primeiro texto “Cecília Meireles e a poesia”, de 16/7/1939, Mário de Andrade (1972a) faz apontamentos importantes sobre a poesia da poetisa que havia recebido o prêmio da Academia Brasileira de

3 Michel Collot, em seu estudo “Paysage et critique littéraire”, faz uma análise da definição de “paisagem”, exposta pelos estudiosos do tema e, principalmente, pelos estudos de Jean-Pierre Richard, que, de acordo com Collot: “Jean-Pierre Richard, qui est le seul à avoir donné à cette métaphore d’usage la consistance d’une véritable notion et une pertinence proprement littéraire: le terme est d’ailleurs mis en vedette dans le titre de deux de ses ouvrages, *Paisagens de Chateaubriand* et *Pages paysages*”. (COLLOT, 2005, p. 178) Nesse texto Michel Collot chama a atenção do seu leitor para a diferença que há entre paisagem como “lugar” e a “paisagem literária”.

Letras no ano anterior. Nesse texto crítico chama a atenção do seu leitor para a poesia da autora que despontava no cenário nacional, ressaltando que “a Academia acaba de ser premiada por ter concedido um prêmio à poetisa Cecília Meireles”. (ANDRADE, 1972a, p. 71). E expõe a seguinte reflexão:

Com efeito, este prêmio significa que pelo menos uma vez a coletividade acadêmica conseguiu descobrir fora do seu jardim, na floresta maldita das estéticas, uma das raras grutas azuis onde a poesia mais profunda mora, mas ira! o que é poesia? “Ah! não me pergunteis por que padeço!... [...] A poesia é também, pois que o seu material é a palavra (elemento em que se move a inteligência consciente), a poesia é também um processo de conhecimento. (ANDRADE, 1972a, p. 71-74).

No texto “Viagem”, de 26/11/1939, Mário de Andrade deixa evidente o que está chamando de “poesia pura”, ou seja, há uma poetisa que trabalha a palavra poética, em seu poema, de tal maneira que a “palavra se esgarça em seu sentido intelectual, readquirindo todo o seu poder sugestivo”. (ANDRADE, 1972b, p. 166). E acrescenta ainda:

Poucas vezes, aliás, tenho sentido metrificação e rima tão justificáveis como nestes poemas da poetisa. Me parece que o seu princípio estético, em última análise, é o mesmo que leva o povo a metrifcar e rimar. O metro é apenas um elemento de garantia formalística que se permite à gente se isentar de preocupações construtivas. Para a poetisa, como para o povo, o metro não é uma prisão, mas liberdade. Fixada numa fórmula embalante (ela só emprega normalmente os esquemas métricos mais musicais) a poetisa está livre, e o movimento lírico se expande em sua delicadeza maravilhosa. (ANDRADE, 1972b, p. 163).

O poema “Improviso”, de Manuel Bandeira, sugere que não se trata de uma construção de um retrato pessoal da escritora, a ser esboçado, mas, se lido com mais acuidade, pode-se verificar que há uma reflexão sobre o ato criativo.⁴ Por mais que se queira fazer uma interpretação que frise a imagem do indivíduo enquanto pessoa, nota-se que, a todo instante, a linguagem do poema aponta para o fato de que não se trata de um eu pessoal, mas da essência do que é ser poeta e de qual é a matéria da poesia. Há um eu que se funde na própria escrita, como o molusco que

4 De acordo com Alfredo Bosi, a poetisa Cecília Meireles “faz uso do metro tradicional da língua portuguesa, alguns medievais e populares, em função de um pensamento livre e original”. (BOSI, 1996, p. 12).

habita a concha, sendo possível ver que Bandeira consegue apreender esse estado do ser poeta e da poesia de Cecília Meireles. Se retomarmos aqui a imagem da “concha” como metáfora do existir, de acordo com o estudo de Paul Valéry (1999), veremos acentuado que:

Como um som puro ou um sistema melódico de sons puros no meio de ruídos, assim um *crystal*, uma *flor*, uma *concha* se destacam da desordem comum do conjunto das coisas sensíveis. Significam para nós objetos privilegiados, mais inteligíveis ao olhar, embora mais misteriosos à reflexão, que todos os outros que vemos indistintamente. (VALÉRY, 1999, p. 95).

A poesia, como um objeto construído, vai sendo elaborada como a vida da poetisa, ou seja, é preciso viver para construir essa casa, diferentemente de construir a casa para nela viver. E o poeta e a poesia se fundem num só ser.

Não resta dúvida de que o pensamento crítico de Manuel Bandeira alinhava-se ao de seu amigo e correspondente, Mário de Andrade, principalmente quando destaca que Cecília é “libérrima e exata/Como a concha”. Para deixar mais claro para o leitor, eu vou me reportar, aqui, à crônica “Sorriso suspenso”, de Bandeira (1986b), escrita em novembro de 1939, em que o autor explicita um estudo sobre o livro **Viagem**, no mesmo mês em que o texto do amigo paulista havia sido publicado.

Como o texto de Bandeira não traz o dia, não é possível saber se ele foi publicado antes ou depois do de Mário. É possível que Bandeira tenha lido o texto “Cecília Meireles e a poesia”, escrito por Mário, em 16/7/1939, já que fora publicado em jornal da época. Para abrir essa crônica, Bandeira traz como assunto o prêmio que a poetisa havia recebido, mas, logo em seguida, irá discutir o lugar que Cecília ocupava no cenário nacional, definindo-a como “voz distinta”. A seguir, cito dois parágrafos dessa crônica:

Cecília Meireles já se assinalara como uma voz distinta em nossa poesia. Mas este novo livro vem juntar à sua glória aquele elemento de força que a situa desde agora entre os nossos maiores poetas. O que logo chama a atenção de quem lê estes poemas é a extraordinária arte com que estão realizados. O verso livre foi uma porteira aberta para os maus artistas. Mas há um mata-burro nessa porteira aberta. E o que se está vendo todo dia é muita perna quebrada nesse mata-burro insidioso. Nos versos de Cecília se verifica mais uma vez que nunca o esmero

da técnica, entendida como informadora e não decoradora da substância, prejudicou a mensagem de um poeta. Pode-se torcer o nariz à arte de um Banville e mesmo à de um Gautier: nunca à de um Milton ou de um Joyce. Esta, todo poeta tem o dever de procurar com todas as suas forças. Sente-se que Cecília Meireles está sempre empenhada em atingi-la, valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos. Vemos neste livrinho as qualidades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos surrealistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que quer dizer. Arte pela poesia, jamais arte pela arte. (BANDEIRA, 1986b, p. 209).

Depois da leitura dessa crônica de Manuel Bandeira e, principalmente, dos fragmentos expostos acima, o que se pode inferir é que esse poeta atua como crítico e, quando utiliza a poesia para desenhar o “retrato” da amiga, em “Improviso”, não se afasta da imagem que consegue elaborar nessa crônica escrita alguns anos antes da composição do poema. No corpo da própria crônica, o crítico transcreve para o seu leitor o poema “Retrato” e chama a atenção para esse texto, dizendo o motivo de tê-lo transcrito: “é um retrato não só de sua autora como de sua poesia e de sua arte”. (BANDEIRA, 1986a, p. 210). Ressalte-se que essa não é a única crônica que ele irá dedicar à Cecília. Mais tarde, em 29/5/1960, faz uma breve análise do livro **Metal rosicler**, no texto “Cecília Meireles: Metal Rosicler”. No final da composição, ele irá tornar público e agradecer pelo presente que a amiga lhe dedicou, o **desenho de uma rosa**. Veja-se como ele irá informar ao seu leitor sobre a dedicatória:

Algun poeta moderno terá chamado burguesa `a rosa. Cecilia defende a flor preferida de Rilke, a flor que ele tornou imarcescível para o seu túmulo no famoso epitáfio. Frequentemente há uma rosa na poesia de Cecilia, revelando-nos “a razão de ser bela em manhã breve para a derrota de todas as tardes”. E foi com uma rosa, por ela mesma desenhada, que Cecilia me dedicou rosiclermente o seu último livro, do melhor rosicler. Obrigada, mestra e amiga. (BANDEIRA, 1986c, p. 212.)

O que posso inferir é que esse “retrato” que são esboçados em poemas e crônicas e ofertados à poetisa por Manuel Bandeira são elaborados a partir da própria poesia de Cecília Meireles, principalmente dos seus três livros: **Viagem**, **Vaga música** e **Mar absoluto e outros poemas**. Há um eu lírico que oferece ao

seu leitor uma imagem de si que é apreendida e reelaborada pelo olhar do outro. No poema “Auto-retrato”, de **Mar absoluto e outros poemas**, há um eu que se vê como sujeito múltiplo, sem contornos, diáfano e desprendido da matéria. Vejam-se, a seguir, duas estrofes do poema: Se me contemplo,/tantas me vejo,/que não entendo/quem sou, no tempo/do pensamento.//Vou desprendendo/elos que tenho,/alças, enredos.../E é tudo imenso... (MEIRELES, [1945], 2001, p. 456-457).

Ainda, em relação à primeira estrofe do poema “Improviso”, destacamos os versos “Mas a concha é excessiva matéria/E a matéria mata.”. Diante desses dois versos, perguntamos: Por que a matéria mata? A poesia é feita de matéria, que é a palavra, e o poeta é esse ser que habita a sua “casa-poema”, assim como o molusco habita a concha. De acordo com Gaston Bachelard (2005), a concha “é um invólucro que se vai abandonar”, (BACHELARD, 2005, p. 121) considerando o poema como um invólucro, que é feito de matéria, “palavras”, e forma estrutural, com a poesia transcendendo o mundo material, em que se pode ler, também: o poeta habita a poesia, e esta não existe sem o poeta. Da matéria poética, emerge um ser volúvel, diáfano, sem limites. Cecília é esse ser que não se pode apreender e definir, como se pode perceber na segunda e terceira estrofes. Estas também trazem imagens que estão associadas ao mar, tais como a onda, a água e, também, o ar.

Percebe-se que as palavras usadas para definir a poetisa estão diretamente relacionadas com as composições de **Mar absoluto e outros poemas**, de 1945, ano em que o poema de Bandeira é escrito, mas também aos seus livros anteriores, principalmente **Viagem e Vaga música**. Esse poema de Bandeira evidencia que a linguagem poética não consegue definir esse ser tão “diáfano”. Por mais que se queira defini-lo, vê-se que o eu lírico não consegue uma definição, como se pode ler na última estrofe: “concha, mas de orelha/Água, mas de lágrimas;/Ar com sentimento./ – Brisa, viração/Da asa de uma abelha”. Na crônica, nota-se que o crítico consegue apreender um conceito de poesia e o que é o poeta, nas composições de **Viagem**, quando aponta: “De resto o poeta é para ela sempre irmão do vento e da água, deixando o seu ritmo por onde quer que passe” (BANDEIRA, 1986b, p. 210). Manuel Bandeira já aponta, nessa crônica e nesse poema, elementos que podem ser lidos ao longo de toda a escrita de Cecília Meireles, isto é, o “eu” que está em busca de uma definição para o poeta e o que é o processo de criação.

Para complementar a leitura que faço desse poema, mais uma vez destaco o poeta Manuel Bandeira como leitor da poesia de Cecília Meireles, principalmente

do livro **Mar absoluto e outros poemas**. Trata-se do soneto “2º motivo da rosa”⁵, que é dedicado a Mário de Andrade, cujo poema é citado para que o leitor possa verificar como Cecília Meireles traz a imagem da “concha” nesse poema que é ofertado ao amigo.

Em uma carta que escreve para Mário de Andrade, em 15/3/1943, a poetisa Cecília Meireles demonstra afeto e amizade ao amigo, ao revelar o seu desejo de lhe dedicar um poema, o qual afirma ser: “lembrança da contemporaneidade lírica”. E destaca que irá enviar ao amigo três poemas sobre rosas e solicitar a ele que escolha o “menos pior” para que ela possa escrever o nome dele e publicá-lo no seu próximo livro de poemas. Esse poema foi o que Mário de Andrade escolheu como um presente ofertado por Cecília, e a que ele irá agradecer, em carta de 18/3/1943, afirmando que se “sente tão absurdamente recompensado”.⁶ Quando foi publicado o livro **Mar absoluto e outros poemas**, Mário já havia morrido, isto é, no mesmo ano, em 25/2/1945. Esse poema dedicado a Mário de Andrade, com certeza, teve grande importância para Manuel Bandeira, que também havia perdido o seu grande amigo e companheiro de geração e compartilhava com Cecília Meireles a ausência, a morte de Mário.

O poema de Manuel Bandeira evoca uma paisagem marítima, de que se nota a utilização pelo poeta de uma metáfora da “concha”, a fim de representar a matéria e uma passagem do corpo material para o imaterial, por meio do uso de uma série de elementos que estão associados à música. O próprio Manuel Bandeira

5 “Por mais que te celebro, não me escutas,/embora em forma e nácara te assemelhes/à concha soante, à musical orelha/que grava o mar nas íntimas volutas.//Deponho-te em cristal, defronte a espelhos,/sem eco de cisternas ou de grutas.../ausências e cegueiras absolutas/ofereces às vespas e às abelhas,//e a quem te adora, ó surda e silenciosa,/e cega e bela e interminável rosa,/que em tempo e aroma e verso te transmutas!//Sem terra nem estrelas brilhas, presa/a meu sonho, insensível à beleza/que és e não sabes, porque não me escutas...” (MEIRELES, [1945], 2001, p. 485).

6 O leitor poderá consultar as cartas entre Cecília Meireles e Mário de Andrade, para tomar conhecimento do que são “as rosas” e como a conversa se elabora em torno delas. Eu citarei, aqui, apenas um fragmento para esclarecer o comentário que expus acima. Veja no segundo parágrafo da carta de 15/3/1943: “Rosa para cá, rosa para lá – você tem a “Rosa”, eu me benefico da xará – lembrei-me de lhe mandar “Três motivos da Rosa”, que devem sair no meu próximo livro. Justamente, eu queria dedicar a você um poeminha: lembrança da contemporaneidade lírica. E as rosas vêm a propósito, embora seja um caso bem único o de uma mulher oferecer uma rosa a um homem. Acho que é o único, mas minha instrução no assunto tem lacunas consideráveis. Entretanto, é a rosa e não é rosa: pois que é apenas poema da rosa”. (MEIRELES, 1996, p. 306) Cecília Meireles também irá oferecer a Vinícius de Moraes rosas e um dístico como homenagem. Em carta para Manuel Bandeira, veja-se como ele explicita tal fato: “O mês passado um clube que funciona nas matas virgens do Sumaré me prestou homenagem. Cecília Meireles, convidada, não pôde ir, mas me mandou umas rosas com este dístico: Nunca fazemos o adequado: quando/ louros mandar devia, rosas mando. Ao que respondi incontinentemente: Melhor que o louro é a rosa, ainda mais quando/ juntas teu verso à flor que estás mandando”. (MORAES, 2003).

destaca, em sua crônica, que Cecília Meireles elabora, em seu livro **Viagem**, uma definição sobre o que é ser poeta e o que é a poesia, citando como exemplo o poema “Discurso”:

E aqui estou, cantando.

Um poeta é sempre irmão do vento e da água:
deixa seu ritmo por onde passa.

Venho de longe e vou para longe:
mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho
e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram.

Também procurei no céu a indicação de uma trajetória,
mas houve sempre muitas nuvens.
E suicidaram-se os operários de Babel.

Por aqui estou, cantando.

Se eu nem sei onde estou,
como posso esperar que algum ouvido me escute?

Ah! se eu nem sei quem sou,
Como posso esperar que venha alguém gostar de mim?
(MEIRELES, 2001, p. 229-230).

O poema acima revela uma série de indagações, por meio das quais se pode identificar o poeta que se coloca como aquele que “canta” e que define qual é o seu ofício já na segunda estrofe: “Um poeta é sempre irmão do vento e da água:/ deixa seu ritmo por onde passa”. Esses versos explicitam um conceito do que é ser poeta e do que é a poesia, ou seja, são dois seres constituídos pela subjetividade e pela musicalidade. Por certo, não posso afirmar de maneira precisa qual foi o efeito desse presente ofertado por Manuel Bandeira à amiga, no entanto o que posso inferir é que, em **Retrato natural**, livro publicado em 1949, ela irá trazer à luz três poemas intitulados de “Improviso”, e outros dois poemas que são: “Improviso do amor perfeito” e “Improviso para Norman Fraser”. Ressalte-se que, antes desse livro de 1949, Cecília Meireles ainda não tinha escrito nenhum outro poema em que figurasse a palavra “improviso” no título. Nota-se, nas três composições intituladas como “Improviso”, que o eu lírico revela uma reflexão sobre o seu próprio retrato e, já o poema “Improviso para Norman Fraser”, trata de uma situação do cotidiano que é apreendida pelo olhar da poetisa: “O músico

a meu lado come/o pequeno peixe prateado” (MEIRELES, 2001, p. 645). Pode-se dizer que esse presente oferecido por Bandeira à amiga não apresenta “um defeito” e parece ser adequado àquele que o recebe.

Este poema apresenta, sem dúvida, um desejo de definir “Cecília”, e um exame mais rigoroso dos elementos estruturais, simbólicos e metafóricos que organizam essa composição nos leva a verificar o uso de uma linguagem elaborada, exatamente contrária a esse “improviso” sugerido pelo título. Por outro lado, pode-se ler como uma composição que emerge do cotidiano, isto é, Manuel Bandeira reconhece tanto a poesia que Cecília Meireles escreve quanto o papel que ela exerce como mulher no meio cultural, político e literário da época.

Esclareço que pode ser levantada aqui a questão do lugar que o poeta ocupa na sociedade: ao definir a poetisa como “libérrima”, o poema não estaria sugerindo somente a liberdade de criação e invenção, mas também define o papel que essa escritora desempenha numa sociedade em que poucas mulheres possuíam voz e liberdade de exercer uma profissão. Na leitura que faço sobre a obra poética de Cecília Meireles, estou de acordo com Ana Maria Domingues de Oliveira (2002) que, no texto “Representações do feminino na lírica de Cecília Meireles”, discute a militância política da poetisa. Observa-se que esse estudo crítico faz uma leitura da poesia de Cecília Meireles, evidenciando, principalmente, a preocupação da escritora com os problemas ao seu redor e com o lugar político e crítico que ocupava no mundo das letras brasileiras. Enfim, esse estudo contraria o que a crítica afirmava sobre a obra da autora, que, em sua poesia, tudo é espiritualidade, tudo é transcendência.

Belo belo, de Manuel Bandeira (1986), foi publicado em 1948. Nessa obra o poeta torna público o presente ofertado à poetisa Cecília Meireles, e, dois anos após a publicação do poema “Improviso”, o poeta Mário Quintana (2005) publica o seu livro **O aprendiz de feiticeiro** (1950), no qual dedica o poema “Casas” a essa poetisa. Essa composição não apresenta um esboço nítido do rosto da poetisa, mas veja, a seguir, o tema que é explorado pelo poeta:

CASAS

Para Cecília Meireles

A casa de Herédia, com grandes sonetos dependurados como panóplias
E escadarias de terceiro ato,
A casa de Rimbaud, com portas súbitas e enganosos

corredores, a casa-diligência-navio-aeronave-pano, onde só não se perdem
os sonâmbulos e os copos de dados,
A casa de Apollinaire, cheia de reis de França e valetes
e damas dos quatro naipes e onde a gente
quebra admiráveis vasos barrocos correndo atrás de pastorinha
do século XVIII
A casa de William Blake, onde é perigoso a gente entrar, porque pode
nunca mais sair de lá
A casa de Cecília, que fica sempre noutra parte...
E a casa de João-José, que fica no fundo de um poço, e que não é pro-
priamente casa, mas uma
[sala-de-espera no fundo do poço.
(QUINTANA, 2005, p. 197-198).

Esse presente que é ofertado à Cecília Meireles traz como tema a figura do poeta e do poema. No texto, a palavra “casa”, que pode ser lida como lugar de abrigo, proteção e aconchego, local em que o poeta habita e é livre para existir, passa a ser definida como o poema e a poesia, destacando-se que cada poeta possui uma “casa” com as suas particularidades. Cabe ao seu leitor entrar pela “casa de Rimbaud com portas súbitas e enganosos/corredores, casa-diligência-navio-aeronave-pano, onde só não se perdem os sonâmbulos e os copos de dados” (QUINTANA, 2005, p. 197), subir as escadas da casa de Herédia, conhecer a casa de Apollinaire com os reis de França, a casa de William Blake como um labirinto. Já a imagem que se lê da casa de Cecília é de um objeto que parece não existir em sua materialidade, ou seja, não se pode entrar e percorrer os seus espaços porque, segundo o poeta: “A casa de Cecília, que fica sempre noutra parte...” (QUINTANA, 2005, p. 197).

No poema “In memoriam”, do livro **Apontamentos de história sobrenatural** (1976), Mário Quintana (2005) faz uma minuciosa reflexão sobre a poesia de Cecília Meireles. Esse texto difere do poema “Casas”, em que há somente uma breve referência à poetisa, no entanto os dois se aproximam pelo uso do mesmo tema: a “poesia” e a imaterialidade da palavra poética. O texto explicita que há um leitor apaixonado pela obra do outro, enfatizando a lembrança e a falta que se sente de algo. Em toda a composição, o eu lírico sugere a ausência dos poemas e da poesia, mas não explicita que a poetisa está morta, mas que poemas não estão sendo mais escritos. Esse “presente de amor” ofertado à poetisa revela um canto que expressa ausência, e é substituída pelos poemas e pela poesia. Veja-se, a seguir, como o retrato de Cecília é exposto nas duas últimas partes do poema:

IV

Ah, aquela a quem seguiam os versos ondulantes
 como dóceis panteras
 e deixava por todas as coisas o misterioso reflexo
 do seu sorriso;
 e que na concha de suas mãos, encantada e aflita,
 recebia
 a prata das estrelas perdidas...

V

Nem tudo estará perdido
 enquanto nossos lábios não esquecerem teu nome:
 Cecília...

(QUINTANA, 2005, p. 456)

O tema da poesia, associado à música e à brevidade da vida e à escrita poética como “casa” em que habita o poeta, também pode ser lido nessa composição de Mário Quintana, reafirmando que é preciso existir para construir o poema. Evidencia, por meio da imagem da “concha”, que o poeta e a poesia se fundem: “aquela a quem seguiam os versos ondulantes/como dóceis panteras/e deixava por todas as coisas o misterioso reflexo do seu sorriso”.

Percebe-se que Mário Quintana é um leitor atento da poesia de Cecília Meireles, e que o processo de autorretratar-se, ao longo de sua obra, é um traço que ele sugere, ao se mostrar como um “aprendiz” da poetisa. No mesmo livro em que Quintana publica o poema “In Memoriam”, o leitor irá se deparar com mais um poema, “Canção para Depois”, em que o autor acentua, na epígrafe, o fato de o texto ter sido composto “À maneira de Cecília”. O que esse poema sugere é que a poesia de Cecília Meireles não passava despercebida aos olhos desse leitor e que o autorretratar-se é algo que ele irá aprender com a poesia dela. No poema “Extra-Terrena”, de **Preparativos de viagem** (1987), de Mário Quintana (2005), pode-se observar que o eu lírico expõe essa identificação poética: há um aproximar-se e um afastar-se desse outro. O título usado por Quintana já faz uma alusão ao título do livro **Viagem**. Leia o poema, a seguir:

EXTRA-TERRENA

Para Cecília Meireles

Nós colhíamos flores de hastes muito longas
E cujos nomes nem ao menos conhecíamos...
E nem sequer, também, sabíamos os nossos nomes...
E para que, se um para o outro éramos apenas Tu, apenas...
Ou quem sabe se a Morte nos houvera bordado
numa tapeçaria
A que o vento emprestasse a vida por um momento?
E por isso os nossos gestos eram ondulantes como as
plantas marinhas
E as nossas palavras como asas suspensas no vento...
(QUINTANA, 2005, p. 761).

Esse poema, que é dedicado à poetisa, identifica, já pelo título, que o “outro” se encontra num espaço que não é material e que está distante, ou seja, é “extra-terrena”. Não há um retrato nítido desse outro, esse é sugerido por meio de um bordado tecido pela Morte. O eu lírico revela que se identifica com esse outro, nos dois primeiros versos do poema: “Nós colhíamos flores de hastes muito longas” e, também, ao dizer: “Ou quem sabe se a Morte nos houvera bordado/numa tapeçaria/A que o vento emprestasse a vida por um momento?” O tema morte é sugerido, no primeiro verso, quando o eu lírico diz: “colhíamos flores”, o verbo “colher” traz em si o ato de interromper a vida das “flores”, podendo-se fazer uma alusão a Átropos, uma das Moiras que determinava o fim da vida. Mas, embora sugerida na primeira estrofe, a morte é personificada e tece a fio da vida dos dois que, de alguma maneira, estão unidos num único bordado, que é a poesia. Em **A cor invisível** (1989), veja-se como, na breve composição, o nome de Cecília é evocado pelo eu lírico:

Cecília

O nome de Cecília,
lá no Céu
era mesmo,
Cecília...

(QUINTANA, 2005, p. 867).

Pode-se verificar que Mário Quintana apreende, nessas composições, um aspecto marcante da poesia de Cecília Meireles, que é a palavra poética que

transcende a sua materialidade. No texto em prosa poética “Cecília”, publicado em **A vaca e o hipogrifo**, novamente esse escritor traz como matéria de seu poema o ofício do poeta, discutindo o processo de criação de Cecília Meireles. Para tal, faz um estudo comparativo entre pintura e poesia, ao afirmar: “A atmosfera dos poemas de Cecília é a mesma que respiram as figuras de Botticelli. Tanto neste como naquela, há uma transfiguração das criaturas”. (QUINTANA, 2012, p. 133).

É relevante acentuar, aqui, que, ao longo de toda a obra de Mário Quintana, o leitor poderá identificar uma série de “retratos” que o poeta vai esboçando de si, com inúmeras reelaborações, como destaca Tânia Franco Carvalhal (2005a, 2005b), no estudo que faz sobre a poesia do autor, nos textos “O poeta no espelho” e “Itinerário de Mário Quintana”. Nos diversos poemas que Cecília dedicou aos seus amigos, há um poema nomeado como “Concerto”, sendo este texto dedicado a Mário Quintana. Não está datado e foi publicado em **Dispersos** (1918-1964).

“Da Bela Adormecida” ao som da lira

Cecília Meireles

- Cecília, você escreve poesias na eternidade?
 - Entre água e cristal, apoiando-as no vento.
- (MENDES, 1994, p. 1469b).

Em 1964, ano da morte de Cecília Meireles, o poeta Murilo Mendes, que se encontrava em Roma, compõe “Murilograma a Cecília Meireles”. Este poema é publicado no livro **Convergência** (1963-1966), constituindo-se como um texto em que o escritor explora o tema da morte do corpo enquanto matéria, mas algo não passível de desaparecer. O título já indica que é uma composição dedicada à poetisa, com a própria disposição das estrofes em dísticos, sugerindo uma inscrição tumular. Eis aí um poema que também pode ser lido como um “presente de amor”: é dedicado por um sujeito que se depara com a morte do outro. Cito, a seguir, as duas primeiras estrofes do poema:

Dorme no saltério & na magnólia,
Dorme no cristal & em Cassiopeia.

Dorme em Cassiopeia & no saltério,
Dorme no cristal e na magnólia.

(MENDES, 1994a, p. 688).

Nessas duas estrofes, os versos não dizem que Cecília morreu, contudo se tem uma sugestão, em que há o uso da metáfora do “sono”, introduzida pelo verbo “dormir”. É possível que o leitor perceba que o corpo está em estado estático, ou seja, morto, pela repetição do verbo “dormir”, que é associado às palavras que vão indicar a morte. Esse verbo irá aparecer 6 vezes no poema. O processo de fragmentação da linguagem é nítido, já no primeiro verso, mas o uso do símbolo & representa a fusão dos elementos que, aparentemente, seriam contrários. O corpo dorme no “saltério”, ou seja, em meio à música ou ao canto, sendo representado também como ornado com flores exuberantes da magnólia. A música e as flores podem ser lidas como símbolos do efêmero e do transitório, que vão se complementar com o “cristal” e “Cassiopeia”, ou seja, há um corpo que se transformou em estrela da “Constelação boreal”.

Nessas primeiras estrofes também aparece o tom do hinário fúnebre, que é elaborado pelo poeta, com a constante repetição das palavras: “saltério”, “magnólia”, “cristal” e “dormir”, de rimas internas e de rimas externas. Laís Corrêa de Araújo afirma:

Nos grafitos e especialmente nos murilogramas, as texturas sonoras ainda têm valor preponderante, perceptível a partir da apresentação da linha melódica, que se sustenta muitas vezes invariável na sua forma de antífona e salmática, às vezes enriquecida pelo contraponto solo/parte coral. (ARAÚJO, 1972, p. 95).

As várias repetições do verbo “dormir” também podem ser lidas como o próprio acalanto. Há um canto que embala o sono desse sujeito que descansa. Ou será que o eu lírico tenta se consolar ao compor esse hinário? Observa-se que a segunda estrofe do poema irá se repetir como última estrofe, demonstrando que o poeta reforça, ainda mais, o retrato que o eu lírico desenha de alguém que não morreu, mas que se transformou em estrela límpida, transparente como o cristal, corpo que é efêmero como a música e o perfume das flores. A repetição da segunda estrofe para fechar o poema, comprova que o discurso retorna ao ponto inicial, reafirmando ainda mais o sentido do “dormir” enquanto “sono eterno”. E o uso do refrão se torna um lamento cada vez mais acentuado do canto fúnebre entoadado pela perda da Pastora que não toca mais a sua lira.

Esse poema revela que o poeta Murilo Mendes assume a sua marca autoral na composição do texto: o eu lírico não explicita um tom de desabafo, não existindo

um lamento pela morte de Cecília Meireles. O tema “morte” não se revela claramente no início da composição; esse fato é sugerido pela linguagem, sendo preciso um exame mais exato das palavras, das referências simbólicas, metafóricas e imagéticas para perceber que se trata desse tema. O próprio título “Murilograma a Cecília Meireles” demonstra a inscrição do sujeito em sua escrita, isto é, há, pelo menos um “grama”. Como uma dedicatória, esse canto de Murilo Mendes para a amiga é um dar-se em corpo e alma ao outro através da voz lírica. É como se, na morte do outro, ele também morresse um pouco. Sem dúvida, há um sujeito que sofre com a morte do outro, entretanto, no poema, essa dor individual da perda de alguém próximo é projetada em dores maiores, que são as dores de todos os homens, como se pode ler nos versos:

O século é violento demais para teus dedos
Dúcteis afeiçoados ao toque dos duendes:

O século, ácido demais para uma pastora
De nuvens, aponta o revólver aos mansos

Inermes no guaiar & columbrando a paz.
Armamentos em excesso, parque sombras de menos

Se antojam agora ao homem, antes criado
Para dança, alegria & ritmos de paz.
(MENDES, 1994a, p. 688).

Além de uma leitura do poema como um hinário fúnebre, nota-se que, ao ser elaborado com estrofes de dois versos, traz em si a brevidade da notícia do jornal que anuncia mortes, atrocidades, guerras e sofrimentos. Vê-se que a metáfora da morte não é trazida somente para indicar a transcendência do corpo do mundo material para o imaterial. Ao examinar a linguagem do texto, é possível identificar uma série de palavras que vão criar a imagem da poesia como etérea e transcendental, em que o eu lírico explicita a preocupação do sujeito escritor com os acontecimentos do mundo, como se pode ler nos versos: “O século é violento demais para teus dedos” e “O século, ácido demais para uma pastora”. Nesse poema, há um poeta que grava a ausência do outro com um canto preciso, revelando uma reflexão sobre o tempo, a inconstância, a efemeridade e a brevidade da vida e, também, a preocupação com o mundo ao redor de si.⁷ É inegável que o

7 Em 11/11/1964, dois dias após a morte de Cecília Meireles, o poeta e cronista Carlos Drummond de Andrade, em sua coluna do **Jornal Correio da Manhã**, oferece uma homenagem póstuma à

eu lírico oferece o seu canto à “Pastora/De nuvens”, ou seja, para alguém que está ausente e não deixa de revelar a sua dor existencial de conviver com a perda, mas o seu coração cresce e expondo as dores de todos os homens do século XX, que é marcado pela violência, atrocidades e mortes.

Ao deitar o seu olhar contemplativo sobre a poetisa que jaz morta, o poeta Murilo Mendes discute o processo criativo dessa artista, como se pode ler nas estrofes:

A faixa do céu glauco indica-te serena
Acolhe a ode trabalhada, nãogemente

Que ainda quer manter linguagem paralém.
Altas nuvens sacodem as crinas espiaando

Teu sono incoativo. A noite vai inoltrada,
Prepara úsnea de seda à ságoma da tua lira

Que subjaz no corpo interrompido, diamante
Ahime! Mortal que os deuses reclamaram.

Dorme em Cassiopeia & no saltério,
Dorme no cristal e na magnólia.
Roma 1964

(MENDES, 1994a, p. 688).

É relevante não nos esquecermos de que, quando o poeta Murilo Mendes traz o tema da morte como “dormir”, ele está recriando a metáfora da morte como sono, recurso que pode ser visto nas composições de Cecília Meireles, pois, desde os seus primeiros livros, podemos identificar o tema da morte como “dormir”, por exemplo, no poema “Berceuse para quem morre”, do livro **Nunca mais e poemas dos poemas** (1923). O poema reporta o seu leitor ao mito da Bela Adormecida, no

Cecília, ao escrever o texto “Imagem para Sempre Cecília”. É relevante acentuar, aqui, que Cecília Meireles dedicou o poema “Não há aqueles dias extensos”, com data de 1956, a Carlos Drummond, texto publicado em **Dispersos** (1918-1964). Outro poema que não foi possível analisar neste estudo trata-se da composição “Sala de Cecília Meireles”, de 1971, de Lélia Coelho Frota. Em entrevista que concedera à Heloisa Buarque de Hollanda, essa poetisa revela a amizade que manteve com Cecília Meireles e tece o seguinte comentário: “Cecília Meireles teve também influência no meu trabalho. Resenhei um livro dela para a Tribuna da Imprensa e ela me escreveu agradecendo. Aí fui tomar chá com ela. E isso nunca se interrompeu até ela morrer [...]. A gente trocava receitas, lá na varanda daquele seu jardim no Cosme Velho. Ela mandava vir biscoitinhos e eu também levava alfenins que descobri no centro da cidade. Ela até fez um poema pra mim sobre isso, rimando os alfenins com rimas em mim, que eu usava muito na época...” (FROTA, 2009). O poema que Cecília dedicou a Lélia Coelho Frota se chama “Romancim para Lélia Frota”, datado de 1964, texto também publicado em **Dispersos** (1918-1964).

entanto vai além da imagem da princesa do conto de fadas. Como leitor da poesia de Cecília Meireles, pode-se inferir que o longo poema “Da Bela Adormecida”, de **Vaga música**, serviu de inspiração para a criação desse “Murilograma”. O que esse poema revela é que o poeta Murilo Mendes apreende “fragmentos” e “pormenores” da vida desse corpo que está disperso, ou seja, *biografemas*, como destaca Roland Barthes (1979, p. 13).

Em **Miscelânea em prosa e verso/conversa portátil**, na seção nomeada como “Mortos-Vivos”, Murilo Mendes (1994b) elegeu treze personalidades brasileiras para dedicar-lhes pequenas composições. São eles os escritores: Ismael Nery, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Augusto Meyer, Oswald de Andrade e Jorge de Lima, os músicos: Jaime Ovalle e Villa-Lobos, e o pintor Cândido Portinari. Todos já estão mortos, mas o poeta irá considerá-los como vivos. No texto é a linguagem poética que irá mantê-los vivos porque são os próprios “mortos” que vão responder às perguntas do poeta. Entre esses mortos-vivos que são indagados sobre o processo de criação, há a poetisa Cecília Meireles que responde: “Entre água e cristal, apoiando-as no vento”. Enfim, pode-se dizer que esse “presente de amor” que é ofertado a Cecília Meireles por Murilo Mendes é um “objeto” adequado para a ocasião.⁸

De certa maneira, como leitores dos versos de Cecília Meireles, esses poetas desejam descobrir quem é essa poetisa que desenha um retrato de si em sua poesia, mas esse rosto encontra-se “desfigurado”. Há um eu visível, que se revela no traço da letra do poema, mas há um eu que não se consegue apreender; por mais que o leitor se aprofunde na leitura dos poemas e conheça a biografia desse outro, esse sujeito é um ser “diáfano”. Se tomarmos essas composições que são oferecidas à poetisa como um “retrato em palavras”, pode-se dizer que cada poeta atua como o “Senhor” que realiza o desejo de alguém que “encomenda uma fotografia”, como

8 No livro **Contemplação de Ouro Preto (1949-1950)**, Murilo Mendes (1994c) dedicou o poema “Flores de Ouro Preto” à Cecília Meireles. Essa composição não apresenta um esboço do retrato da poetisa, mas traz em si um sentido importante por se tratar de um poema que é fruto de uma pesquisa histórica que o poeta mineiro realizou sobre o barroco e as cidades de Minas. Ouro Preto é a cidade que se torna objeto de contemplação do poeta nesse livro e, dedicar esse poema à Cecília Meireles, revela que Murilo Mendes reconhecia o trabalho de pesquisa que a amiga estava realizando sobre as cidades de Minas e que terá como resultando o livro **Romanceiro da Inconfidência** (1953). Destaca-se que Cecília Meireles já havia publicado o poema “Este é o lenço”, em **Vaga música**, livro de 1942, e, também algumas crônicas sobre as cidades barrocas de Minas Gerais. Como exemplo, cito como a crônica: “Passado”, texto publicado em 21/de abril de 1943, no **Jornal Manhã**. (MEIRELES, 1998, p. 26-30).

se pode ler no poema “Encomenda”. Cada composição explicita que existe um desejo de ler esse outro, conhecê-lo e habitá-lo, entrar em sua “casa”, percorrer os seus corredores, subir as suas escadas, tocar as suas paredes, mas esse “ser” está sempre em outro lugar. Tem-se uma Pastora, que é fugidia como a sua própria poesia.

Para concluir, é possível dizer que a figura do “retrato falante” é um objeto raro que compõe a decoração da sala durante o dia, “Mas, que à meia-noite, o retrato /tem um discurso pronto e certo”. (MEIRELES, 2001, p. 376). Essa figura do “retrato falante”, criada pela própria Cecília Meireles, no poema “Retrato Falante”, de **Vaga música**, pode ser adequada para nomear esse conjunto de poemas que foram dedicados à poetisa.

Gostaria, por fim, de chamar a atenção do leitor deste texto, ou, precisamente: o que quero frisar é que pode haver outros poemas que não foram analisados e que se encontram “dispersos”, mas que poderão vir a juntar-se a esses, em outro momento da minha investigação. Esta se encontra no início e tem como tema o desenho que Cecília Meireles constrói de si mesma em sua produção poética.

Cecília Meireles: and the “Speaking Picture”

Abstract

This work proposes to rescue and analyze some poems of Brazilian authors who have made a “poetic picture” of Cecilia Meireles. This is a reading that aims to verify how the image of this poet is seized by the look of each poet in the poems: “Improviso” and “Canção para depois”, of **Belo belo** (1948), by Manuel Bandeira, and “Casas” of **Aprendiz de feiteiro** (1950), “In Memoria m”, of **Apontamentos de história sobrenatural** (1976), “Cecilia” of **A vaca e o hipogrifo** (1977), “Extra-terrestre” of **Preparativos de viagem** (1987) and “Cecilia”, of **A cor invisível** (1989), by Mario Quintana, and “Murilograma a Cecilia Meireles”, of **Convergência** (1970), by Murilo Mendes. This discussion will also focus on the design process of composition that is made of this artist, thus it is noted that the “picture” that is configured in the writing of every poet is constructed with image fragments that the poet elaborates of herself in her poetic compositions.

keywords: Cecília Meireles. Portraits of the artist. Brazilian poetry. Landscape. Death.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagens para sempre Cecília. In: **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, quarta-feira, 11 nov. de 1964. p. 6. Caderno 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/11518003356135/I00573902=002234Lar=001348LargOri=004428AltOri=007339.JPG>> Acesso em: mar. 2016.
- ANDRADE, Mário de. Cecília e a Poesia. In: ANDRADE, M. de. **O empalhador de passarinho**. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1972a. p. 71-75.
- ANDRADE, Mário de. Viagem. In: ANDRADE, M. de. **O empalhador de passarinho**. 4. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1972b. p. 161-164.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Murilo Mendes**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1972. (Coleção Poetas Modernos do Brasil, 2).
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BANDEIRA, Manuel. **Belo, belo**. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948-1986a.
- BANDEIRA, Manuel. Sorriso suspenso. In: **Andorinha, andorinha**. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986b. p. 209-210.
- BANDEIRA, Manuel. Uma revista. In: **Andorinha, andorinha**. Seleção e coordenação de texto de Carlos Drummond de Andrade. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986c. p. 211-212.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Isabel Gonçalves. São Paulo: Martins Fontes, 1977. p. 100-104.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier e Loyola**. Tradução de Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1979. p. 9-16.
- BOSI, Alfredo. História de um encontro. In: MEIRELES, Cecília. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Itinerário de Mário Quintana. In: QUINTANA, Mário. **Poesia completa**: em um volume. Organização de Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 13-17.
- CARVALHAL, Tânia Franco. O poeta no espelho. In: QUINTANA, Mário. **Poesia completa**: em um volume. Organização de Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 18-27.

COLLOT, Michel. Paysage et critique littéraire. In: COLLOT, Michel. **Paysage et poésie du romantisme à nos jours**. Paris: José Corti, 2005.

FROTA, Lélia Coelho. Entrevista por Heloísa Buarque de Hollanda. **Entrevista com Lélia Coelho**. 15 set. 2009. <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-elia-coelho/>> Acesso em: 10 abr. 2016.

FROTA, Lélia Coelho. Sala Cecília Meireles. In: FROTA, Lélia Coelho. **Poesia lembrada**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971. p. 159-160.

MEIRELES, Cecília. **Cecília e Mário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

MEIRELES, Cecília. Passado. **Cecília Meireles**: crônica em geral. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 26-30.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Reflexos da cultura indiana na poesia de Cecília Meireles. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; UTÉZA, Francis. **Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles**. Porto Alegre: Libretos, 2006. p. 13-149.

MENDES, Murilo. Convergência. In: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994a. p. 688-689.

MENDES, Murilo. Miscelânea em prosa e verso/Conversa portátil. In: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994b. p. 1467-1469.

MENDES, Murilo. Flores de Ouro Preto. In: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994c. p. 470-471.

MORAES, Vinícius de. **Arquivinho**. Rio de Janeiro: Bem-Ti-Vi Produções Literárias, 2003.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Representação do feminino na lírica de Cecília Meireles. In: DUARTE, Constância de Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. (Org.) **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras - UFMG, 2002, v. 1, p. 26-32.

QUINTANA, Mário. **A vaca e o hipogrifo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

QUINTANA, Mário. **Poesia completa**: em um volume. Organização de Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005.

SECCHIN, Antônio Carlos. Apresentação. In: MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Organização de Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2v.

VALÉRY, Paul. O homem e concha. VALÉRY, Paul. In: **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Paris, 30 de abril de 2016

Recebido em 02/05/2016

Aceito em 08/09/2016

Escritos sobre literatura

Maurício Silva*

Não é novo o interesse nas possíveis relações entre a literatura e a psicanálise, podendo-se mesmo afirmar que os estudos acerca dessa interação têm-se desenvolvido tanto que, praticamente, constituíram-se uma área à parte no amplo campo de estudos da teoria literária. No Brasil, essa relação também não é nova, desenvolvendo-se, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX. Um título bastante conhecido, nesse campo, por exemplo, é o já “clássico” **Psicologia e Literatura** (1977), de Dante Moreira Leite, que estudou alguns aspectos da “significação da psicologia para a literatura, e vice-versa”. (LEITE, 1977, p. 9).

Muitos desses estudos voltaram-se, compreensivelmente, para os escritos do célebre psicanalista austriaco Sigmund Freud (1856-1939), que, apesar de reconhecer que os psicanalistas, de modo geral, nem sempre se debruçam sobre a literatura, era, ele mesmo, mais do que um curioso, um verdadeiro estudioso da literatura. Bellemin-Noël, estudando o legado freudiano para os estudos literários, em seu conhecido **Psicanálise e Literatura**, afirma que a literatura traz consigo elementos do não-consciente, e a psicanálise trabalha com teorias daquilo que escapa ao consciente, motivo pelo qual é conveniente fundi-las. (BELLEMIN-NOËL, 1983).

Tudo isso pode ser comprovado nesse mais recente lançamento de alguns dos principais escritos de Freud acerca da literatura: seus **Escritos sobre literatura** (2014), organizado por Iuri Pereira, traduzido diretamente do alemão pelo filósofo, tradutor e ensaísta Saulo Krieger e acompanhado de um elucidativo posfácio da psicanalista Noemi Moritz Kon.

São diversos os textos contidos no livro. Em “Dostoiévski e o parricídio”, por exemplo, Freud estuda a complexa *psiquê* do romancista russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881), afirmando que o fato de o autor manifestar uma tendência a caracterizar

* Universidade Nove de Julho. Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação (Universidade Nove de Julho).

personagens brutais em seus textos “sugere a existência dessas inclinações em seu interior” (FREUD, 2014, p. 11). Nesse sentido, Dostoiévski revelaria uma “pulsão destrutiva extremamente forte” (FREUD, 2014, p. 11), expressando-se como masoquismo e sentimento de culpa. Para Freud, o tema do parricídio em Dostoiévski (como também em **Hamlet**, de Shakespeare, e em **Édipo Rei**, de Sófocles) revela, na chave da psicanálise, a intenção de autopunição, de natureza histórica: há uma identificação com aquele que se mata, autopunindo-se (“esse outro, para o garoto, via de regra é o pai” (FREUD, 2014 p. 16), tendo como motivo fundamental “a rivalidade sexual pela mãe”. (FREUD, 2014, p. 23).

Já em “O estranho”, Freud lembra que o psicanalista raramente se volta para as “investigações estéticas” (FREUD, 2014, p. 33), preferindo trabalhar “em outras camadas de nossa vida anímica” (FREUD, 2014 p. 33), embora, vez por outra, possa se interessar por “determinado campo da estética” (FREUD, 2014, p. 33). Aborda assim, nesse capítulo, os efeitos de estranhamento causados pela obra de E. T. A. Hoffmann, esse “mestre inigualável do estranho na literatura” (FREUD, 2014, p. 53). E em “O poeta e o fantasiar”, certamente um dos mais interessantes artigos do livro, pelas teorias que apresenta, relacionando o fantasiar do adulto e a produção poética, Freud discute a relação entre a poesia e a fantasia, lembrando, de início, que se podem encontrar os primeiros vestígios da atividade poética na criança, na medida em que, para ela, o *brincar* é a atividade fundamental: “toda criança que brinca se porta como um poeta, uma vez que ela cria para si o seu próprio mundo, ou, para dizer com mais precisão, transpõe as coisas de seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (FREUD, 2014, p. 80). Nessa sequência de reflexão, Freud associa o poeta à criança, e o seu fazer poético à brincadeira infantil: “o poeta faz o mesmo que a criança que brinca: cria um mundo de fantasia e o leva muito a sério; isto é, ele o provê de grande investimento afetivo, ao mesmo tempo em que nitidamente o separa da realidade” (FREUD, 2014, p. 80). Nesse sentido, o adulto, ao se tornar adulto, não renuncia à brincadeira, mas a substitui pela fantasia (“em vez de jogar, ele fantasia”. FREUD, 2014 p. 81), embora a esconda das pessoas. Freud relaciona, ainda, a fantasia do adulto com o sonho, essa espécie de fantasia noturna ou diurna.

Finalmente, em outros textos que compõem o livro, aborda temas como a relação entre os entes familiares (irmão, irmã, pai, mãe), o fantasiar e o sonho; e estuda aspectos da *psiquê* de Goethe, a partir da leitura de seu livro **Poesia e verdade**.

Não são poucas, portanto, as contribuições de Freud para o estudo da literatura em geral e de alguns gêneros literários, em particular, como é o caso da poesia e do romance. Sobre este último, aliás, elucida aspectos fundamentais da prosa romanesca e do mundo contemporâneo (na verdade, moderno), ao afirmar que “o romance psicológico indubitavelmente deve muito de sua peculiaridade à tendência do autor moderno de cindir o eu, por observação de si, em eus parciais e, em consequência disso, personificar em vários heróis as correntes de conflito de sua vida anímica”. (FREUD, 2014, p. 87).

Por esses e por outros motivos, trata-se de uma leitura indispensável aos estudiosos da literatura e aos entusiastas da psicanálise... e vice-versa!

Referências

BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1983.

FREUD, Sigmund. **Escritos sobre literatura**. Organização de Iuri Pereira. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014.

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e Literatura**. São Paulo: Ed. Nacional/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

Recebido em 30/04/2016

Aceito em 11/10/2016

Rui Mourão: razões e disfarces da mente em delírio

Fábio Lucas*

Para a mais completa análise de **Mergulho na região do espanto**, de Rui Mourão e a sua mais confiável interpretação e, afinal, para a urdidura de convincente juízo crítico, torna-se indispensável o emprego de uma visão interdisciplinar. É que consubstancializam a textura literária do autor informes procedentes da Psicologia e da História. Na verdade, o protagonista que se pronuncia na primeira pessoa do singular compendia ou configura uma personalidade doentia, formuladora de conceitos delirantes, inseguros, de baixo teor de credibilidade.

No entanto, o “eu poético” transita num contexto pleno de reminiscências históricas que alcançam e influenciam as individualidades. A fala da comunidade traduz um idioleto cuja pauta e repertório, repetitivos, formam os sistemas comunicativos paradigmáticos da parte central de Minas Gerais, compreendendo Ouro Preto e Belo Horizonte, ou seja, o antigo e o novo.

O protagonista, por sua vez, além de “viver” e “respirar” a atmosfera cultural, retrabalha toda a herança recebida das fontes formadoras da sua consciência. Assim, passado e futuro se mesclam na mente excitada, e os “vultos” da velha Vila Rica e de seus sequazes renascem no cérebro e se desnudam das honrarias históricas, das demarcações oficiais, das festas cívicas e arroubos patrióticos e se mostram na escala do cotidiano, com as mazelas que os impulsos da riqueza trazem consigo. Enfim, todas as glórias regionais e nacionais se estigmatizam. Ninguém presta. Tudo é pequeno, escravo dos instintos animais, selvagens.

O lastro historiográfico pune e desmistifica a herança da elite culta, em busca de poder econômico e político. A lógica e racionalidade do discurso narrativo, delegadas à mente enferma, operam, de certa forma, a revisão crítica do passado

* Origem institucional

fundador das Minas, que se consagrou sob a pedagogia de exortação dos Inconfidentes, ocasionalmente apanhados em suspeitas conspirações.

O narrador de **Mergulho na região do espanto**, no curso do solilóquio, menciona “minha obsessão pela leitura” (MOURÃO, 2015, p. 10). Desse saber adquirido é que transbordam os preciosos relatos do cotidiano das personalidades divinizadas nos cultos patrióticos. Ao leitor cabe distrair-se com o engenho literário de Rui Mourão ao individualizar os movimentos do protagonista no cenário colonial.

O primeiro “espanto” será o comando para que a personagem se dirigisse a Ouro Preto. Disponível, aposentado, acolheu do vulto misterioso a oportuna indicação, correspondente a adiado desejo. A mente cogitadora apresenta a primeira cisão: a que Ouro Preto se dirigir, a antiga ou a contemporânea? No intento persuasivo do narrador não passam de uma única e exclusiva verdade, “porque o homem está é na memória, nos tempos idos invariavelmente incompletos, que dependem do presente para se revelarem em renovada significação.” (MOURÃO, 2015, p. 10).

Certa camada crítica, subjacente aos enunciados históricos, ocupa a fala revisionista do narrador. A leitura intrínseca do romance oferece uma totalidade discursiva do autor, experiente ficcionista, a talhar um dos seus mais refinados textos literários. Até renasce o passado mineiro, acompanhado de seus vultos, todavia desprovidos da feição amável, Pejam-se de máscaras denunciadoras das fraquezas humanas numa escala que percorre do sublime ao sórdido.

E o narrador a conduzir penoso solilóquio? Rui Mourão o focaliza intoxicado de leituras, vítima dos excessos de conclusões apressadas, avessas ao rigor científico. Um bando de ficcionistas imaginosos a impor subjetividade em caso de ausência de documentos. Inventores de estórias.

O protagonista, determinado a cumprir a decisão de viajar, detona o explosivo da autoanálise que, por sua vez, desmancha o castelo-no-ar: relata episódios, retrata situações extremas, põe-se a salvo de estado de necessidade, opta pela vida e resiste à violência, ao arbítrio e à prepotência, enfim, tudo que é inerente ao poder colonial. Quanto às negociações de datas e legitimação de obras intronizavam-se regras e regulamentações ocasionais, externadas pelas aparências de poderosos chefes políticos locais. Homens de escassas luzes e muitas armas (roubadas, contrabandeadas e, até, permitidas mediante acordos não escritos).

Além da faceta de elucubrar sobre o justo e o injusto, o narrador, criatura do romancista, move-se com dinâmica credibilidade na esfera da associação dos

valores da vida prática com os conceitos da teoria das Letras. Para mera ilustração dessa riqueza temática, tome-se o trecho da página 159 à 173, fim do capítulo, em que surge o doutor Edvaldo Sotero, analista, a enfatizar a posição do ator, no palco perante a plateia ou no cinema, em projeção na tela fria diante do público atento, em busca de emoções. Também se fazem ler e comentar episódios retirados dos **Autos de Devassa da Inconfidência Mineira**. O tóxico das Letras vicia e aponta para a mente frágil e obsessiva o caminho da loucura.

A terapia corporal reforçada pela cura espiritual desproblematizaria o narrador? E a retidão moral que, para pensadores da linha de Georg Lukács, encontram na Ética o principal esteio da Filosofia? Ou todo o conhecimento não passa de mera ilusão, uma fantasia? Ou a trágica anedota que os avanços da Ciência e das Artes englobam no âmago da condição humana? Aliás, um dos mais densos capítulos exhibe opiniões sobre Tiradentes e, mais do que tudo, investiga o pensamento de Luís Vieira da Silva, que pontifica sobre o poder real e simbólico do ouro, da prata e dos metais preciosos, não deixando de assinalar a importância da igreja católica na eleição dos bens produtivos para o bem da coletividade.

Mais surpreendente é o relato do inconfidente José Álvares Maciel, ao qual o romancista concedeu a palavra, confidenciando em primeira pessoa ideias progressistas para o futuro da pátria, em aliança com a Inglaterra e os Estados Unidos no rumo da industrialização e dos princípios da maçonaria. Além disso, o contexto coloca Cláudio Manuel da Costa na possível liderança do desejado país independente.

Sob o ponto de vista intrínseco, estilístico, omitidas as cercanias historiográficas e o estudo de caso no campo da Psiquiatria, terá o leitor a gratificante fortuna de compulsar um texto cuidadosamente elaborado, leve, compacto, do respeitado romancista Rui Mourão, num de seus momentos mais sutis.

Recebido em 09/09/2016

Aceito em 11/10/2016