

Opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 7, número 13



CIRCULAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA NO EXTERIOR

enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de Opiniões.

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 7, número 13

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. - n.13 (2018) - São Paulo: FFLCH: USP, 2018.

Semestral

ISSN Eletrônico: 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869 09981

Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), entidade do Governo Brasileiro.



FFLCH



Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Comissão editorial

Alunos e ex-alunos do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP): Ana Lúcia Branco, Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, Betina Leme, Camila Russo de Almeida Spagnoli, Eduardo Marinho da Silva, Geovanina Maniçoba Ferraz, Giovanna Gobbi Alves Araujo, Jéssica Cristina Jardim, Lohanna Machado, Márcia Cristina Fráguas, Rafael Rodrigues Ferreira, Rafael Cristofer George Tahan Fernandes, Stephanie da Silva Borges, Thiago Henrique Fernandes Pereira, Umberto de Souza Cunha Neto, Vinícius da Cunha Bisterço, Wanderley Corino Nunes Filho

Conselho editorial

Professores do programa de pós-graduação em Literatura Brasileira (DLCV-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Soares, Marcos Roberto Flamínio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum

Editores responsáveis

Lohanna Machado, Umberto de Souza Cunha Neto, Wanderley Corino Nunes Filho

Projeto gráfico

Cláudio Lima

Diagramação

Wanderley Corino Nunes Filho

Capa

Wanderley Corino Nunes Filho, a partir da aquarela de Cleiton Oliveira da Silva (“Benjamim Guimarães”, 2018)

Arte

Cleiton Oliveira da Silva (aquarelas) e Kellen Nascimento (fotografias)

Agradecimentos

Caio Cesar Esteves de Souza e Ivan Francisco Marques

Contatos

Site: www.revistas.usp.br/opiniaes

Facebook: www.facebook.com/Opiniaes

E-mail: revista.opiniaes@gmail.com



Iemanjá
[2018], aquarela
Cleiton Oliveira da Silva

sumário

a literatura brasileira pede licença: entramos na Literatura Mundial? EDITORIAL	19
---	-----------

entrevistas	23
--------------------	-----------

OLHARES SOBRE A LITERATURA BRASILEIRA NO EXTERIOR: UMA ENTREVISTA COM MILTON HATOUM Lohanna Machado e Wanderley Corino Nunes Filho	24
---	-----------

A LITERATURA MARGINAL BRASILEIRA NO ATUAL CONTEXTO FRANCÊS: UMA ENTREVISTA COM PAULA ANACAONA Priscilla Coutinho	28
---	-----------

ENTREVISTA COM PIERS ARMSTRONG Lohanna Machado	36
--	-----------

ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA EM PORTUGAL: UMA ENTREVISTA COM ABEL BARROS BAPTISTA Umberto de Souza Cunha Neto	40
--	-----------

dossiê (CIRCULAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA NO EXTERIOR)	49
--	-----------

A REPÚBLICA MUNDIAL DAS LETRAS, DE PASCALE CASANOVA, LIDA NO BRASIL E NA FRANÇA: NACIONALIDADE E TERMINOLOGIA Lohanna Machado	50
O BRASIL HOMENAGADO NA FEIRA DO LIVRO DE FRANKFURT EM 2013: ROTEIRO DE EXCLUSÕES Nicolle Garcia Ortiz, Renata de Oliveira Klipel, Vicente Cousin Dolgener, Mateus Robaski Timm	65
BRASILGALIZA: ENSINAR LITERATURA BRASILEIRA NA GALIZA, ALGUMAS CONSIDERAÇÕES Vivian Rangel	82
ROBERTO ARLT, LIMA BARRETO E A MODERNIDADE PERIFÉRICA Vinícius da Cunha Bisterço	102
A BALALAIKA DE GONZAGO: MARÍLIA VAI À RÚSSIA Rafael Bonavina, Raquel Siphone	119
tradução poética	139
DOIS POEMAS DE HU XUDONG Tradução de Inez Zhou e Marcelo Lotufo	140

criação literária	148
VIGILÂNCIA 24 HORAS Renan Nuernberger	149
AMANHÃ É A ÚNICA MENTIRA Jefferson de Oliveira Dias	151
FAMÍLIA Jefferson de Oliveira Dias	153
CORPO(S) DO SILÊNCIO Maria Beatriz Thibes	155
JAMAIS FERIR TEUS SENTIMENTOS Diana Menasché	157
A CABEÇA & O CORPO DE PITTELLA LEITE Carlos Pittella	158
UM NARRADOR QUE GRITA Helena Zelic	161
LABIRINTO DE OUROBOROS Eduardo Elisalde Toledo	162
URUBU Antonio Lino	165

artigos TEMA LIVRE	169
A PASSAGEM DO SUBLIME AO BELO EM "PAISAGEM NOTURNA", DE MANUEL BANDEIRA Hináh Esttela Pereira	170
ENTRE A POESIA E A PROSA: DRUMMOND E A REVOLUÇÃO DE 30 Gabriel Provinzano Gonçalves da Silva	191
DUELO, DE GUIMARÃES ROSA: MOIRA EM INTERFACE COM A VIOLÊNCIA DO SERTÃO Fabício Lemos da Costa, Maria Elizabeth Bueno de Godoy	210
PARA TRÁS DA SERRA DO MIM – LÁ: O INOMINÁVEL LUGAR Fernanda Yazbek Rivitti	223
INFÂNCIA, DE GRACILIANO RAMOS: UM ESFORÇO DE MEMÓRIA, UM ESFORÇO DE FICÇÃO Wesley Moreira de Andrade	241
PASSAGEIRO DO FIM DO DIA: DA FORMA MODERNA DO ROMANCE ÀS RELAÇÕES MODERNAS DE TRABALHO Wesley Lucas Batista da Silva	261
(DES) CONFIANÇA E MEDO NAS CIDADES DE AMILCAR BETTEGA BARBOSA E DE MURILO RUBIÃO Raul da Rocha Colaço	277
AS NOVAS VOZES DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA Geysiane Aparecida de Andrade	298

opiniões

circulação
da

literatura
brasileira

no

exterior



Moiras
[2018], aquarela
Cleiton Oliveira da Silva

editorial



Minha terra não tem palmeiras...
E em vez de um mero sabiá,
Cantam aves invisíveis
Nas palmeiras que não há.

Minha terra tem relógios,
Cada qual com sua hora
Nos mais diversos instantes...
Mas onde o instante de agora?

Mas onde a palavra "onde"?
Terra ingrata, ingrato filho,
Sob os céus da minha terra
Eu canto a Canção do Exílio!

"Uma Canção", de Mário
Quintana, publicado em 1966, em
Antologia poética.

Movimento
[2018], aquarela
Cleiton Oliveira da Silva

a literatura brasileira pede licença: entramos na literatura mundial?

EDITORIAL

Lohanna Machado
Umberto Cunha Neto
Wanderley Corino Nunes Filho

Causou entusiasmo a enxurrada de eventos celebrando a literatura brasileira a nível internacional nesse início de século. Para citar alguns, houve a atuação do projeto Conexões, os editais de bolsas da Biblioteca Nacional, especialmente o de incentivo à tradução, a Machado de Assis Magazine, a reformulação do programa de Leitorado, a abertura de novos Centros Culturais Brasileiros, a atuação de redes de brasilianistas como a REBRAC, BRASA, ABRE, incontáveis eventos acadêmicos tematizando a cultura brasileira, as participações em grandes feiras como país homenageado, caso de Frankfurt, Salão do Livro de Paris, Feira do livro de Guadalajara, além da Europolia e do Ano do Brasil na França e Portugal. Trata-se de um grande esforço conjunto mobilizando diversos agentes e instituições e que se justifica na crença de que através dessas operações estaríamos conquistando espaço numa República Mundial das Letras que até então não nos reconhecia, pedindo licença para entrar.

Toda essa efervescência é um reflexo direto do crescimento econômico do país e de políticas públicas que investiram no *soft power* brasileiro de forma contundente e inédita, e que geraram um clima de otimismo que fez florescer iniciativas diversas. O golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, que teve como bandeira

opiniões

desmantelar o legado do período petista, lançou uma sombra de ameaça sobre essas conquistas antes mencionadas. Salvo engano, não surgiram ainda trabalhos de peso para analisar o fenômeno da internacionalização da literatura brasileira de forma ampla. Há uma abundância de relatos pessoais e de impressões de atores proeminentes dessa internacionalização, mas um número ainda reduzido de trabalhos acadêmicos, os quais cercam o assunto e, em conjunto, dão algum contorno ao problema, mas há ainda muito a ser investigado e estudado a fundo. Propusemos este dossiê com a finalidade de concatenar estudos afins sobre esse tema e que contribuíssem, um completando os vazios do outro, nessa tarefa árdua que é analisar um fenômeno tão recente e dinâmico. Foram aprovados para essa seção apenas seis artigos, o que talvez reflita essa dificuldade.

Temos orgulho em apresentar nossa seção de entrevistas que neste número traz Milton Hatoum, um de nossos escritores contemporâneos mais traduzidos; Paula Anacaona, editora francesa de literatura brasileira que se destacou traduzindo literatura marginal; e dois proeminentes brasilianistas, Piers Armstrong, autor do seminal *Third world literary fortunes: Brazilian Culture and its International Reception*, e Abel Barros Baptista, machadiano e um dos protagonistas de uma importante polêmica sobre a internacionalização da literatura brasileira envolvendo também Roberto Schwarz e Michael Wood.

A diversidade dos artigos que compõem o dossiê convida a refletir sobre a vastidão do tema proposto e sobre o quanto é, assim, desafiador. Tratou-se da recepção da República Mundial das Letras, de Pascale Casanova, na francofonia e no Brasil; da participação brasileira na Feira do Livro de Frankfurt e suas exclusões; relatou-se a experiência de ensinar literatura e cultura brasileira na Galiza enquanto Leitor; há ainda um trabalho de literatura comparada entre Roberto Arlt e Lima Barreto; e sobre a tradução de um poema de Marília de Dirceu para o francês e o russo.

Embora nossa revista não tenha por hábito publicar traduções, para este número recebemos uma interessante contribuição, poemas de Hu Xudong que relatam com bastante colorido sua passagem pelo Brasil.

Os artigos da nossa seção de temas livres também compõem uma miscelânea de abordagens acerca da literatura brasileira. Assim, há dois trabalhos acerca de contos de Guimarães Rosa, um analisa a presença do destino, recuperado da tradição grega, e o outro analisa o não-lugar de "A menina de lá"; está presente, também, artigo sobre o caráter autobiográfico de *Infância*, de Graciliano Ramos; um texto sobre a modernização da forma romance a partir da relação entre literatura e sociedade na obra de Rubens Figueiredo; e, fechando os trabalhos com prosa, um texto que busca um breve panorama da produção literária brasileira contemporânea a partir de temas, estéticas, discursos e construção dos personagens.

Ainda na mesma seção, agora tratando de poesia, o presente número apresenta texto que investiga o sublime no poema “Paisagem Noturna”, de Manuel Bandeira, e um artigo em que a relação entre a obra de Carlos Drummond de Andrade e o contexto da Revolução de 1930 são considerados numa leitura do poema “Outubro 1930”, analisando a mistura de registros que oscilam entre a prosa e a lírica.

Já na seção de criações literárias, os perfis de escritoras e escritores variam, com alunos de graduação e pesquisadores de pós-graduação, residentes no Brasil e também no exterior. Além disso, as contribuições poéticas se sobressaem frente a apenas três criações em prosa. Esperamos que tais textos tragam agradáveis surpresas, como trouxeram aos editores desse número, tanto pela inventividade quanto pelas temáticas abordadas.

O trabalho de edição deste número 13 da *Opiniões* aconteceu em meio ao rebuliço político ocasionado pela eleição presidencial de 2018. Não por acaso, o já citado golpe parlamentar que destituiu a presidenta eleita Dilma Rousseff, em 2016, trouxe consigo uma série de desmontes que atingiram em cheio, entre outras áreas, a educação; o corte de verbas decorrente da nova política orçamentária, bem como as crises política e econômica que assolam o país nos últimos anos, faz-se sentir no ensino superior e não foi diferente com o Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, da Universidade de São Paulo, berço dessa revista.

Ao proceder à leitura do presente número, consideremos, pois, o momento em que ela foi gestada, tendo em conta que, na atual conjuntura do país, colocar uma revista que verse sobre literatura no ar também representa um ato de resistência. Seguimos juntos. Desejamos uma excelente leitura.



Paisagem noturna
[2018], aquarela
Cleiton Oliveira da Silva

entrevistas

opiniões

olhares sobre a
literatura brasileira
no exterior: uma entrevista
com **milton hatoum**

*Lohanna Machado**

*Wanderley Corino Nunes Filho***

Às vésperas de completar 30 anos da sua estreia como ficcionista, Milton Hatoum gentilmente nos concedeu a entrevista a respeito da recepção de sua obra no exterior e também da sua visão sobre a posição ocupada pela literatura brasileira em âmbito internacional. A decisão em convidar Hatoum se justifica não só pelo fato de se tratar de um dos escritores brasileiros contemporâneos mais traduzidos, mas também por conta de seu ofício como tradutor, do qual destacamos a tradução de *Representações do intelectual*, de Edward Saïd.

*

Milton Hatoum é um dos escritores brasileiros contemporâneos mais traduzidos. A seu ver, quais são os principais pontos de atração que sua obra tem exercido nesses diferentes tradutores e editores estrangeiros que despertaram interesse em vertê-la para outras línguas?

Meu primeiro romance (*Relato de um certo Oriente*) foi traduzido em várias línguas. Isso foi inesperado. Não é um romance comercial, longe disso. Acho que houve um interesse no drama familiar e na confluência de duas culturas: a

* Doutoranda em Literatura Brasileira na USP com projeto sobre a internacionalização da literatura brasileira. Mestre em Estudos Literários na UFPR com a dissertação *O pobre-diabo na literatura brasileira*: de José Paulo Paes a Chico Lopes. Bolsista CNPq. E-mail: lohanna.machado@gmail.com

** Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo com a dissertação *A poética errante de Orides Fontela*. E-mail: wcorino@gmail.com

brasileira da Amazônia e a dos imigrantes árabes nessa região. O *Dois irmãos* seguiu essa linha. Mas as resenhas estrangeiras falam também da linguagem, do mito, da estrutura das narrativas, da tradução. Não sei ao certo os critérios de escolha de uma editora estrangeira. Por exemplo, acaba de sair uma tradução japonesa do *Órfãos do Eldorado*. Por que a editora decidiu traduzir esse livro, e não outro?

Houve alguma diferença entre as impressões e leituras dos leitores brasileiros e estrangeiros que notou ou chamou sua atenção?

Isso é curioso. Cada país tenta relacionar o livro traduzido com a sua cultura. Na França, o resenhista do *Le Monde* citou a influência de Proust no *Relato de um certo Oriente*. O jornal inglês *The Guardian* falou na influência de uma novela de Henry James no *Dois irmãos*. Na Itália, como é natural, a crítica mencionou o mito como ponto de partida para esse romance. Mas geralmente a influência da literatura brasileira não é mencionada no exterior. Essa é a vantagem da crítica latino-americana, que conhece a nossa literatura e também as literaturas estrangeiras. Devo muita coisa à leitura de obras de Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Drummond, Bandeira, mas poucos jornalistas literários estrangeiros têm familiaridade com a obra desses autores. Então eles escrevem uma impressão de leitura a partir do repertório deles, como se Machado não existisse. E o diabo é que eu não teria escrito o *Dois irmãos* sem a leitura de *Esau e Jacó*.

Tendo também desempenhado a função de tradutor, em que medida você se envolve com as traduções que são feitas de suas obras?

O diálogo com os tradutores é fundamental. Às vezes faço sugestões. E sempre tento esclarecer uma dúvida. De um modo geral, tive muita sorte com os tradutores. As tradutoras para o árabe e espanhol (Argentina) são excelentes, ambas professoras da USP. O mesmo posso dizer das traduções francesa, inglesa, italiana e alemão. Com a Amina Di Munno (tradutora italiana e professora em Gênova) participei de uma mesa redonda na USP sobre questões de tradução. Traduzir não é trair. Ao contrário, a melhor tradução é fiel ao ritmo e à melodia do texto de origem. O tradutor deve encontrar essa prosódia em sua língua, mas sem trair o significado do texto de origem.

Você é um grande leitor de Edward Saïd e chegou a traduzir uma de suas obras para o português. Já Saïd traduziu para o inglês (junto a Mariame Saïd) um texto importante de Erich Auerbach chamado

opiniões

“*Philology and Weltliteratur*”. Nele os tradutores defendem a escolha por não traduzir o termo *Weltliteratur* argumentando que

Weltliteratur is therefore a visionary concept, for it transcends national literatures without, at the same time, destroying their individualities. Moreover, Weltliteratur is not to be understood as a selective collection of world classics or great books — although Goethe seemed often to be implying this — but rather as a concert among all the literature produced by man about man.

Qual a sua leitura do conceito de *Weltliteratur*/Literatura Mundial enquanto um escritor brasileiro?

A ideia da *Weltliteratur* surgiu na década de 1810, quando Goethe leu o Corão e poetas persas, notadamente Hafiz, que inspirou os poemas do Divã Ocidental-Oriental. Esse mesmo poeta persa inspirou um dos mais belos poemas de Manuel Bandeira: Gazal em louvor a Hafiz. Sei que é preciso considerar as particularidades e o contexto histórico de cada leitor e escritor; mas há uma corrente de sensibilidade que transcende gêneros literários e passa pelas narrativas orais da África e das Américas, não raramente menosprezadas, senão ignoradas por um certo Ocidente. Dou como exemplo uma obra-prima da cultura ameríndia, intitulada “A queda do céu – Palavras de um xamã Yanomami”, uma coletânea de discursos poéticos, míticos, políticos e históricos narrados por Davi Kopenawa, e traduzidos e editados pelo antropólogo Bruce Albert. Edward Said critica a supremacia da literatura canônica ocidental. Ele pensa, com razão, que outras literaturas (da África, da Ásia e mesmo da América Latina) são pouco divulgadas e traduzidas. Ele combate essa hierarquia, em que prevalece a posição do “Ocidente”. No fundo, é uma crítica ao olhar imperial das nações hegemônicas, principalmente os Estados Unidos. Said desenvolveu e aprofundou essa crítica no livro *Cultura e Imperialismo* (Companhia das Letras). Conheci vários romances africanos depois de ler esse ótimo ensaio de Said. Por exemplo, *Tempo de migrar para o Norte*, do sudanês Tayeb Salih. É um romance extraordinário. Foi publicado pela Planeta e agora saiu uma nova e belíssima edição pela TAG, um clube de leitura.

Por um período infelizmente breve assistimos uma explosão de investimento institucional na divulgação da literatura brasileira fora do Brasil. Enquanto escritor, você avalia que os frutos desses investimentos possam ser duráveis ou a literatura brasileira retornará muito em breve ao ostracismo no concerto das nações que compõem a Literatura Mundial?

Na Biblioteca Nacional havia um programa de bolsas para tradutores. Esse programa foi muito importante para traduzir e publicar a literatura brasileira, clássica e contemporânea. Se esse incentivo acabar, muitos livros não serão

opiniões

traduzidos. Penso que o novo governo não está interessado na cultura brasileira. A mistura do neoliberalismo com fundamentalismo religioso passa muito longe da cultura e da literatura. Nós assistimos ao colapso do humanismo. Mas é preciso lutar contra a estupidez, a ignorância e o conformismo.

opiniões

a literatura
marginal brasileira
no atual contexto francês:
uma entrevista com
paula anacaona

*Priscilla Coutinho**

Criada e dirigida por Paula Anacaona, tradutora e escritora, a editora Anacaona surge em 2009 com o intuito de publicar a literatura brasileira em toda a sua diversidade e mestiçagem. Seu catálogo e escolha editorial tem o compromisso de divulgar uma literatura, assim chamada “das minorias”. Minoria que já vem reivindicada no seu próprio nome: “Anacaona foi uma guerreira haitiana na época da invasão espanhola, ela foi uma das primeiras a resistir contra o conquistador espanhol. É realmente uma figura de mulher resistente, indígena, forte, guerreira”, explica Paula.

Longe do estigma inicial que pesava sobre a pluma destes escritores ditos “marginais”, o que constatamos no atual momento é o crescente interesse que eles têm despertado no público leitor, na crítica literária e na indústria cultural. Tal interesse, atribuindo a essa produção artística um lugar de destaque até então desconhecido.

No panorama internacional, os numerosos convites para os salões de livros, nos quais a geração de escritores marginais afirma sua presença e contribui para a reconfiguração da paisagem literária brasileira, são testemunhas de um sucesso em plena ascensão.

* Doutora em Estudos Lusófonos – Literatura Brasileira pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e pela Universidade de São Paulo. Atualmente é leitora de português na Université de Bourgogne. E-mail para contato: pricoutinho@hotmail.fr

*

Qual foi o primeiro contato que você teve com a literatura brasileira? E de onde vem essa paixão pelo Brasil?

Eu sempre gostei de literatura, quer seja francesa ou estrangeira. Quando eu comecei a me apaixonar pelo Brasil, há uns 15 anos, naturalmente eu vi que a literatura era também um bom meio para conhecer o país, também para aprender a língua, já que o português não era a minha língua “natural”. Rapidamente, então, eu comecei a ler, e eu vi também que havia poucos livros traduzidos para o francês. Foi aí que surgiu a ideia de traduzir primeiro alguns livros por outra editora, e depois eu decidi montar a minha própria editora.

E como entra a literatura da periferia nessa história? Como surge a ideia de criar uma editora que se dedique exclusivamente a esse tipo de literatura?

A literatura periférica brasileira veio depois. O primeiro livro que eu li de literatura brasileira foi José Lins do Rego, por isso que eu tenho uma paixão pela literatura do Nordeste. A literatura marginal veio porque, de vez em quando, eu fazia tradução/intérprete para quando tinha alguns autores brasileiros que vinham para a França. Foi assim que eu encontrei o Paulo Lins na época do *Cidade de Deus*. Eu fazia “interpretação” quando ele vinha. E então eu comecei a falar com ele e pedi: “e agora, tem outros escritores que escrevem esse realidade?”, e aí ele me falou do Ferréz, do *Manual Prático do Ódio*. Depois quando eu fui para o Brasil eu procurei esse livro. Eu li o *Manual* em uma noite porque eu viajava de ônibus, então eu li assim bem rapidamente. Gostei muito e, ao invés de propor esse livro para outras editoras como eu fazia antes, eu decidi montar a minha editora com esse livro. Na verdade, no começo eu não tinha muito esse plano de fazer uma editora focada na literatura marginal. Realmente veio pouco a pouco, porque com o Ferréz eu descobri depois toda a galera um pouco em torno dele. Ele também me indicou o Sacolinha, o Buzzo (Alessandro), o Marcelino Freire e muitos outros autores. E é sempre assim que eu descubro os autores, é sempre um que indica o outro. Agora eu tenho essa rede de escritores e eu tenho confiança no gosto deles. Agora também muitos autores me procuram porque eles ouviram falar de mim, e também, às vezes, eu trato com agentes literários. Isso as vezes é bom também, porque eles já fazem uma pequena seleção. Agora também estou em contato com o pessoal da FLUP (Festa Literária das Periferias). Agora eu publico bastante contos que foram escritos durante as oficinas de escrita que organiza a FLUP.

opiniões

Você desenvolveu três coleções: a *Urbana*, a *Terra* e a *Época*. Você poderia explicar a particularidade de cada uma delas e quais razões te levaram a criá-las dessa maneira?

Então, como eu falei, no começo nada era previsto. No começo eu realmente fiz essa editora com paixão e, pouco a pouco, eu comecei a organizar um pouco mais. Essa primeira coleção *Urbana* é focada na literatura da favela, e depois também eu vi que, como tinha poucos livros traduzidos do Brasil para a França, era também um pouco uma pena eu traduzir somente isso. Porque como o Brasil é realmente um país que eu gosto, eu queria mostrar toda a diversidade, toda a tradição literária que tem no Brasil, porque muitos franceses quando você fala que nos anos 30 tinha um movimento literário, tinha já a Semana de Arte Moderna e essas coisas, eles não têm a mínima ideia de que isso existia. Eu diria ainda que muitos pensam que nos anos 30 os brasileiros andavam todos pelados e com penas pela selva Amazônica. Então para mim era importante também publicar esses clássicos: José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, para mostrar a tradição literária do Brasil, e mostrar que todo esse movimento de literatura marginal não vem do nada. Eu acho que tem muito dessa tradição cordelista e dessa tradição do Nordeste. Então foi assim que surgiu a ideia da coleção *Terra*, e também por paixão pessoal pelo Nordeste que, como eu falei, eu gosto muito. Mas, na verdade, no começo foi um pouco difícil porque meus leitores da coleção *Urbana* ficam um pouco perdidos com esses livros assim mais “clássicos”, com uma ruralidade presente e essas coisas. Eu comecei, então, a ter assim dois públicos: um público mais jovem, mais moderno, mais cosmopolita, que mora na cidade, e também um público um pouco mais velho, mais do tipo da minha mãe, e que ia para a coleção *Terra*. Mas minha ambição era misturar um pouco esses públicos porque eu, pessoalmente, eu posso gostar de hip-hop e também posso gostar de literatura clássica. Eu acho que a gente tem que parar de fazer esses rótulos, essas classificações, e podemos ser assim “mestiços”, ou seja, gostar de várias coisas. Eu agora vejo que os públicos se misturaram, mas demorou um pouco. E também isso eu reparei depois. Eu acho que fazer uma coleção sobre o Nordeste tem muito sentido porque o nordestino é o marginal do Brasil. Na coleção *Urbana* são os marginalizados da cidade, e com a coleção do Nordeste é um pouco o marginalizado do Brasil, assim, em geral. Então eu achei que fazia bastante sentido. E depois a coleção *Época* eu lancei em 2015, na verdade para o *Salon du Livre* de Paris, porque em 2015 o Brasil foi o país homenageado. Isso foi um grande evento e eu sabia que a literatura brasileira ia estar bastante em evidência. Então eu quis nessa coleção publicar todos os livros brasileiros que, na verdade, não se encaixavam na literatura marginal e na literatura do Nordeste. Então, é mais uma coleção contemporânea que não é marginal e que não é sobre a ruralidade. Mas, para ser honesta com você, essa coleção é a coleção que eu tenho mais dificuldade para vender e de impor. Estou quase pensando em não publicar mais títulos nessa coleção porque o francês... bom, falar da favela, falar do Nordeste e da cana de açúcar, com todo esse “exotismo” o francês concorda. Mas ler um livro sobre um cara de 40 anos que mora em São Paulo, que divorcia da mulher... o francês, pra ele, não é o Brasil.

Talvez porque falar de favelas e do nordeste exponha pra esse leitor uma realidade distante e desperte o interesse pela descoberta de universos desconhecidos...

É verdade que quando você lê um livro você gosta de descobrir coisas e culturas completamente diferentes. Mas eu fiz também essa coleção porque eu queria mostrar que os paulistanos moram e têm a mesma vida, mais ou menos, que um parisiense. Ou seja, todo mundo não é favelado e não é nordestino. Mas eu devo reconhecer que fracassei um pouco. Eu acho que talvez uma grande editora poderia impor esse tipo de autor, mas eu tive dificuldade. Eu acho que para o ano que vem, em 2019, eu vou me concentrar mais nos autores afro-brasileiros, que isso também eu comecei em 2015. São livros que funcionam bem. Eu vejo também que no Brasil tem muita produção em torno desse tema e para o francês é uma descoberta essa questão afro-brasileira. Então eu acho que para o futuro, ou ao menos para o futuro próximo, eu vou mais nessa direção.

De modo geral, como você avalia a presença dos autores brasileiros no mercado editorial francês?

Bom, eu não quero ser pessimista, mas eu acho que tem cada vez menos interesse. Pra mim, muitas vezes, é até mesmo insultante, porque você pensa que as pessoas que têm um interesse pelo país... Na verdade, às vezes, você vê que não passa de uma moda. Ou seja, durante dois ou três anos eles leram alguns brasileiros, gostaram, mas agora eles estão lendo chineses ou indianos, e daqui a três anos eles vão ler outro país... então, realmente tem essas questões de moda que, quando você gosta de um país desde muito tempo, eu tenho dificuldade para entender... Ou seja, como uma pessoa que se interessou por temas como a injustiça, a desigualdade, como ela pode esquecer desses temas que não foram resolvidos e passar a outra coisa? Eu falo de vez em quando com a editora *Métailié*, que publicou muitos brasileiros, e todo mundo fala que autor brasileiro é muito complicado de vender. Eu acho que tem um pouco o problema da língua. Muitos autores brasileiros não falam francês, então quando você os convida é complicado para fazer encontros, essas coisas... Eu acho que isso é uma coisa super básica, mas eu acho que, por exemplo, um escritor argentino, mexicano, talvez ele fale francês um pouco mais facilmente e facilite a coisa. E eu acho também que há o problema do exotismo. O Brasil tem essa imagem muito positiva no exterior, de país cordial, de país do carnaval, e muitas vezes as pessoas vêm na feira do livro e elas vêm me dizer "Oh, você está vendo o tempo feio lá fora? Está chovendo, está frio... Me dá um livro brasileiro pra esquentar um pouco o meu cotidiano". O Brasil tem essa imagem de exotismo, para a qual o Jorge Amado contribuiu bastante. Para muitas pessoas, quando você fala "livro brasileiro", eles vão pensar nas mulatas, nessas coisas... e, então, quando você tenta propor outra coisa, as pessoas estão querendo alguma coisa, às vezes, um pouco mais fútil.

opiniões

Passados 9 anos de criação das Edições Anacaona, como você avalia a recepção dessa literatura marginal? Você conseguiu fidelizar um público leitor? Há um crescente na venda desses títulos que você edita?

Houve realmente um crescimento desde a criação da editora em 2009 até 2015, um crescimento muito importante. O que é normal, porque quando você começa do nada é normal que tenho um crescimento. Em 2015 foi o auge da editora, mas justamente eu acho que o Brasil pagou muito caro essa feira do livro, essa homenagem, porque eles pensaram que depois ia-se criar justamente um interesse de vários anos pela literatura. E muitos profissionais viram que foi um pouco como um *soufflé*. Ou seja, bombou, bombou, e estourou muito rapidamente. Por exemplo, muitos alemães também viram isso porque o Brasil foi homenageado em Frankfurt em 2013. Então também em 2013 todas essas editoras brasileiras de lá bombaram e depois tudo caiu. E, por exemplo, eu tinha as cifras, eu acho que em 2015 na França teve algo como 40 livros brasileiros publicados nesse ano e no ano seguinte teve 5. Muitas editoras publicaram livros brasileiros pra se encaixar com o tema geral, mas no ano seguinte elas não continuaram com esse trabalho. Então eu acho que os milhões de reais que o governo brasileiro gastou nesses eventos... não sei se realmente eles conseguiram fazer essa *soft power diplomacy* que eles estão querendo fazer.

Durante todos esses anos de trabalho editorial, você contou ou conta com a ajuda de programas promovidos pelo Ministério da Cultura do Brasil em apoio à tradução e publicação de autores brasileiros no exterior?

Eu consegui a ajuda da Fundação Biblioteca Nacional para vários livros, que é uma ajuda para tradução, e geralmente eles dão entre 1.000 e 1.500 dólares, o que não é suficiente pra pagar a tradução do livro, mas já dá uma ajuda. Mas os critérios de atribuição desse dinheiro são muito confusos. Às vezes eu tenho, às vezes eu não tenho. Eu não consigo saber porque eu recebi ou porque eu não recebi. Aliás, o que é muito engraçado é que muitas vezes os livros que funcionam mais, que eu acho que têm mais potencial, são livros para os quais eu não tenho essa ajuda. Por exemplo, para os livros da Conceição Evaristo eu nunca tive essa ajuda. Para os livros da favela eu nunca tive ajuda. É um pouco um sorteio... Ou seja, quando recebo, eu faço o pedido e fico feliz. E agora com as dificuldades financeiras do Brasil, o edital realmente diminuiu bastante. Eu ouvi falar que eles estão recomeçando o edital para 2018-2020, mas eu acho que eu nem vou pedir, porque os últimos pedidos que eu fiz pra quatro livros eu não recebi nenhum. O único francês que recebeu ajuda foi uma editora muito grande, a *Actes Sud*, que publica a Patrícia Mello e que não precisa dessa ajuda. Eu acho que eles teriam que fazer alguma coisa... Porque se são só os grandes que recebem esse dinheiro... Ou seja, eles não precisam. Mas eu devo reconhecer que eu tive essa ajuda durante alguns anos, vamos dizer entre 2012

e 2016. Eles realmente me ajudaram bastante e então posso agradecê-los por esse período. Mas agora também eu entendo que com a situação financeira do Brasil seja complicado aceitar todos esses pedidos.

Sabendo que essa efervescência cultural nas periferias das grandes cidades, e com ela a projeção da literatura e dos escritores oriundos desse universo, deve-se muito às ações da política cultural dos últimos anos (e aí penso sobretudo na era Lula), e tendo em vista os cortes do atual governo nas áreas da cultura e da educação, com a inversão de uma ideologia política que não só ameaça a democracia brasileira, mas promete tolher ainda mais os direitos participativos da população, você acredita que um cenário como esse pode influenciar a produção literária das periferias do Brasil?

Não, porque justamente isso que eu admiro muito nessa produção literária na periferia é que é uma produção que se faz realmente com muito pouco recurso. Então, se tiver uma ajuda do governo, tudo bem. Se não tiver ajuda, eles fazem esses livros baratinhos, fazendo fotocópias, e eles conseguem se virar. Às vezes até eles nem publicam uma versão papel, eles só fazem uma versão digital. Eu acho que é isso que é muito bom. Ou seja, a gente não deve esperar ajuda do governo, a gente tem que achar os recursos nós mesmos para fazer essa literatura. E aí é que entra essa questão da guerrilha. O Ferréz fala muito isso, que a literatura da periferia é uma literatura de guerrilha. Por exemplo, muitas vezes os escritores da periferia estão com a mochila, com os livros na mochila. Eles vendem os livros a 20 reais; se você tem 10 reais eles te dão por 10 reais. Bom, eu não sou assim uma guerrilheira, eu também estou tentando me inserir um pouco mais no mercado tradicional, mas realmente essas técnicas que eles têm, às vezes, eu tento me inspirar um pouco, justamente para contornar um pouco o mercado francês, que é bem tradicional. Então, às vezes, eu também tenho a minha mochila com os livros.

Além das coleções aqui já mencionadas, você também se dedicou à criação de uma coleção infantil: a coleção *Junior*. Como surgiu essa ideia?

Eu acho que foi, na verdade, uma ideia por razões comerciais, porque talvez se fosse há dez anos atrás, meus filhos eram pequenos e talvez eu tivesse tido essa vontade sozinha. Mas agora, eu só vi que o público leitor é um público cada vez mais velho. Muitas vezes são avós, são eles que estão mais dispostos a comprar livros para os netos. Eu vejo também os pais que leem cada vez menos, porque os pais de 40 anos estão no trabalho, eles têm *Netflix*, eles têm celular... Então eu vejo as pessoas lerem cada vez menos. Mas, para os filhos, as pessoas estão dispostas a incentivar a leitura. Então eu acho que, provavelmente, a taxa de leitor no público infanto-juvenil é maior que no público adulto,

opiniões

pelo menos na França. As crianças leem muito porque ainda nas escolas tem essas leituras obrigatórias, mas depois, a partir dos 12, 15 anos, aí entra o celular, o *Instagram*, aí o livro está ferrado. Então foi isso. E também essa questão de se educar um pouco o leitor quando jovem. O que eu falei antes a respeito do francês que tem um pouco esse clichê sobre o Brasil... Bom, talvez se aos 6 anos o francês ler um livro sobre o Brasil que fuja desses clichês, aí quando ele for adulto, ele não vai ter esses clichês. Então também é uma questão de educação.

Quais são os planos das Edições Anacaona para o futuro?

Por enquanto os livros afro-brasileiros eu os coloquei na coleção *Terra*. Bom, eu poderia ter criado outra coleção, mas eu coloquei dentro dessa. Então temos os três livros da Conceição (Evaristo), o último a gente acabou de lançar em maio que é *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Mas, para o futuro, em outubro, eu vou lançar um livro da Jarid Arraes que se chama *As lendas de Dandara* e que em francês será: *Dandara, esclave libre*. Porque eu achei interessante esse movimento no Brasil que se dedica mais à reescrita da História oficial e descobrir que essas heroínas, sobretudo mulheres, sobretudo indígenas ou negras que, na verdade, tiveram um papel muito importante. Mas como a História é sempre escrita pelo vencedor, geralmente ele esquece, ele minimiza esse papel dos indígenas e dos negros. Eu acho que a Jarid tem um trabalho bacana de divulgação dessas heroínas. Isso vai ser em outubro. E para o Natal, entre novembro e dezembro, a gente vai lançar um álbum para o qual eu vou escrever a história e o Maurício Negro vai fazer as ilustrações. Vai ser um livro muito ilustrado, e vai ser um livro sobre a Anacaona, porque Anacaona não é o meu verdadeiro nome, Anacaona foi uma guerreira haitiana na época da invasão espanhola, ela foi uma das primeiras a resistir contra o conquistador espanhol. É realmente uma figura de mulher resistente, indígena, forte, guerreira. Eu acho que combina bem com o livro da *Dandara*. O último trimestre de 2018 vai ser realmente sobre essa questão de resistência, de mulher heroína e mulher das minorias.

*

Qual seria o lugar da literatura marginal brasileira no atual cenário internacional? A voz oriunda das periferias seria uma nova forma de expressão literária em desenvolvimento, ou apenas a repetição de um clichê historicamente atribuído à sociedade brasileira? Numa conversa franca, Paula Anacaona nos revela seu ponto de vista sobre o assunto, compartilhando sua experiência profissional no meio editorial francês.

Fundadora das edições Anacaona, seu projeto foi motivado por um desejo pessoal de difundir a produção literária das minorias e suas diversidades. Suas publicações privilegiam as narrativas consideradas marginais, sendo, em sua maioria, oriundas das periferias urbanas ou dos distantes espaços rurais brasileiros.

Mas ao trazer à tona esses espaços « esquecidos » e essas vozes silenciadas, estaríamos nós contribuindo para a disseminação de um singular movimento literário, ou estaríamos uma vez mais caindo na armadilha do esperado “exotismo” brasileiro? Eis algumas questões que, através dessa entrevista, buscamos refletir.

opiniões

entrevista com piers armstrong

Lohanna Machado*

Piers Armstrong é brasilianista e professor de línguas modernas na California State University (LA). É autor de *Third world literary fortunes: Brazilian Culture and its International Reception* (1999) que versa sobre a assimetria entre a recepção anglófona das literaturas da América hispânica e a brasileira, com prejuízo desta.

*

Tenho a impressão de que *Third world literary fortunes: Brazilian Culture and Its International Reception* foi e continua sendo uma obra única em sua temática e aprofundamento mesmo entre a produção crítica brasileira. Você tem conhecimento de outras obras com esse tema e, se não, tinha consciência de estar promovendo uma discussão que, naquele momento, ainda era um tanto negligenciada no Brasil?

Não tenho conhecimento de estudo parecido por *Brazilianist* (estrangeiro) nem por brasileiro. Na época (na primeira parte dos anos '90) as questões de recepção comparativa surgiram por via dos estudos que eu fazia: no caso de Guimarães Rosa, da estranhíssima justaposição da apoteose dentro da academia brasileira e o desconhecimento quase total no estrangeiro; da exclusão do Rosa e de outros grandes escritores brasileiros do chamado *Boom* literário

* Doutoranda em Literatura Brasileira na USP com projeto sobre a internacionalização da literatura brasileira. Mestre em Estudos Literários na UFPR com a dissertação *O pobre-diabo na literatura brasileira*: de José Paulo Paes a Chico Lopes. Bolsista CNPq. E-mail: lohanna.machado@gmail.com

hispano-americano (que incluía figuras geograficamente e tematicamente contrárias como o mexicano Carlos Fuentes e o Borges); do prestígio internacional da criatividade e da fineza estética da música brasileira (principalmente a bossa nova e seus herdeiros na MPB) ao desconhecimento internacional da cultura sertaneja (e até do fato do Brasil possuir desertos). Talvez por eu ser australiano, i.e., "colonial", sempre estive atento às questões de capital cultural e à probabilidade de enormes correntes continuarem invisíveis às narrativas globais normativas. Acho o "desaparecer" a tendência preponderante, não o reconhecimento e a preservação.... e referente à globalização, sou dos pessimistas que temem que o constrangimento da diversidade (pela adoção de modelos dominantes, numa lógica darwiniana) sobrepesa à fertilização pela hibridização.

Porém, havia gente, que na época eu desconhecia, estudando essas questões. Há acima de tudo o extraordinário estudo enciclopédico da Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres* (1999), que comenta autores brasileiros entre outros latino-americanos (junto com africanos, asiáticos, norte-americanos e europeus). Casanova propõe uma teoria ou estrutura geral e mereceu comparações a grandes teóricos de sistemas culturais internacionais, como o Edward Saïd (*Orientalism*, 1978). O seu propósito, porém, é de explicar o papel do centro do império cultural (Paris, com Londres como único par) e a sua ótica é inversa à minha, que é periférica, como indica o título de *Third World Literary Fortunes*—que apesar de certa ironia enfoca os países em desenvolvimento, não os desenvolvidos.

Lamentavelmente *Third World Literary Fortunes* não foi traduzido para o português, embora não devamos dar muito peso a isso. Publicações de crítica literária, ainda mais traduzidas, são poucas ainda hoje, apoiadas num nicho universitário quase filantrópico. Que se dirá do final dos anos noventa? Mas sei que as dificuldades de acesso, além do atual esgotamento dos volumes disponíveis para venda, não impediram que seu livro fosse lido por alguns nomes interessados aqui no Brasil e fora. Como você avalia a recepção dessa sua obra?

Acho generosa a sua atitude em ver o meu estudo como uma contribuição legítima a uma questão que importa basicamente aos brasileiros e em que eles serão sempre os verdadeiros protagonistas e peritos (pois o conhecimento da cultura doméstica de um lugar se aprende melhor como nativo, que nem como para as línguas). E como você, houve sim muitos outros interessados. Os brasileiros são de um país grande e não sofrem excessivamente de síndromes de ressentimento contra o gringo ou forasteiro. Pude participar com meus pares no Brasil em muitos congressos; ganhei amigos caros. Lecionei em várias faculdades brasileiras e pretendo voltar quando puder para continuar.

opiniões

Hoje o cenário é outro. Com certo exagero, claro, podemos dizer que houve um “boom” da cultura brasileira, impulsionado pelo desenvolvimento econômico, projeção internacional e investimento em soft power, especialmente durante os governos petistas. Que impressões você tem tido desse fenômeno enquanto americano e enquanto acadêmico dedicado ao estudo de línguas e culturas neolatinas?

Não sei se houve *boom* do reconhecimento internacional da cultura brasileira. Houve *boom* econômico, *boom* de consumo, *boom* de produção cultural diversificada, e eclosão de uma classe média muito moderna e cosmopolita (como disse o Caetano Veloso, o Brasil se paulistou). Tudo isso basicamente de ordem doméstica. Lá fora (i.e., cá fora, nos EUA) eu acompanho o declínio geral do estudo de línguas neolatinas e outras que não sejam o inglês ou chinês, o declínio rápido do prestígio da literatura como chave da porta de entrada à cultura alheia, o eclipse da ciência (intelectual, semi-humanista) pela tecnologia (econômica). São tendências seculares, ondas grandes e bem mais volumosas do que as iniciativas de governos bem-intencionados. Além disso, a meu ver, a academia literária brasileira é de modo geral uma força politicamente progressista, mas culturalmente conservadora. Antes, constituía uma elite que olhava para as elites europeias, tanto que, inconscientemente e sem querer, sublinhava a marginalização da literatura e da cultura brasileira. Hoje, é uma elite excêntrica e ameaçada (por não ter força econômica). E eu diria ainda que o desconhecimento internacional quase total das perspicazes propostas cultural-existencialistas do Caetano, apesar do trabalho exemplar dele como embaixador cultural, sugere que o abismo que separa a cultura brasileira original do mundo externo continua. Vá desculpando, sou pessimista!

A seu ver, então, menos do que uma negação das ditas literaturas centrais a darem espaço e visibilidade às literaturas periféricas, estas estariam sendo antes as primeiras a serem atingidas por um movimento de desprestígio da literatura como um todo?

O problema maior (maior do que qualquer fortuna local) é o desafio universal de nós — gente que crê na literatura como companheira comentarista da vida, de uma inteligência ímpar — de conseguir impor esse amor à literatura no sistema educacional. A literatura estava ao centro, mas está vogando para a periferia da educação escolar. Isso é a periferia que devemos temer! E se não se pode impor *Grande sertão: veredas* no currículo, nem *Budapeste* de Chico Buarque, talvez se poderia propor o estudo de Castro Alves, José de Alencar e Jorge Amado, e o estudo da arte das letras de Chico Buarque, Caetano e outros, sem esquecer o Jobim, pois “Águas de março” não é só música porta-

estandarte da MPB, é um poema maravilhoso, imbuído de uma sensibilidade cotidiana e brasileira exemplar (não sei porque os irmãos Campos não o disseram). Tudo isso para chegar, paulatinamente, ao Machado de Assis e assim juntar o século XIX ao século XXI.

Professor Piers Armstrong, nós da *Opiniões* agradecemos grandemente a generosidade dessa entrevista e, para encerrá-la, gostaria que pudesse falar um pouco sobre suas pesquisas e interesses mais recentes na cultura e literatura brasileiras.

Fiquei radicado na Bahia por uns anos no fim dos '90 e começo dos '00. Desenvolvi uma pesquisa sobre a cultura carnavalesca e sobre a disseminação particular da cultura soteropolitana na Europa, articulada em vários artigos em revistas de língua inglesa. Desenvolvi uma teoria sobre a recepção cultural, publicada no livro, *Cultura Popular na Bahia & Estilística Cultural Pragmática* (Universidade Estadual de Feira de Santana, 2002), cujo título engana, pois o tema principal é a estilística cultural pragmática geral; comenta a cultura popular baiana apenas como exemplo. Depois da volta aos EUA, além de continuar nessas linhas e no estudo da tradução, tenho escrito também sobre o cinema brasileiro (*Pixote, Cidade de deus, Carandiru, Amarelo manga, Baixio das Bestas, Tropa de elite*) como expressão de uma veia cultural mais confiante, vulgar, materialista e democrática.

opiniões

estudos de
literatura brasileira
em Portugal:
uma entrevista com
abel barros baptista

*Umberto Cunha Neto**

Conhecido na cena literária portuguesa e brasileira, Abel Barros Baptista é doutor em Estudos Portugueses pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde atualmente é professor catedrático. Possui alguns livros publicados em Portugal e no Brasil e trabalha com as literaturas portuguesa, brasileira e também com teoria literária. Sua contribuição para os estudos de literatura brasileira, em Portugal, apesar do restrito espaço destinado a tal nas universidades portuguesas, é grande e os ecos de sua produção crítica chegaram ao Brasil, muitas vezes cercados de polêmicas.

O professor Abel Baptista dedicou anos de seu trabalho para promover a leitura e os estudos de literatura brasileira em Portugal, mas no final da década de 2000 foi alvo de críticas por propor uma abordagem da literatura brasileira, nomeadamente da produção de Machado de Assis, desvinculada de questões sociais brasileiras; citando as tensões criadas com os leitores mais tradicionais de Machado de Assis, Baptista afirma: "Escrevi os meus dois primeiros livros sobre Machado sem ir ao Brasil, sem pedir nem ajuda nem autorização a nenhum patrono ou entidade brasileiros" e

* Doutorando em Literatura Brasileira na USP com projeto sobre a circulação da literatura brasileira em Portugal. Mestre em Literatura Brasileira pela USP com a dissertação *A circulação da obra de Bernardo Carvalho em Portugal*. E-mail: umbertocunhaneto@gmail.com

complementa “preparei e promovi edições das suas obras, que tinham desaparecido das livrarias portuguesas, e fiz cursos sobre Machado em bibliotecas de norte a sul de Portugal”.

A importância de leituras como as feitas pelo professor tem ficado mais evidentes conforme os estudos acerca da literatura brasileira no exterior ganham volume e expressividade, a julgar pelos estudos de Machado de Assis e Clarice Lispector em universidades americanas e europeias. Nesta entrevista gentilmente cedida por Abel Barros para a *Opiniões*, podemos situar ainda que brevemente os estudos de literatura brasileira em Portugal e algum posicionamento desses estudos em relação à crítica literária brasileira.

*

O professor Abel Barros Baptista tem se dedicado, entre outros enfoques, aos estudos de literatura brasileira na Universidade Nova de Lisboa. Mais recentemente, contudo, percebo um afastamento do tema. O que lhe tem interessado, mais recentemente, nos estudos acerca da literatura brasileira? E, de maneira geral, em sua carreira acadêmica, há um interesse em insistir nos estudos acerca dessa literatura?

Não há propriamente um afastamento da minha parte. Continuo a ensinar literatura brasileira regularmente, participo em várias iniciativas no país (uma delas já vou referir adiante, por ser importante), continuo a orientar teses. Apenas acontece que eu, tal como todos os outros professores da literatura brasileira em Portugal, não me dedico a ela em exclusivo, tenho de actuar em outras áreas. Como a universidade portuguesa se caracteriza por planos de estudos com áreas muito compartimentadas, os nossos trabalhos dispersam-se, e quem eventualmente nos siga no campo brasileiro pode não perceber outros campos de actuação. Acresce que a carreira académica tem sempre umas voltas estranhas e, por vezes, somos forçados a funções que relegam para um plano secundário os trabalhos de ensino e pesquisa. Nos últimos dez anos, mais ou menos, tenho exercido funções na governação da minha Faculdade e isso naturalmente deixou-me menos tempo disponível.

Entretanto, e agora refiro a iniciativa que mencionei acima, há hoje condições para um trabalho mais produtivo no campo. Em janeiro de 2015, por iniciativa do meu colega Osvaldo Manuel Silvestre, que assumiu a responsabilidade da área dos estudos literários brasileiros na Universidade de Coimbra, criámos uma “Rede de professores de literatura brasileira em Portugal”. Lembro que a literatura brasileira é ensinada de forma regular em apenas cinco universidades portuguesas e os professores envolvidos são sete, todos eles, como referi acima, trabalhando também

opiniões

noutras áreas. O objectivo dessa Rede é articular os nossos esforços, partilhar experiências e promover iniciativas conjuntas que reforcem os estudos brasileiros entre nós. Traçámos um plano de várias actividades, entre elas um conjunto de colóquios internacionais com o objectivo de discutir o estado da disciplina em Portugal e examinar os critérios e princípios que devemos seguir, e com a participação de colegas de outras universidades, europeias, americanas e brasileiras, não apenas dos professores da tal Rede.

Já se realizaram dois desses colóquios. O primeiro em outubro de 2016, em Coimbra, sob o título “O conceito de literatura brasileira”, organizado por Osvaldo Silvestre. O segundo foi em novembro de 2017, intitulava-se “O modernismo como obstáculo”, organizado na Universidade Nova de Lisboa pela minha colega Clara Rowland e eu próprio (este segundo colóquio teve um outro como complemento, num terceiro dia, e foi dedicado ao conselheiro Aires: com o título “Esse Aires”, especialistas portugueses e brasileiros com jovens pesquisadores que estudam a obra de Machado em Portugal). Nesses colóquios participaram vários convidados brasileiros e europeus, como Luís Bueno, Roberto Vecchi, Gustavo Rubim, José Miguel Wisnik, Marcelo Moreschi, Ivan Marques, Pedro Meira Monteiro, Alfredo César Melo ou Eduardo Sterzi.

Estou convencido de que esta Rede, apesar do reduzido número dos seus membros, pode mudar muito significativamente o panorama dos estudos literários brasileiros na universidade portuguesa. Neste momento, o meu empenhamento é fortalecer esse esforço colectivo e contribuir para que tenha independência crítica e intelectual para encontrar os melhores meios de atrair os estudantes que nos procuram para as obras da literatura brasileira que aumentam o património literário de todos os povos.

Com certo exagero, claro, podemos dizer que houve um *boom* da cultura brasileira, impulsionado pelo desenvolvimento económico, projeção internacional e investimento em *soft power*, especialmente durante os governos do Partido dos Trabalhadores. Que impressões você tem tido deste fenómeno enquanto “estrangeiro” (usando essa palavra cara à sua crítica) e enquanto académico dedicado ao estudo da literatura brasileira?

Creio que se referem a um período de tempo que coincide genericamente com o período que referi na resposta anterior, em que fui forçado a dar menor atenção às actividades de ensino e pesquisa. Em todo o caso, receio que não soubesse responder. A minha atenção à literatura brasileira não se centra na actualidade; acresce que vou muito

pouco ao Brasil. Posso apenas dizer que, aqui, no mercado editorial e livreiro português, não senti alteração significativa; mas isso, convenhamos, não quer dizer nada.

Estive em Lisboa como aluno Erasmus por duas ocasiões, em 2011, na Universidade de Lisboa, e em 2013, na Universidade Nova de Lisboa. Em ambas oportunidades, a impressão que tive é a de que os estudos de literatura brasileira eram bastante restritos, sendo os mais destacados o vosso nome, junto ao da prof^a Clara Rowland e o da prof^a Carvalhão Buescu, que orientou algumas teses cujos enfoques tocavam o tema. É possível afirmar que há um desinteresse da academia portuguesa pela literatura brasileira? A que se deveria tal fato, no caso positivo?

Comecei a responder na primeira resposta. Apenas cinco universidades portuguesas asseguram um ensino regular da Literatura Brasileira: Universidade de Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Coimbra, Universidade do Porto e Universidade do Minho. O grau dessa presença varia muito, nalguns casos há mais do que uma disciplina, nalguns casos há disciplinas autónomas em cursos de mestrado, mas de um modo geral a presença da Literatura Brasileira é pequena e circunscrita. Creio que o desinteresse é efectivo, é histórico e estrutural. Falei disso já em vários textos publicados, apenas posso aqui sintetizar o que penso. A constituição da literatura brasileira fez-se sob pressão da independência e da nação, o que envolveu necessariamente distância em relação à cultura e a literatura portuguesa. Não podia ser de outro modo. Do lado de cá, alguns dos nossos românticos, como Garrett ou Alexandre Herculano, encorajaram essa distância, animados de um verdadeiro sentimento cosmopolita: viam a literatura mundial como o encontro da expressão privilegiada das várias nações. Mas isso acabou por ceder a uma estabilidade identitária, de ambos os lados, as duas literaturas separaram-se, os contactos deixaram de ser encorajados e a visão que predominou do respectivo desenvolvimento colocava a ênfase na separação e na indiferença. Do lado português, tal atitude era indispensável para manter a ilusão da continuidade da literatura sem quebras desde os cancioneros medievais; do lado brasileiro, deu-se, a partir de certa visão do modernismo, o triunfo da ideia de que a literatura exprimia melhor o Brasil se alcançasse superar a portuguesa e ignorá-la. Vê-se que ambas partilham a mesma ideia de literatura, nacional, vinculada a uma ideia de nação com forte peso da componente patrimonial e umas fantasias linguísticas no caso português. A imagem frequente disto é a árvore. A literatura portuguesa representa-se como uma árvore de onde a dada altura se desprende um galho: o galho foi dar origem a outra árvore, ou arbusto — como lhe chamou Antonio Candido —, mas a árvore “mãe” permaneceu onde estava e a crescer como crescia. Esta fantasia é não só nociva para o entendimento entre as duas literaturas, como sobretudo é contrária à história, à teoria, à crítica e à comunicação livre entre povos e culturas. Gerou-se uma concepção em que acabou por ser mais

opiniões

importante declarar “nossa” a literatura do que pretender partilhá-la com os outros. Fica-se aliás próximo do paradoxo do ciumento: cioso da mulher, teme que lha cobicem, mas chega a desejá-lo por ver na cobiça alheia uma comprovação do valor da mulher que tem ou julga ter. Encontro este paradoxo em ambas as literaturas: em ambas dizemos a “nossa”, mas exultamos quando o estrangeiro se interessa por ela desde que se interesse por ela enquanto nossa, portuguesa ou brasileira. Por isso não serve qualquer estrangeiro. Um português tende a achar normal que os leitores brasileiros apreciem Pessoa, é a mesma língua, etc. Um brasileiro tende a não dar importância ao facto de um português apreciar Drummond ou João Cabral, ou porque é a mesma língua, etc., ou porque não é o estrangeiro que importa.

Voltando ao caso da universidade, a consequência foi que os planos de estudos e a concepção de estudos universitários de literatura, que data dos anos 50 e persiste mais ou menos incólume, não tinha para a literatura brasileira senão um pequeno lugar de literatura na mesma língua, complemento da formação do estudante na literatura da “sua” língua. Estabeleceu-se a ideia de que o conhecimento da literatura portuguesa é suficiente para quem queira conhecer a literatura em português. Ninguém o diz abertamente, é claro, mas esta ideia estrutura os planos de estudos e a organização da pesquisa de matéria literária brasileira em Portugal.

Dependendo do entusiasmo dos professores, dependendo da curiosidade dos alunos, aparecem sempre estudantes com interesse na literatura brasileira. Mas são raros os que, tendo interesses de carreira académica, encarem a possibilidade de trabalhar na área brasileira. Creio que a literatura brasileira actualmente mantém na universidade portuguesa um privilégio apenas assegurado pela estrutura rígida dos nossos currícula, que ainda assentam na distinção entre disciplinas obrigatórias e disciplinas opcionais. No dia em que isso desapareça, receio que o lugar da literatura brasileira se reduza muito, se é que não sofrerá reconfiguração total.

O professor protagonizou um debate de ideias acirrado com o prof. brasileiro Roberto Schwarz. Numa oportunidade que tive de ver o prof. Abel falar, na Universidade de Lisboa, ouvi-o comentar que a crítica brasileira quer sempre reclamar para si uma “leitura definitiva” de Machado de Assis. O professor acredita que a situação permanece assim, em 2018? A ideia se restringe a Machado de Assis ou aos diferentes autores da literatura brasileira que despertem interesse académico no Brasil e fora dele?

Não sei se leitura definitiva é a expressão adequada ao que eu penso, mas pode ser que tenha dito assim. O que acho é que alguns críticos brasileiros (como alguns críticos portugueses, claro) julgam que a cidadania brasileira lhes confere naturalmente uma autoridade reforçada a respeito dos autores e obras da “sua” literatura: comportam-se como se fosse o simples facto de serem brasileiros lhes desse maior saber e maior inteligência a respeito dos autores brasileiros (em vez de ser, quando muito, o facto de, enquanto brasileiros, fazerem a sua instrução sob a injunção de ler e conhecer os autores da “nossa” literatura). Isto é particularmente evidente, e mais nocivo, no caso de autores muito conhecidos ou de grandeza superlativa, como Pessoa em Portugal. O paradoxo do mentiroso continua adequado a ilustrar as aporias desta situação. O caso de Machado é um caso singular dentro do caso geral do paradoxo do ciumento que referi acima. Primeiro, porque é o maior escritor brasileiro. Segundo, porque a assimilação da sua obra no enraizamento nacional é problemática senão impossível. Vejam como Roberto Schwarz, já que me falam nele, ilustra o paradoxo do ciumento. Eu escrevi um longo ensaio sobre o famoso ensaio de Machado “Instinto de Nacionalidade”. Defendi, através de uma análise demorada, que Machado destrói a ideia de que a literatura brasileira se edifica enquanto expressão do país e, sobretudo, reclama a liberdade de uma prática literária indiferente aos ditames nacionalistas. O “sentimento íntimo” é uma metáfora dessa reivindicação. Pois bem, nem Schwarz nem ninguém da turma dele se dignou sequer considerar o meu argumento. Nunca li e não sei se haverá algum escrito que refute a minha leitura desse texto de Machado. Houve mesmo um académico que declarou há tempos que nem sequer entendia o que eu dizia de Machado. Pois bastou um crítico americano, Michael Wood, numa resenha do livro de Schwarz, o Mestre na periferia do capitalismo, deixar escapar, mais coisa menos coisa, que nunca precisara dele para ler Machado de Assis, para que Schwarz viesse a correr acudir a si mesmo com elaborações sobre a crítica internacional e a nacional. É um caso curiosíssimo. De repente, o que se escreve sobre Machado fora do Brasil ganha importância, e até a Lisboa me chegaram ecos de que “Roberto vai pegar os pós-modernos”... Assisti uma conferência sobre o assunto, em 2008, no Masp, e fiquei indeciso. Imaginei que tem dias em que Roberto Schwarz até acha que a crítica internacional pode dar algum contributo, mas tem a maior parte em que ele acha que não, nenhum contributo pode vir dali, salvo se o crítico estrangeiro se interessar pelo Brasil e vir na obra de Machado a expressão do Brasil, caso em que, aliás, passa a fazer crítica nacional. Esta habilidade de não fazer coincidir o par nacional/internacional com o par brasileiro/estrangeiro é apenas isso, uma habilidade, pois não se trata de aceitar o estrangeiro, mas de acolher apenas o estrangeiro que quer ser nacional. A distinção é anticosmopolita nesse sentido: levanta uma barreira à entrada do estrangeiro, nega-lhe de antemão condições de compreensão da literatura brasileira. E é provinciana, porque se desdobra em explicações perante o crítico que reputa importante, que escreve para o mundo porque escreve em Nova Iorque, ao mesmo tempo que despreza o crítico pequenito a que ninguém dá atenção.

opiniões

Nada disso hoje me interessa muito. O mal está feito, como se diz por cá. Eu leio, estudo e ensino Machado há mais de trinta anos. Escrevi os meus dois primeiros livros sobre Machado sem ir ao Brasil, sem pedir nem ajuda nem autorização a nenhum patrono ou entidade brasileiros, ao mesmo tempo que preparei e promovi edições das suas obras, que tinham desaparecido das livrarias portuguesas, e fiz cursos sobre Machado em bibliotecas de norte a sul de Portugal. Hoje, qualquer livraria tem três, quatro edições diferentes de Memórias Póstumas, por exemplo. O escritor informado conhece Machado, o leitor culto português conhece Machado, há políticos que o citam... Não estou a dizer que fui eu que fiz isso, estou a dizer que eu não impedi isso andando estes 30 anos a ensinar que Machado não tem de ser lido com referência obrigatória ao Brasil, não tem de ser lido por escrever em português, que não é o equivalente brasileiro do Eça, antes tem de ser lido por ser um dos maiores escritores de sempre, por ser originalíssimo, por conjugar um humor desconcertante com a densidade filosófica, por ter uma imaginação única, por ter livros construídos numa forma única, por, em suma, nos ensinar a cada passo o que é a literatura e o que perdemos substituindo-a por fantasias de identidade e património.

Considerando a *República Mundial das Letras* (pensando com a estudiosa Pascale Casanova) e os espaços de disputa do campo literário, o professor acredita que a literatura brasileira segue ocupando um lugar na periferia do campo ou essa situação mudou? (Pode-se considerar, aqui esforços como o vosso; além dos leitores de Machado de Assis, nos Estados Unidos da América, ou de Clarice Lispector, no mesmo país, cujo melhor representante é Benjamin Moser, que levantam a bandeira da “ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita”).

Não tenho particular interesse por análises do tipo das de Pascale Casanova, tão-pouco pelas ideias hoje correntes em torno da literatura mundial. Acho, sim, que existe uma literatura internacional, que não depende da língua ou da cultura, mas do comércio: é constituída pelos escritores cujo sucesso os leva mundo fora gerando novo sucesso a cada passo. O comércio é uma força cosmopolita, os livros são mercadorias, há muitas pessoas que vivem de os fazer, distribuir, vender, traduzir, etc. Eu sou uma delas, por sinal, como todos os professores, creio. Os interesses do comércio não coincidem com os interesses da literatura em todos os planos e em todos os momentos. Isso é óbvio. No entanto, é importante compreender que se calhar há alguma força inerentemente literária que torna possível que um livro escrito no Rio de Janeiro, no começo do século XX, Memorial de Aires por exemplo, seja legível e encantador ou para um leitor australiano ou para uma leitora catalã e que ambos se encontrem num mesmo entendimento do livro ainda que não se encontrem nunca no mesmo aeroporto. Encontram-se no centro? Na periferia? Como sabê-lo se não há sítio determinável para essa possibilidade magnífica? Esse é o problema teórico da literatura, e ao mesmo tempo esse é o sonho da literatura. Nada que ver com centro, periferia ou Roberto Schwarz.



Cavalos
[2018], aquarela
Cleiton Oliveira da Silva

artigos
(dossiê)

opiniões
a república mundial das letras,
de pascale Casanova,
lida no brasil
e na França:
nacionalidade
e terminologia

The World Republic of Letters, by Pascale Casanova, read in Brazil and France: nationality and terminology

Lohanna Machado*

Resumo

Nesse artigo estudei a recepção do livro *A República Mundial das Letras*, de Pascale Casanova, expressa em artigos publicados em francês e em português desde seu lançamento (1999) até o ano da realização da pesquisa, em 2017. Procurava com isso investigar, dada a natureza da obra que se pretende uma “arma crítica para os excêntricos”, quais as diferenças e

* Doutoranda em Literatura Brasileira na USP com projeto sobre a internacionalização da literatura brasileira. Mestre em Estudos Literários na UFPR com a dissertação *O pobre-diabo na literatura brasileira: de José Paulo Paes a Chico Lopes*. Bolsista CNPq.
E-mail: lohanna.machado@gmail.com
Artigo recebido em 25/06/2018 e aceito para publicação em 11/12/2018.

semelhanças na sua leitura crítica no Brasil, cuja literatura é considerada periférica, e na França, cuja Paris é tradicionalmente considerada capital das artes. A pesquisa confirma a hipótese de que essa obra de Casanova é melhor apreciada pelas "pequenas literaturas". Concluo que o grupo brasileiro junto à parcela periférica do grupo francófono se apropria dessa arma crítica para pensar sua posição marginal, enquanto o grupo francês originário da França se volta, de maneira geral, a questões de ordem terminológica.

Palavras-chave

A República Mundial das Letras; Pascale Casanova; Literatura Mundial; Literatura periférica; nacionalidade

Abstract

In this article I studied the reception of Pascale Casanova's *The World Republic of Letters*, expressed in articles published in French and Portuguese from its launch (1999) until the year of the research, in 2017. It sought to investigate, given the nature of the work that is intended as a "critical weapon for the eccentrics", what are the differences and similarities in its critical reading in Brazil, whose literature is considered peripheral, and in France, whose Paris is traditionally considered capital of the arts. The research confirms the hypothesis that this work of

Casanova is better appreciated by "small literatures". I conclude that the Brazilian group together with the peripheral portion of the francophone group appropriates this critical weapon to think its marginal position, while the French group originating in France generally turns to questions of terminology.

Keywords

The World Republic of Letters; Pascale Casanova; World Literature; Peripheral literature; nationality

Este artigo investiga a recepção crítica da obra *A república mundial das Letras*, de Pascale Casanova (2002), em trabalhos acadêmicos publicados em francês e em português entre seu lançamento, em 1999, e o ano de 2017. A capital dessa República imaginada e descrita por Casanova é Paris, mas embora o livro pareça, por vezes, um elogio ao poder conquistado e ao capital cultural acumulado pela "cidade-literatura", foi concebido, segundo afirma a autora (2002, p. 424), como uma "espécie de arma crítica a serviço de todos os excêntricos". Tal declaração me despertou algumas perguntas: quais são os usos que a obra tem tido em seu país de origem, para o qual declaradamente não se dedica ao mesmo tempo em que homenageia? Recolhi uma amostra de dezoito artigos, sendo nove publicados em português e nove em francês, procurando pelas palavras-chaves "Casanova" e "República Mundial das Letras" nos portais Google

opiniões

Scholar, Scielo, Portal de Periódicos da CAPES, ResearchGate, Academia.edu, FreeFullPDF e FindArticles. Nesses textos analisei como as referências à obra de Casanova se articulam com o restante do conteúdo e, mais especialmente, procurei destacar de forma esquemática quais foram os pontos da obra destacados em cada artigo a fim de responder ainda outras questões: quais são as semelhanças e dessemelhanças destacáveis? Quais pontos do extenso livro de Casanova são mais frequentemente evocados na “capital da República” e quais são os mais relevantes para a crítica literária de um país cuja literatura é periférica?

Tem história o devaneio de uma literatura livre dos entraves das circunscrições nacionais. Nos anos noventa a utopia da “Literatura Mundial” eclodiu como objeto de estudo da teoria literária denunciando o achatamento, embutido nesse conceito, das diferenças entre as literaturas. A *República Mundial das Letras*, de Pascale Casanova, é uma tentativa notável de dar contorno, estrutura e alguma materialidade à chamada Literatura Mundial. Não aquela preconizada por Goethe, pacífica, sem fronteiras, fraternal, mas, sim,

(...) um espaço regido por relações de forças tácitas, mas que comandariam a forma dos textos que se escrevem e circulam por toda a parte no mundo; um universo centralizado que constituiria sua própria capital, suas províncias e

seus confins e no qual as línguas se tornariam instrumentos de poder. (CASANOVA, 2002, p. 18).

Se as formas desse “imenso edifício” permaneceram invisíveis até então, seria por repousarem “em uma ficção aceita por todos os protagonistas do jogo: a fábula de um universo encantado (...) onde se realiza na liberdade e na igualdade o reinado do universal literário” (CASANOVA, 2002, p. 26). Publicada na França em 1999 e no Brasil em 2002, *A República Mundial das Letras* teve sua estreia acompanhada pela publicação, no início do ano 2000, de um artigo de cerca de dez páginas de Franco Moretti chamado “Conjeturas sobre a literatura mundial”, o qual também teve larga repercussão. Apesar de conciso, o texto é fruto de uma extensa pesquisa lendo obras literárias e críticas não ocidentais. Moretti (2000, p. 173) procurou relacionar a forma de operar do capitalismo internacional, “simultaneamente uno e desigual, com um centro e uma periferia vinculados num relacionamento de crescente desigualdade”, com o que chama de um “sistema mundial de literaturas inter-relacionadas”. A coincidência de seus propósitos e a concomitância das duas obras impressiona, se não é reflexo de um espírito de época. Esses dois textos, se não podem ser chamados de fundadores, foram ao menos catalisadores do reavivamento das discussões em torno da Literatura Mundial. Reflexo disso é a publicação de obras como *Debating World Literature*, que congrega estudiosos do calibre de Moretti,

Benedict Anderson e Christopher Prendergast (2004), *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*, do grupo WReC (2015), e os estudos de David Damrosch (2003) a respeito das formas de ensino da Literatura Mundial.

Em solo brasileiro as obras de Casanova e Moretti foram bem recebidas pela academia e traduzidas com pouco ou mínimo atraso. De fato, era para literaturas como a brasileira a quem elas se endereçavam. Casanova tem como um de seus referenciais críticos Antonio Candido e uma das obras que analisa mais detidamente é *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter, de Mario de Andrade. Já Moretti tem como uma de suas referências centrais nesse artigo, além de Jameson e Even-Zohar, o crítico brasileiro Roberto Schwarz.

Causou entusiasmo a enxurrada de eventos celebrando a literatura brasileira a nível internacional nesse início de século. Para citar alguns, teve-se a atuação do projeto Conexões, os editais de bolsas da Biblioteca Nacional, especialmente o de incentivo à tradução, a Machado de Assis Magazine, a reformulação do programa de Leitorado, a abertura de novos Centros Culturais Brasileiros, a atuação de redes de brasilianistas como a REBRAC, BRASA, ABRE, incontáveis eventos acadêmicos tematizando a cultura brasileira, as participações em grandes feiras como país homenageado, Frankfurt, Salão do Livro de Paris, Feira do livro de Guadalajara, além da Europalia e do Ano do Brasil na França e

Portugal. Trata-se de um grande esforço conjunto mobilizando diversos agentes e instituições e que se justifica na crença de que através dessas operações estaríamos conquistando espaço numa República Mundial das Letras que até então não nos reconhecia, pedindo licença para entrar. Infelizmente não existem ainda trabalhos de fôlego analisando esse fenômeno, mas seguramente Casanova seria um ponto de partida seguro para se pensar os interesses, preconceitos, imposições e a inflexibilidade do cânone nas relações de poder do sistema literário mundial. Menciono, embora, para que o leitor não prossiga sem outras referências, o número temático da revista Brasil/Brazil dedicado à internacionalização da literatura brasileira. O artigo de Earl Fitz (2014) nessa edição é um retrato simbólico do otimismo partilhado no período, uma crença na penetração da literatura brasileira no mercado e nos estudos comparativos internacionais, esperanças hoje sombreadas pelo retraimento econômico e uma série de cortes de verba na área da cultura.

Uma voz dissonante, de relevância menor ao lado de nomes como Moretti, Casanova e seu orientador Bourdieu, mas que tem importância nas discussões mais recentes sobre a posição da literatura brasileira na "Literatura mundial", é a do professor português Abel Barros Baptista. Animado por uma polêmica troca de textos entre Michael Wood e Roberto Schwarz na qual estava no centro uma leitura da obra de Machado de Assis que não ignorasse sua circunscrição numa tradição literária e num contexto brasileiro,

opiniões

Baptista (2009, p. 65) defendeu o que chamou de “propósito cosmopolita”, o qual não consistiria em

(...) negar a nacionalidade da literatura brasileira em nome de uma natureza intemporal e transcultural da literatura (...) [mas em] reconhecer o desejo de nacionalidade, delimitá-lo historicamente, desnaturalizá-lo, e, enfim, identificá-lo como uma das forças da literatura moderna em acção no Brasil, como, aliás, noutras nações.

Esses processos seriam realizados por acadêmicos estrangeiros impulsionados pela crença de que a literatura “em rigor não tem país” (BAPTISTA, 2009, p. 63). Pertenceria, portanto, a essa instância des-historicizada da literatura mundial e seu contexto de produção passa a ter pouca relevância. Classificando esses acadêmicos como “filantropos”, além de defender que deveriam ser tratados como “convidados de honra” e não como estrangeiros, Baptista não leva em conta que

A vida intelectual, como todos os outros espaços sociais, é o lugar de nacionalismos e imperialismos, e os intelectuais veiculam, quase tanto quanto os outros, preconceitos, estereótipos, idéias pré-concebidas, representações muito sumárias, muito elementares, que se alimentam dos acidentes da vida cotidiana, das incompreensões, dos mal-entendidos (...) (BOURDIEU, 2002, p. V).

A literatura francesa, ao contrário, e este é um privilégio das “grandes literaturas”, transcende sua nacionalidade, é universal, esteticamente é o espaço de legitimação da técnica. Essa diferença entre pequenas e grandes literaturas, ou literaturas dominantes e dominadas, também nos termos de Casanova (2002, p. 217) diz respeito ao poder das línguas, das nações, ao peso da tradição. A República Mundial das Letras

(...) tem seu modo próprio de funcionar, sua economia gerando hierarquias e violências, e sobretudo sua história, que, escondida pela apropriação nacional (e portanto política) quase sistemática do fato literário, jamais foi até agora descrita. Sua geografia constituiu-se a partir da oposição entre uma capital literária (e portanto universal) e regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital. Por fim, dotou-se de instâncias de consagração específicas, únicas autoridades legítimas em matéria de reconhecimento literário, e encarregadas de legislar literariamente; (...) (CASANOVA, 2002, p. 26).

Passemos, então, à análise dos artigos recolhidos a fim de identificar, nesse contexto da Literatura Mundial como delineada por Casanova, quais foram os usos de sua obra e as diferenças e semelhanças entre os dois grupos. Entre os artigos em língua francesa, é notável que a nacionalidade dos pesquisadores e dos “problemas” trabalhados

em grande parte não coincida com a nação francesa. Ou seja, um número significativo dos autores e temas são francófonos, mas não franceses. Nisso é diferente do caso brasileiro, pois os artigos em português são, em sua maioria, escritos por brasileiros e preocupados com temas e problemas do país. Embora o título do artigo se refira a Brasil e França e esses tenham sido de fato os pontos de partida, uma definição mais adequada, após a coleta dos materiais, seria dividir os artigos não entre países de origem, mas entre línguas de origem.

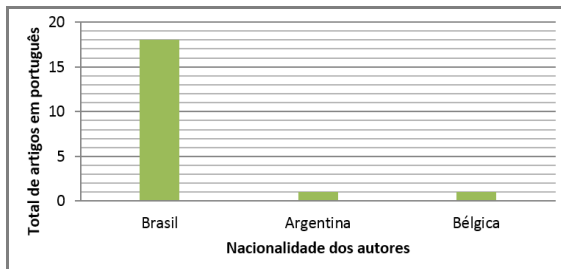


Gráfico 1: Nacionalidade estimada dos autores dos artigos publicados em português.

Entre os artigos em português, dois foram escritos a quatro mãos numa parceria com um pesquisador estrangeiro: a do brasileiro Muniz trabalhando em conjunto com a argentina Szpilbarg e a do brasileiro Romanelli em conjunto com a belga Stalaert. Já entre a totalidade dos autores que assinam os dezoito artigos em língua francesa, também com artigos escritos a quatro mãos,

apenas metade dos autores são naturais da França, conforme segue no Gráfico 2:

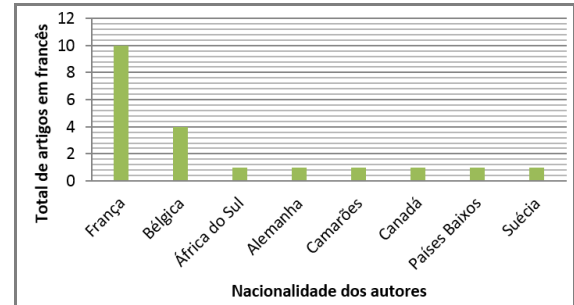


Gráfico 2: Nacionalidade estimada dos autores dos artigos publicados em francês.

Enquanto a língua portuguesa ocupa uma posição periférica na geografia mundial, possuindo uma quantidade significativa de falantes, mas baixo poder, o francês, com um número menor de falantes nativos nos países onde o francês é a língua oficial, conta com 54 estados e governos membros da *Organisation Internationale de la Francophonie*. Segundo essa mesma instituição, o francês é a segunda língua materna mais falada na Europa e a quinta língua mais falado no mundo, somando língua nativa e segunda língua. É também uma das cinco línguas oficiais da ONU. Segundo dados do Ethnologue: *languages of the world*, o português ultrapassa o francês em número de falantes nativos em sete posições. Quanto à totalidade dos artigos encontrados em português ter coincido com pesquisadores brasileiros, também podemos encontrar

opiniões

explicação nos números: dos 261.561 mil falantes de português, de acordo com dados estatísticos do Observatório de Língua Portuguesa¹ de 2015, 206.657 mil encontram-se no Brasil. Esse conjunto de informações auxilia a compreensão da disparidade entre as nacionalidades dos pesquisadores de ambas as categorias. Essencialmente, temos de um lado a preponderância massiva do Brasil em termos de falantes nativos de português, diferença que não ocorre entre os países de expressão francesa, de outro, temos a importância da língua francesa no concerto das nações, o que pode influir na atração de pesquisadores não nativos.

É verdade que, em respeito à ideia original dessa breve pesquisa, poderia insistir na busca até alcançar o total desejado de artigos produzidos em ambiente acadêmico francês, descartando os resultados de outras nacionalidades, ou poderia, como afinal me decidi, considerar essa heterogeneidade um dado relevante. Enquanto os dezoito primeiros resultados em português naqueles meios de busca foram todos escritos por ao menos um autor brasileiro, num mesmo método de pesquisa por artigos em francês o resultado nesse aspecto foi bastante diverso. Essa escolha, no entanto, obrigará a matizar as conclusões lá adiante.

Outro dado que precisa ser relativizado é o ano de publicação dos artigos. Embora possa demonstrar a intensificação ou diminuição do interesse pela obra de Pascale Casanova, por outro é difícil

delimitar qual a exata interferência, numa pesquisa com ferramentas virtuais, da crescente virtualização das revistas acadêmicas na última década e meia. Para além disso, uma amostra de apenas dezoito artigos de cada língua não deve ser considerada suficiente para dar a real dimensão das referências ao livro nesses dois espaços linguísticos – mas pode adiantar alguns indicativos. Levando isso em conta, a distribuição das publicações numa linha do tempo mostra que o livro passa a ser citado já no primeiro biênio após sua publicação na França (1999) e no Brasil (2002), mas alcançará seu pico de referências, também com uma diferença de um biênio entre os artigos em francês e em português, entre os anos de 2009 e 2012, mostrando um declínio menos acentuado nos anos posteriores entre os artigos em português.

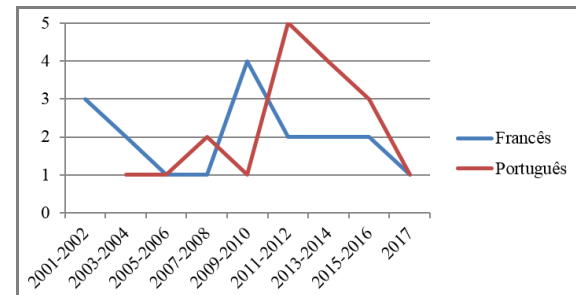


Gráfico 3: distribuição dos artigos numa linha do tempo.

Passando à intenção principal desse artigo, identificar qual é a Casanova citada nos artigos em português e nos artigos em francês, quais usos são feitos, afinal, dessa obra nesses dois espaços de

diferente capital literário, é importante esclarecer que o tema principal dos artigos interessou menos que o uso feito pelos pesquisadores de *A República Mundial das Letras* nas formulações que seguem. Os temas dos artigos, dada a sua enorme diversidade, havendo até mesmo um artigo da área da moda, pulverizariam a análise aqui proposta. A fim de possibilitar uma esquematização visual, procurei resumir em títulos breves os aspectos teóricos desenvolvidos por Casanova que foram recuperados nesses artigos. Cada gráfico é acompanhado de uma descrição do que sejam esses tópicos e de um maior detalhamento das referências à obra, operações sujeitas, embora, à ligeireza da pesquisa. Inicio pelos artigos em português comentando os tópicos na ordem de sua relevância numérica. Após essas etapas, segue-se uma interpretação dos resultados obtidos.

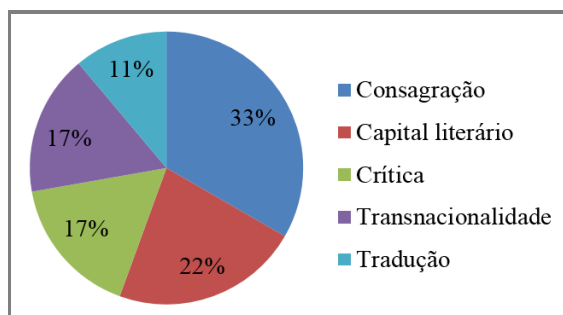


Gráfico 4: Aproveitamento dos artigos em português dos conceitos de P. Casanova.

Na categoria "Consagração", foram incluídos artigos (de Stallaert e Romanelli, Muniz e Szpilbarg, Ávila, Figueiredo, Santos, Magri) que fizeram uso da descrição de Casanova dos variados mecanismos de consagração literária, como a atuação dos peritos e políglotas, as premiações literárias, a luta por reconhecimento na capital-Paris – ou o "meridiano de Greenwich".

Em "Capital literário", povoam artigos que se interessaram pelas teorizações em defesa de que se compreenda um escritor, sua obra, através da posição ocupada na República das Letras por seu local de origem. Faz-se referência às diferentes formas de enriquecer o capital literário de um país, como a possibilidade de uma relação "antropofágica" com o capital estrangeiro para fins de enriquecimento simbólico, além do próprio entendimento das desigualdades, em termos de capital simbólico, entre as diferentes literaturas e a semelhança dessas com as desigualdades político-econômicas de ordem extra-literária. São os artigos de Barros, Lott, Rocha e Bordini.

O título "Crítica" faz referência a três artigos cuja relação com a obra de Casanova foi sobretudo de antagonismo. Os pontos de conflito foram, em Martins, uma suposta "cegueira" de Casanova para as novas possibilidades tecnológicas de circulação de livros (*e-books* e contrafação) e para a crescente espetacularização das feiras literárias. Já Braga-Pinto questiona a efetividade da intenção declarada por Casanova de servir sua obra como uma arma crítica para os excêntricos. Para esse

opiniões

pesquisador, o resultado é o contrário do esperado: a "sua análise contribui para reproduzir, mais do que desacelerar a máquina museográfica francesa" (BRAGA-PINTO, 2012, p. 125). O autor ainda questiona o que chama de uma visão da literatura excludente, sinônimo de "*belles-lettres*", também acusa Casanova de separar "literatura e sociedade", de revalorizar um conceito que considera superado, o de nação, além de fazer um "confuso e problemático" uso, ao mesmo tempo econômico e literário, do conceito bourdiano de autonomia (BRAGA-PINTO, 2012, p. 126-8). Por último, Moreschi (2014, p. 3) critica a associação de Casanova entre autonomia criativa e controle da reputação literária, afirmando que existiriam outros tipos válidos de criatividade e autonomia.

Dos três artigos que enfatizaram as discussões sobre transnacionalidade, um é, na verdade, uma má leitura de Casanova. Em "A república mundial das roupas e a modernidade de Machado de Assis", a autora afirma, sem citar página, que, para Casanova, não haveria lugares inferiores e superiores entre colonizados e colonizadores, pois

(...) se o centro não é, nessa visada, o "lugar" de uma superioridade artística ou intelectual, assim como a periferia não é, igualmente, o lugar de uma suposta inferioridade ou de um atraso, no mesmo sentido, não é que haja uma inversão de valores, mas simplesmente uma nova convivência de espaços com características e propostas diferentes (...). (BOSAK, 2012, p. 79).

Embora Casanova sem dúvidas tenha trabalhado com essa sua obra para a valorização das "pequenas literaturas", através da denúncia e delimitação das estruturas de poder relativas ao campo literário mundial, isso não significa que seja, então, um ponto vencido, uma "inversão de valores" concretizada ou mesmo em vias de se concretizar. Nesse caso, a alegada transnacionalidade sem centros e periferias, sem colonizados e colonizadores, não encontra correspondência no livro ou fora dele. É, no entanto, um conceito manipulado por Casanova, um recurso do qual as "pequenas literaturas" poderiam se valer para forçar caminho no mercado e no debate internacional, como bem compreenderam os autores dos outros dois artigos desta categoria, Gasparini e Serrani.

Entre os artigos da categoria "Tradução", o de Cunha (2004, p. 2), apesar de se interessar por aspectos da tradução como "espaço de tensão entre o próprio e o alheio na construção da formação de uma identidade nacional", apenas citou Goethe através de Casanova, ignorando passagens relevantes d'A *República Mundial das Letras* sobre o tema da tradução. O segundo artigo, "Tradução e referências culturais", debatendo sobre a literatura francófona, evoca dois trechos distintos: a escrita numa língua hegemônica como forma de obter prestígio e o papel "nacionalizante" da tradução na França, apagando o que soasse estrangeiro.

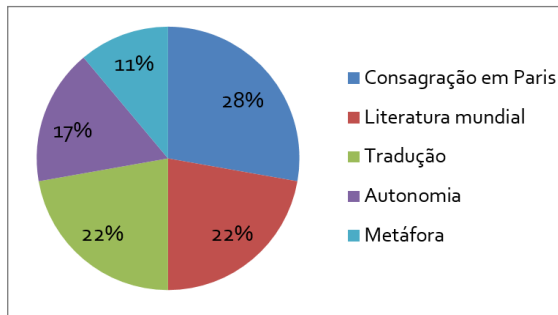


Gráfico 5: Aproveitamento dos artigos em francês dos conceitos de P. Casanova.

O tópico "Consagração" teve nos artigos em francês a especificidade "em Paris" especialmente pelo peso de um número relevante de textos que tratam, de uma forma ou outra, da francofonia. Entre esses, a importância de Paris como um duplo lugar de consagração, ao mesmo tempo capital da República das Letras e capital da francofonia, é um tema de destaque em três dos cinco artigos dessa categoria (Fraisie, Feze, Meyer). A exceção são os artigos "*Le regard suédois sur les femmes écrivains de la francophonie*" e "*Entre nationalisme et internationalisme : une conscience européenne des avant-gardes françaises ?*". O primeiro, embora também se utilize das teorizações de Casanova sobre os mecanismos de consagração na República das Letras, não se preocupa com a consagração em Paris, e sim com a inserção de escritoras francófonas no mercado sueco. Já o segundo artigo é, na verdade, uma crítica à certa galomania na defesa de que existiria uma "necessidade" de consagração em Paris para

as pequenas literaturas, desconsiderando o internacionalismo das vanguardas europeias surgidas na primeira metade do século XX.

O segundo tópico mais recorrente entre os artigos franceses é o intitulado "Literatura mundial". Segundo Moretti (2000, p. 174), a literatura mundial não é um objeto, mas um problema. Após as contribuições quase concomitantes desse teórico literário e de Casanova, a discussão ganhou fôlego e o debate seguiu século XXI adentro pensando os contornos e possibilidades desse problema cujo estudo continua tendo potencialidade para a compreensão dos mecanismos e campos de força tácitos aos quais a literatura está sujeita. As discussões mais gerais sobre o problema da literatura mundial apareceram nos artigos em francês dos pesquisadores Dugonjić e Latour, Halen, Al-Matary e Wilfert-Portal, Provenzano. Da obra de Casanova, aproveitaram das discussões sobre a internacionalização da literatura num sistema formado por literaturas nacionais com capital simbólico desigual, o "poder" das línguas na dinâmica mundial e o jogo de forças entre as "grandes e pequenas literaturas".

Nos artigos em português foram escassas as referências às teorizações de Casanova sobre a tradução no contexto da República das Letras. Já entre os em francês constam quatro artigos, embora dois de uma mesma autora, Marie-Hélène C. Torres, francesa que atua como professora na Universidade Federal de Santa Catarina. Esses

opiniões

artigos tratam de um mesmo tema, que seja: a fraca presença da literatura francesa no Brasil. São aproveitadas, nos artigos de Torres, Heilbron e Sapiro, e Grutman, as falas de Casanova a respeito da tradução como uma instância de consagração, a intradução para aumentar o patrimônio de uma literatura e a tradução imbricada em relações de força entre países.

O conceito de autonomia do campo literário, herdado por Casanova de seu orientador Pierre Bourdieu, tem destaque em três artigos (Thiesse, Marneffe, Luis). Discute-se a orientação voltada para a hegemonia e a universalidade do campo francês no século XIX e a autonomia como valor necessário para a conquista de liberdade no espaço literário mundial. Embora o conceito de autonomização do campo literário faça referência à conquista de independência da literatura em relação a diversos outros campos, os três artigos estão especialmente interessados (como, afinal, Casanova) em pensar o lugar da nação na luta por autonomia e espaço na República das Letras.

Por fim, dois artigos, de Savoie e de Bédié, se apropriaram da metáfora da "República Mundial das Letras", de Casanova, para utilizações particulares sem relações relevantes com o conteúdo argumentativo da obra.

Respondendo à questão sobre os usos d'*A República Mundial das Letras* na França, cuja capital coincide com o Meridiano de Greenwich da literatura mundial, noto que os dois grandes temas

dos artigos em francês são a literatura francófona e o problema da literatura mundial, abordados sob diferentes aspectos. Num caso ou outro, a literatura francesa, salvo exceções como em Torres (2003, 2009), não fazia parte do *corpus* ou do problema. Entre os artigos em português, pelo contrário, são exceção os que não têm como tema ou problema a literatura brasileira em geral ou em particular (na figura de um autor ou obra). Diante desses dados, é possível afirmar (embora não insinuando que o material tenha sido colhido num número e método ideal e lembrando que os artigos em francês são do universo francófono) que o que se teoriza n'*A República Mundial das Letras* tem mesmo um interesse menor nos estudos de uma "grande literatura" em relação aos de uma "pequena literatura". Ao invés da literatura francesa, os resultados foram marcados pela forte presença das "pequenas literaturas" francófonas. Também é notável o número de artigos engajados em discussões de cunho geral sobre a literatura mundial, um uso que poderíamos chamar de terminológico, num à-vontade que parece estranho a quem teoriza da periferia da República, a julgar pela quase ausência de textos com esse teor entre os artigos brasileiros.

Não poderia forçar categorias iguais nas quais "encaixasse" os dois grupos de artigos, mas embora cada grupo tenha tido seu conjunto particular de categorias de distribuição pelos usos que fizeram d'*A República...*, isso não impede a detecção de semelhanças e diferenças. De saída, em ambos os grupos o tema mais citado foi o da

consagração, mas enquanto nos artigos brasileiros fez-se um uso amplo das teorizações sobre os diversos mecanismos de consagração literária, entre os artigos em francês houve um enfoque maior na importância da consagração em Paris por conta das especificidades da francofonia. Segundo em importância entre os artigos em português, as formas de conquistar capital literário resultaram numa categoria que não apareceu entre os artigos em francês. O interesse dos artigos brasileiros sobre o tema certamente diz sobre a posição de sua literatura na República das Letras, uma preocupação das “pequenas literaturas”. Já a tradução, embora seja defendida por Casanova (2002, p. 169) como “a grande instância de consagração específica do universo literário”, curiosamente não despertou especial interesse entre os artigos brasileiros. Também chama à atenção que tenha sido entre os artigos brasileiros que apareceram críticas duras à obra de Casanova, independente de seus méritos. O que é curioso é essa postura antagonista partir do público “beneficiado” pelas teorizações de Casanova.

Esperei com esse artigo menos chegar a conclusões rígidas sobre o problema levantado que levá-lo e ensaiar um modelo de pesquisa que, embora bastante breve em sua execução e proposta, cumprisse o objetivo de chamar atenção para as diferenças na recepção dessa obra num sistema literário central e num periférico (não só brasileiro, como vimos, mas também formado pelas pequenas literaturas francófonas), corroborando a interpretação d’A República

Mundial das Letras como uma “espécie de arma crítica a serviço de todos os excêntricos” (CASANOVA, 2002, p. 424).

Referências bibliográficas

BAPTISTA, A. B. Ideia de Literatura Brasileira com propósito cosmopolita. *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 15, 2009, p. 61-87.

BOURDIEU, P. As condições sociais da circulação internacional das ideias. *ENFOQUES – Revista Eletrônica*. Rio de Janeiro, v.1, n. 01, p. IV– 117, 2002.

CASANOVA, P. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DAMROSCH, D. World Literature, National Contexts. *Modern Philology*, Vol. 100, No. 4 (May 2003), pp. 512-531.

FITZ, E. Goethe’s *Weltliteratur* and the World of Lusophone Letters: The case of Brazil. *Brasil/Brazil: revista de literatura brasileira*. Edição especial: a internacionalização da literatura brasileira. Nº 50, ano 27. Porto Alegre/Providence, 2014.

MORETTI, F. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos estudos*, n. 58, nov. de 2000.

PRENDERGAST, C. *Debating World Literature*. New York: Verso, 2004.

opiniões

WREC. *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

Corpus

AL-MATARY, S., WILFERT-PORTAL, B. Comment écrire une histoire mondiale de la littérature?, *Lectures*, Les notes critiques, 2013.

ÁVILA, M. O diário e a diáspora. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 235-240, jan./jun. 2011.

BARROS, A. Percursos do Brasil na geografia literária mundial: um estudo da recepção internacional da obra de Machado de Assis no séc. XX. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências* - 13 a 17 de julho de 2008 - USP – São Paulo, Brasil.

BESSIÈRES, V. Le péplum, et après? L'Antiquité dans les récits postmodernes. *Anabases*, 16 | 2012.

BORDINI, M. I. Recepção internacional de Machado de Assis: um debate em torno da disjuntiva local vs. universal. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan.-abr. 2015, p. 101-115.

BOSAK, J. A república mundial das roupas e a modernidade de Machado de Assis. *Revista Dobras*, v. 5, n. 12, nov. 2012.

BRAGA-PINTO, C. A Paris de Nestor Vitor e o Mundo de Pascale Casanova. *Remate de males*, Campinas-SP, (32.1): pp. 117-135, Jan./Jun. 2012.

CORRÊA, M. C. Tradução e referências culturais. *Cadernos de tradução*, v. 1, n. 23, 2009.

CUNHA, E. F. Da citação como tradução e crítica na obra de Machado de Assis. *ORGANON: Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 18, n. 37, 2004.

DUGONJIC, L., LATOUR, R. R. de. Babel et le marché. Un programme de littérature mondiale à l'épreuve du marché de la traduction. *Schweizerische Zeitschrift für Bildungswissenschaften*, 36 (2014) 2, S. 195-212.

FEZE, Y-A. Langues et interculturalité dans la littérature d'Afrique francophone. *Revue Annales du patrimoine* - N° 06 / 2006.

FIGUEIREDO, E. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.23, 2013.

FRAISSE, E. L'enseignement de la littérature : un monde à explorer. *Revue internationale d'éducation de Sèvres*, n. 61, décembre 2012.

GASPARINI, P. Riscos do português / Riscos do castelhano: a língua portuguesa na poesia do argentino Néstor Perlongher. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 9, n. 1, n. 2, pág. 27 - 40, jan/jun, jul/dez 2005.

GRUTMAN, R. Marie-Claire Blais en traduction ou la Weltliteratur en action. *Alternative Francophone*, vol.1, 3(2010), 1-12.

HALEN, P. Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone. IN: DIOP, P. S., LÜSEBRINK, H-J. *Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Alemanha: GNV, 2001.

HEILBRON, J., SAPIRO, G. La traduction littéraire, un objet sociologique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/4 (no 144), p. 3-5.

LINDBERG, Y. Le regard suédois sur les femmes écrivains de la francophonie. Cedergren, M. et Briens, S. (eds.) *Médiations interculturelles entre la France et la Suède*. Trajectoires et circulations de 1945 à nos jours. Pp. 44-55. Stockholm: Stockholm University Press, 2015.

LOTT, T. H. Ngugi wa Thiong’o: a literatura afroeuropéia e a escritura em gikuyu. *RÓNAI: revista de estudos clássicos e tradutórios*, Juiz de Fora – 2013, v. 1, n. 2, p. 119-130.

LUIS, R. Compte rendu de Perrot-Corpet (Danielle) & Gauvin (Lise) (dir.), *La Nation nommée Roman face aux histoires nationales*. *CONTEXTES*, Notes de lecture, 2017.

MAGRI, I. A biblioteca latino-americana de Roberto Bolaño. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC: Internacionalização do Regional*, 08 a 12 de julho de 2013 UEPB – Campina Grande, PB.

MARNEFFE, D. de. Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d’avant-garde, du début des années 1920 : construction d’un modèle et proposition de schématisation, *CONTEXTES*, n. 4, 2008.

MARTINS, A. B. O que faz o Brasil na República Mundial das Letras? *Revista Letras*, Curitiba, n. 91 p. 75-88, JAN./JUN. 2015.

MEYER, B. de. L’hospitalité dans Le Roi de Kahel de Tierno Monémbo: de la construction identitaire peule

à la consécration littéraire parisienne. *Tydskrif vir letterkunde* • 49 (2) • 2012.

MORESCHI, M. Sociologia demais. *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 16, no. 2, 2014, p. 277+.

MUNIZ JR., J. DE S., SZPILBARG, D. Edição e tradução, entre a cultura e a política: Argentina e Brasil na Feira do Livro de Frankfurt. *Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 3 Setembro/Dezembro 2016*.

PROVENZANO, F. La consécration par la théorie. *CONTEXTES*, n. 7, 2010.

ROCHA, W. I. O portunhol e captação de herança nos sonetos salvajes, de Douglas Diegues. *Estação literária*, Londrina, v. 7, p. 6-14, set. 2011.

SANTOS, P. S. N. dos. Dois escritores e um perfil: Lobivar Matos e José Pereira Lins. *Ângulo*, 131 - Literatura Comparada v.II, out./dez., 2012. p. 104 – 113.

SAVOIE, C. L’Exposition universelle de Paris (1900) et son influence sur les réseaux des femmes de lettres canadiennes. *Études littéraires*, 362 (2004): 17-30.

SERRANI, S. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. *ALEA*, v. 10, n. 2, julho-dezembro 2008, p. 270-287.

STALLAERT, C. ROMANELLI, S. Entrada do Brasil na República mundial das letras. Mediações transatlânticas e diplomacia cultural de Dom Pedro II na elaboração de uma identidade letrada nacional. *Nuevo Mundo Nuevos Debates*, mis en ligne le 18 septembre 2015, consulté le 11 mai 2017.

opiniões

THIESSÉ, A-M. Communautés imaginées et littératures. *Romantisme*, 2009/1 (n° 143), p. 61-68.

TORRES, M-H. C. L'autre traduit ou la littérature française au Brésil. *Synergies: Brésil*, n° 7, 2009, pp. 91-99.

_____. Traduction de la littérature française au Brésil : état de la question. *Meta*, Volume 48, numéro 4, Décembre 2003.

WOLFGANG, A. Entre nationalisme et internationalisme: une conscience européenne des avant-gardes françaises? *Cahiers de l'Association*

internationale des études françaises, 2002, n°54. pp. 233-250.

Notas

1 Organisation Internationale de la Francophonie: <https://www.francophonie.org/>.
Ethnologue: languages of the world: <https://www.ethnologue.com/>.
Observatório da língua portuguesa: <http://observalinguaportuguesa.org/>.

o brasil nomenageado na feira do livro de frankfurt em 2013: roteiro de **EXCLUSÕES**

Brazil honored at the Frankfurt Book Fair in 2013: script of exclusions

*Vicente Cousin Dolgener**
*Renata de Oliveira Klipel***
*Nicolle Garcia Ortiz****
*Mateus Robaski Timm*****

* Graduado na Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) em Langues, Littératures et Civilisations étrangères et régionales, no percurso "Portugais" (2016). Graduando em Licenciatura em Letras Português/Francês, na UFRGS. Professor no Núcleo de Ensino de Línguas em Extensão da UFRGS. Email: vicentecusindolgener@gmail.com

** Graduada na Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) em Langues, Littératures et Civilisations étrangères et régionales, no percurso "Portugais" (2016). Graduada em Licenciatura em Letras Português/Francês, na UFRGS (2017). Email: renataklipel@gmail.com

*** Graduada na Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) em Langues, Littératures et Civilisations étrangères et régionales, no percurso "Portugais" (2016). Graduada em Licenciatura em Letras Português/Francês, na UFRGS (2018). Email: nicolleortiz@hotmail.com

**** Mestrando em Teoria da Literatura (PUCRS), sendo bolsista CNPq. Graduado na Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) em Langues, Littératures et Civilisations étrangères et régionales, no percurso "Portugais" (2016). Graduado em Licenciatura em Letras Português/Francês, na UFRGS (2018). Email: mateustimm@outlook.com

Artigo recebido em 12/08/2018 e aceito para publicação em 03/10/2018.

Resumo

O surgimento e a afirmação de novas vozes no campo literário brasileiro têm dado provas de uma produção de qualidade capaz de representar a heterogeneidade sociocultural de nosso país. Assim, este artigo busca expor, num primeiro momento, a existência de uma multiplicidade de autoras e autores que vêm se firmando cada vez mais na cena literária nacional. Eles são exemplos de discursos descentralizados, trazendo a experiência de vozes periféricas, indígenas, de autoria feminina negra, entre outras, para o debate e reflexão da literatura. Entretanto, esta multiplicidade não se fez presente na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013, importante evento do mercado livreiro, que poderia mostrar ao mundo a diversidade de produções e autores de nossa cultura. A seleção da comitiva brasileira de certa

opiniões

forma espelhou, através das escolhas dos autores, o paradigma excludente do processo histórico nacional. Este roteiro de exclusões foi desvelado mesmo durante o evento, gerando polêmicas desencadeadas pelos próprios autores brasileiros na Feira de Frankfurt, sobretudo no discurso de abertura de Luiz Ruffato, que criou uma cisão dentro da comitiva de escritores.

Palavras-chave

Exclusão; Feiras literárias; Literatura brasileira contemporânea; Campo literário; Defesa da heterogeneidade cultural

Abstract

The emergence and validation of new voices in the Brazilian literary scenario has shown that their production has excellence and depicts the sociocultural heterogeneity of our country. This article displays the multiplicity of authors who are steadily gaining grounds in the national literary scene. They are examples of decentralized discourses, bringing the peripheral, indigenous and black female authorship, among others, to the literary debate. However, this multiplicity of voices was not represented at the Frankfurt Book Fair in 2013, an important event of the book market, that could have shown to the world the diversity of productions and authors of our culture. In a certain way, the composition of the Brazilian

delegation mirrored, through the list of authors, the exclusionary paradigm of the national sociohistorical process. This script of exclusions was unveiled even during the event, generating controversies triggered by the Brazilian authors themselves at the Frankfurt Fair, especially in the opening speech of Luiz Ruffato, who created a split within the retinue of writers.

Keywords

Exclusion; Literary fairs; Contemporary Brazilian literature; Literary field; Defense of cultural heterogeneity

Literatura brasileira contemporânea: a heterogeneidade presente

O Brasil possui a tradição de reiterar na sua literatura impasses históricos de exclusão social como, por exemplo, a invisibilidade dos negros e dos pobres que estariam marcados na fatura literária pelo viés da sua negatividade. A supressão de uma parcela muito significativa da sociedade brasileira tem a ver com o fato que o escritor, enquanto subjetividade, escolhe determinado recorte temático a ser abordado em suas obras. Esta ação, ao mesmo tempo ética e política, tem, infelizmente, demonstrado que geralmente os lugares no interior da literatura brasileira são monopolizados pelo arquétipo homem, branco, heterossexual, de classe média urbana, com

instrução de nível superior (DALCASTAGNÉ, 2012). Ao reatualizar o silêncio dos marginalizados, perpetua-se a construção histórica de uma valorização profundamente hierarquizada, que coloca a cultura dominante como legitimadora do desejável na arte da escrita. Por consequência, os excluídos encontram as suas vozes encobertas ou estereotipadas.

No entanto, a literatura brasileira vem ganhando nas últimas décadas a fundamental participação de escritores com diversas origens, inserindo nas suas produções personagens, temas e formas narrativas diferentes das abordagens canonizadas. Além das produções tradicionais, uma quantidade de vozes periféricas, indígenas, negras, das mais variadas orientações sexuais são publicadas, gerando um convívio múltiplo e não excludente, extremamente estimulante para renovar as reflexões sobre literatura brasileira. Por conta disto, a heterogeneidade consiste em traço distintivo da nossa produção contemporânea. Este aspecto permite repensar uma série de questões relativas à literatura, como qualidade estética, cânone, representação ficcional, entre outras.

As produções que não vêm da tradição permitem o surgimento de olhares oblíquos, que por serem deslocados, permitem aos leitores uma visão mais complexa das potencialidades da literatura. O convívio de escritores com proveniências e percursos diversos acaba formatando um novo panorama da produção artística nacional, o qual

está mais de acordo com a diversidade sociocultural de nosso país. A chegada de escritores com perfis não dominantes, na cena literária brasileira, permite que ocorra uma verdadeira democratização deste sistema, gerando a possibilidade de repensar o conceito de literatura, como aponta Beatriz Resende (2014, p. 14), ao dizer que na primeira década do século XXI emerge: “a escrita de uma nova literatura democrática que aposta na instituição de um sistema literário compartilhado, que reconhece novas subjetividades e novos atores no mundo da cultura, e na reconfiguração do próprio termo literatura”.

Esta renovação pode ter seu início apontado na virada do milênio, momento em que os escritores (depois convencioneados) periféricos atingiram uma maior representatividade. Caracterizada por Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 98) como “uma literatura que, sem abrir mão da verve comercial, procura refletir os aspectos mais inumanos e marginalizados da realidade social brasileira”, a literatura marginal representa o surgimento de vozes até então silenciadas, consideradas sem prestígio para o discurso literário. Autores como Ferréz, Paulo Lins, Sérgio Vaz e Allan da Rosa com seus olhares e escritas descentralizados possibilitam uma renovação na literatura brasileira por trazerem a voz de um discurso marginal, sem as tradicionais mediações, que até então estavam sujeitos. Tal constatação converge com a de Beatriz Resende (2008, p. 17), ao apontar que:

opiniões

A maior novidade [dentro das publicações literárias brasileiras] está seguramente na constatação de que novas vozes surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário. Usando seu próprio discurso, vem hoje, da periferia das grandes cidades, forte expressão artística que, tendo iniciado seu percurso pela música, chega agora à literatura.

Além das relevantes vozes provenientes das periferias das grandes cidades, um outro tipo de pensar e escrever literatura vem surgindo. Trata-se da produção indígena, nas suas múltiplas representações, que vem crescendo ao longo dos anos, possibilitando o contato com discursos não tradicionais, dinâmica importante para a descentralização do cânone. A figura de proa desta literatura é Daniel Munduruku, autor de mais de cinquenta livros, ganhador do prêmio Jabuti e do prêmio Tolerância (outorgado pela Unesco). Mas há também outros expoentes, como Eliane Potiguara, que, no seu livro *Metade cara, metade máscara*, denuncia os desmandos contra os indígenas. Também Cristino Wapichana, conhecido pela sua escrita voltada para o público infanto-juvenil, representa o surgimento de uma literatura de qualidade e representativa do caráter poliédrico da cultura brasileira.

A voz da mulher negra vem surgindo com cada vez mais força na literatura, trazendo questões vividas por uma população duplamente discriminada: pelo

gênero e pela cor da pele. A partir da recente valorização de escritoras como Maria Firmina dos Reis, que em 1859 publicou *Úrsula*, Carolina Maria de Jesus, que um século depois publica *Quarto de despejo*, e da contemporânea Conceição Evaristo, abre-se espaço para escritoras jovens negras. A autora de *Ponciá Vicêncio* e *Insubmissas lágrimas de mulheres* estimula o pensamento sobre os traumas experienciados pelos descendentes de escravizados, configurando textualmente a permanência de situações humilhantes contra a população negra. Também Cristiane Sobral vem defendendo literariamente a valorização de uma série de características menosprezadas pela sociedade hegemônica: a cor da pele, o formato do nariz e dos lábios, o cabelo *black*.

Portanto, essa pluralidade de escritores e obras heterogêneas permite aos diversos agentes do campo literário brasileiro um leque de opções para organizar novos e instáveis cânones, que satisfaçam as mais diversas necessidades de seleção de um grupo de autores e produções (aula de literatura, reflexão teórica, feira literária etc.). Assim, a atual multiplicidade da literatura brasileira exige uma representação igualmente plural a toda sistematização que envolva a produção da nossa contemporaneidade, se esta buscar ser democrática, visto que toda seleção de autores e obras carrega consigo o peso da ética pelo fato da sua escolha entrar em contato com o mundo empírico. Ao mesmo tempo, consiste numa empresa estimulante, pois permite reformular a sistematização de um cânone,

havendo a possibilidade de repensar a literatura brasileira, ainda mais com a percepção que novos caminhos devem ser percorridos, como bem nota Susana Scramim (2007, p. 32):

Pensar a literatura na sua experiência sem a garantia de um caminho seguro já trilhado é assumi-la em sua vida interior, sua vida a meio do caminho, que “ainda não-se-realizou” na sua realização, vida esta composta por formas originárias que se caracterizam por serem a soleira da potência do mundo empírico da literatura frente à sua correlação entre outras tantas formas de vida interior.

Por conta disto, toda sistematização de autores contemporâneos que desconsidere a pluralidade existente merece sofrer críticas. O Brasil, quando foi homenageado, em 2013, na Feira do Livro de Frankfurt, infelizmente reiterou as tradicionais exclusões que marcam o nosso processo histórico. Num contexto de inserção do país no campo literário mundial, foram privilegiadas as categorias tradicionais: escritores homens, brancos, provenientes da região Sudeste, com mais de cinquenta anos, com uma produção já consolidada e publicada pelas grandes editoras. Tal perfil não é representativo da diversidade sociocultural brasileira, que já possui uma produção literária significativa, capaz de dar conta da multiplicidade de formas de pensar, viver e escrever literatura.

A presença brasileira na Feira do Livro de Frankfurt

Em 2013, o Brasil foi homenageado na Feira de Frankfurt, a mais importante feira mundial do mercado editorial. Essa honra é, no entanto, uma via de mão dupla, visto que além do reconhecimento outorgado ao valor da literatura brasileira, a feira também procura lucrar promovendo os autores brasileiros (70 foram convidados para comparecer em solo alemão) no mercado internacional da indústria livreira. Essa última informação vai de encontro ao fato que, infelizmente, mesmo com o imenso número de feiras literárias em solo brasileiro ou estrangeiro, o número de leitores não tende ao crescimento. Isso porque o livro nesses eventos é uma mercadoria, dessacralizada como todas as outras, que tende a ser exposto pelo seu valor econômico e não artístico. A participação brasileira na Feira de Frankfurt ocorreu durante os dias 9 e 13 de outubro com cerca de 150 eventos literários, entre debates, palestras e leituras. No entanto, é válido salientar que apenas o último dia do evento foi aberto para o público, sendo os outros quatro reservados para acordos de transação mercadológica.

A Feira de Frankfurt procura ser o ponto inicial para a redistribuição dos produtos literários no mercado europeu, com uma política de *business networking* (criação de redes de comercialização) promove o encontro de agentes do campo literário

opiniões

voltados para a compra e venda de direitos dos livros. Também conhecida por suas conferências que fazem com que indústrias internacionais do livro dialoguem entre si, esse evento oferece oportunidades para que contatos comerciais da indústria livreira sejam estabelecidos.

Perfil da curadoria

É importante salientar que não somente os curadores estão por trás da escolha dos escritores que participaram da feira, afinal a seleção de nomes feita por eles passou também pela aprovação do Comitê Organizador do Projeto, intitulado “Brasil Convidado de Honra da Feira do Livro de Frankfurt 2013”, presidido por Galeno Amorim e composto pela Fundação Biblioteca Nacional, presidida por Renato Lessa (FBN/MinC), pela Fundação Nacional de Artes (Funarte/MinC), por representantes do Ministério das Relações Exteriores e da Câmara Brasileira do Livro, presidida por Karine Pansa, além de instituições da sociedade civil. Sabendo disso, os curadores foram Antonio Carlos Martinelli, Manuel da Costa Pinto e Maria Antonieta Cunha, dos quais buscaremos traçar um perfil profissional no meio literário.

Manuel da Costa Pinto mostra desde o início da sua carreira uma ligação com o campo literário. Logo nos primeiros anos de atuação, foi editor assistente da *Editora da Universidade de São Paulo* (Edusp), onde trabalhou diretamente com o professor e crítico literário João Alexandre

Barbosa. Ainda nos anos 90, passou a ser redator e colunista do caderno *Mais!* da *Folha de São Paulo*, hoje extinto, e já atuava como crítico literário na imprensa em geral. Idealizou a *Cult* – Revista Brasileira de Literatura, na qual atuou como editor responsável e colunista até 2003, em São Paulo. Em seguida, passa a escrever para a seção *Rodapé Literário*, no caderno *Ilustrada* da *Folha de São Paulo*, até 2010. Foi também coordenador editorial do *Instituto Moreira Salles* (IMS) na capital paulista de 2006 a 2009. Atuou de 2007 a 2012 como editor e âncora do programa *Letra Livre*, na emissora *TV Cultura*, como editor de conteúdo e apresentador do *Entrelinhas*, na área de literatura. É comentarista de literatura do programa televisivo *Metrópolis*. Antes de também ser nomeado curador da Flip, já havia inúmeras vezes participado do evento como jornalista, debatedor e mediador.

Manuel da Costa Pinto exerce um importante papel no campo literário por ser um crítico que atua tanto no jornal impresso, quanto em programas de televisão, numa emissora pública, de caráter educativo e cultural, considerada, em 2015, pelo instituto de pesquisa britânico *Populus*, o segundo canal de maior qualidade do mundo, estando atrás apenas da *BBC One*. Teve experiência anterior em curadoria de grandes eventos literários, como a Flip, e mostra ter credibilidade para tratar de literatura por ter feito mestrado na área e pela publicação de livros teóricos como *Literatura Brasileira Hoje* (Publifolha, 2004) e de livros de ensaios *Albert*

Camus – *Um Elogio do Ensaio* (Ateliê Editorial, 1998), *Paisagens Interiores e Outros Ensaios* (B4, 2012). Além de ter organizado antologias de literatura brasileira *Antologia de Crônicas: Crônica Brasileira Contemporânea* (Salamandra, 2005), *Antologia Comentada da Poesia Brasileira do Século 21* (Publifolha, 2006).

Antonio Carlos Martinelli é formado em Letras pela PUC-SP e trabalha como coordenador de programação no SESC de São Paulo. Não há muitas informações sobre a sua atuação disponível na internet; o que significa que, diferentemente dos outros dois curadores, não tem trabalhos teóricos publicados, nem textos escritos em blogs, e não fez uma formação em pós-graduação. Contudo, demonstra ter experiência na organização de eventos literários por trabalhar nessa área para o SESC.

Maria Antonieta Cunha foi professora na Universidade Federal de Minas Gerais, tendo lecionado nos cursos de Letras, Biblioteconomia, Comunicação e Educação. É coordenadora dos cursos de Especialização da PUC de Minas Gerais em Literatura Infantil e Arte-Educação. Tem atuação em projetos culturais e de fomento à leitura, tendo criado e dirigido a Biblioteca Pública Infantil e Juvenil de Belo Horizonte e os projetos *Cantinhos de Leitura* e *Organização de Bibliotecas Escolas*. Foi Secretária Municipal de Cultura de Belo Horizonte, coordenadora do Centro de Extensão da Faculdade de Letras da UFMG,

curadora do I Salão do Livro de Minas Gerais, do Encontro Internacional de Literatura Latino Americana, do II Salão do Livro de Minas Gerais e do Encontro Internacional de Literaturas em Língua Portuguesa. Foi também integrante do Conselho Curador e do Conselho Diretor da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e presidente da Câmara Mineira do Livro e da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Atualmente é Diretora do Livro, Leitura e Literatura no MINC.

Maria Antonieta Cunha tem uma participação no campo literário diferente da dos outros dois curadores, por atuar em cargos acadêmicos, governamentais e administrativos e não como crítica literária, ou na área de programação cultural. Tem bastante experiência em curadoria, apesar de ter exercido o cargo em eventos menores e mais locais. Mostra ter credibilidade para tratar de literatura por ter publicado livros teóricos que são sobre leitura e escrita e a literatura no ensino: *Como ensinar literatura infantil* (Bernardo Álvares, 1970), *Poesia para crianças* (editora desconhecida, 1976), *Ler e redigir* (Atual, 1988), *Literatura infantil- teoria e prática* (Atica editora, 1995).

Essa diversidade das áreas de atuação de cada curador no campo literário pode ser um ponto positivo por abrir de certa forma as perspectivas sobre a literatura brasileira e sobre o modo de programar uma feira literária. É interessante que

opiniões

haja alguém ligado à crítica literária, como Manuel da Costa Pinto, alguém com experiência na programação de eventos, como Antonio Martinelli, e outro, talvez menos relacionado ao livro como um objeto de consumo e que mostre uma preocupação com a fomentação à leitura, como Maria Antonieta Cunha. No entanto, como será apresentado mais adiante neste trabalho, a variedade sociocultural brasileira não vai ser valorizada na Feira de Frankfurt; apesar das intenções apresentadas pela curadoria: “Em entrevista coletiva, Galeno Amorim [...] e o jornalista Manuel da Costa Pinto [...] afirmaram que a lista busca mostrar a diversidade da produção literária brasileira, com uma variedade de linguagens e regiões do país representadas” (VELASCO, 2013).

Escritores convidados

Toda sistematização de escritores consiste num trabalho seletivo, que concretiza um prévio processo de avaliação com uma determinada finalidade de propósitos. A reflexão sobre a montagem de um grupo de escritores para representar o Brasil, nesta grande feira literária internacional, é de fundamental importância para perceber como está ocorrendo a inserção da produção brasileira no contexto internacional. Como já dito anteriormente, a heterogeneidade sociocultural de nosso país não foi considerada na sua plena potencialidade representativa, tendo os curadores preferido manter um perfil mais

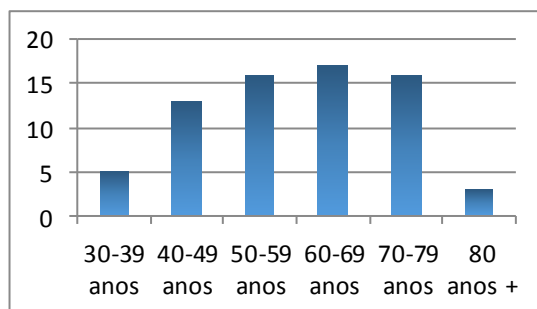
tradicional de escritor. Isso mostra que o valor da literatura não é um conceito fixo, mas antes o resultado de um processo de formulação de um sistema, “em que o conceito de valoração abarca uma extensão considerável de formas de comportamento. Uma vez que uma delas é beneficiada, pode-se reconhecer que existem certas formas de valoração que são, para certos propósitos, de interesse particular” (POMPEU, 2008, p. 65). Assim, o valor de literatura brasileira apresentado em Frankfurt consiste na reiteração de uma série de exclusões.

Sabendo disto, começemos a análise da presença brasileira na feira de 2013. Foi por nós utilizada a lista oficial divulgada pela Fundação Biblioteca Nacional (FBN), na qual encontramos os 70 nomes dos autores convidados para comitiva brasileira, sendo eles: Adélia Prado, Adriana Lisboa, Affonso Romano de Sant’Anna, Age de Carvalho, Alice Ruiz, Ana Maria Machado, Ana Miranda, André Sant’Anna, Andrea del Fuego, Angela Lago, Antonio Carlos Viana, Beatriz Bracher, Bernardo Ajzenberg, Bernardo Carvalho, Carlos Heitor Cony, Carola Saavedra, Chacal, Cíntia Moscovich, Cristovão Tezza, Daniel Galera, Daniel Munduruku, Eva Furnari, Fábio Moon e Gabriel Bá, Fernando Gonsales, Fernando Morais, Fernando Vilela, Ferréz, Flora Süssekind, Heitor Ferraz, Ignácio de Loyola Brandão, João Almino, João Gilberto Noll, João Ubaldo Ribeiro, Joca Reiners Terron, José Miguel Wisnik, José Murilo de Carvalho, Lelis, Lília Moritz Schwarcz, Lourenço Mutarelli, Luiz Costa Lima, Luiz Ruffato, Manuela Carneiro da Cunha,

Marçal Aquino, Marcelino Freire, Maria Esther Maciel, Maria Rita Kehl, Marina Colasanti, Mary Del Priori, Mauricio de Sousa, Michel Laub, Miguel Nicolelis, Nélida Piñón, Nicolas Behr, Nuno Ramos, Patricia Melo, Paulo Coelho, Paulo Henriques Britto, Paulo Lins, Pedro Bandeira, Roger Mello, Ronaldo Correia de Brito, Ruth Rocha, Ruy Castro, Sérgio Sant'Anna, Silviano Santiago, Teixeira Coelho, Veronica Stigger, Walnice Nogueira Galvão e Ziraldo.

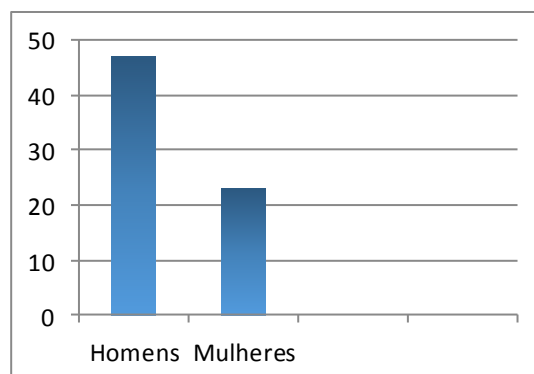
Os dados relativos aos escritores foram coletados a partir das referências encontradas nos *sites* pessoais dos autores, das suas editoras ou então de reportagens/entrevistas para imprensa (para os acadêmicos também consultamos o *curriculum lattes* disponível online). O ano de referência utilizado será sempre 2013, como observamos, por exemplo, para delimitar a faixa etária e a quantidade de livros publicados até a data da feira.

Faixa etária:



A faixa etária dos autores convidados se concentra dos 45 aos 75 anos, obtendo uma média geral de cerca de 60 anos. Não participou nenhum escritor com menos de 33 anos, idade de Daniel Galera - o mais jovem em 2013. Os outros quatro autores com menos de 40 anos têm no mínimo cinco anos de diferença em comparação com o jovem autor gaúcho: os gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá, com 37 anos, ou então Andréa del Fuego e Ferréz, com 38 anos. O escritor com mais idade a participar da feira foi o jornalista e roteirista Carlos Heitor Cony, com 87 anos, acompanhado na casa dos 80 por Ziraldo e Ruth Rocha, 80 e 82 anos, respectivamente. Os dados que evidenciam a falta de jovens refletem também a dificuldade de penetração das novas vozes no campo literário brasileiro, dominado por um grupo geralmente confortável, já inserido há anos nas principais editoras.

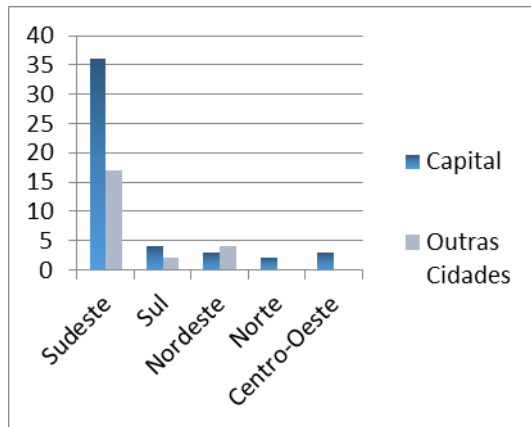
Paridade entre homens e mulheres:



opiniões

Dos 70 escritores convidados, apenas cerca de 33% são mulheres, contra 67% homens. Essa porcentagem evidencia como as mulheres ainda são uma minoria no reconhecimento e na legitimação da sua produção literária. Tais dados, contudo, dialogam com as porcentagens apontadas no texto de Regina Dalcastagnè (2005) em que ela conclui que a baixa existência de personagens e de narradoras femininas se dá pelo fato de ainda haver menos mulheres escritoras que homens; pois, segundo a sua pesquisa, o sexo da personagem mostra estar estreitamente ligado ao do escritor.

Diversidade regional:



Quanto à diversidade regional, preocupamos-nos em buscar os diferentes locais de nascimento dos autores, não apenas focando nas cidades onde atuavam em 2013 (que seriam, sobretudo, Rio de

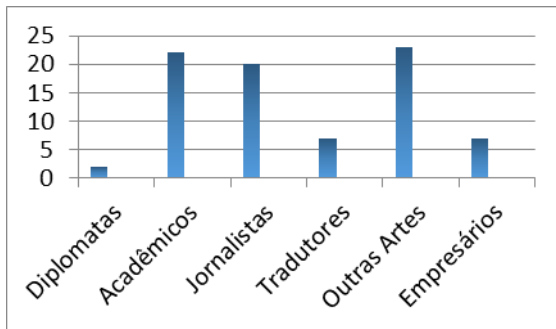
Janeiro e São Paulo), mas obtendo uma ideia de percurso no próprio território brasileiro. Mesmo assim, continuamos a perceber uma participação massiva dos nascidos na região sudeste, que compreende os estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo: representando cerca de 76% de toda comitiva brasileira. A representação do norte e centro-oeste se faz apenas pelos cinco escritores: Age de Carvalho (PA), Daniel Munduruku (PA), Joca Reiners Terron (MT), Nicolas Behr (MT) e Roger Mello (DF). Além disso, observamos que mais da metade dos escritores, 68%, nasceu nas capitais de seus estados. Ou seja, a tendência é que a maioria dos representantes da literatura brasileira sejam oriundos do centro econômico do país e de seus espaços urbanos, também centrais. Ainda nessa perspectiva, encontramos cinco escritores nascidos no exterior, mas que rapidamente se instalam nas cidades do Rio de Janeiro - Marina Colasanti, Carola Saavedera, Nélida Piñon - e São Paulo - Eva Furnari, Manuela Carneiro da Cunha.

Diversidade sociocultural:

A diversidade sociocultural representada em Frankfurt é praticamente nula: num país onde mais da metade da população é composta por negros, apenas dois dos 70 convidados são afrodescendentes, o paulista Ferréz e o carioca Paulo Lins. Ambos escritores, além de representarem um grupo social marginalizado na sociedade brasileira, fazem de seus livros um espaço de resistência política das vozes oriundas

da periferia. Junto a eles, encontramos também a única voz indígena presente na comitiva, Daniel Munduruku, que se destaca na literatura infantil, além da área acadêmica das ciências humanas. A desproporcionalidade evidenciada na falta de mais representantes desses grupos - e de outros como, por exemplo, os asiáticos - revela o espaço literário brasileiro como mais um lugar de silenciamento, correspondendo a uma visão histórica de recusa e exclusão da sua constituição identitária, social e cultural.

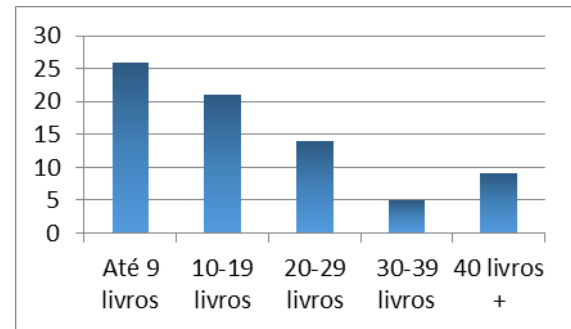
Perfil sócio-profissional:



Poucos são os escritores que vivem apenas de sua escrita, apenas seis se encontram nessa condição em 2013 - Ana Miranda, Andréa del Fuego, Cristovão Tezza, Marcelino Freire, Nélida Piñon e Sérgio Sant'Anna. Como observamos, no gráfico acima, quase todos realizam um ou mais trabalhos paralelos, atuando em outras áreas. Nesse sentido, 23 trabalham com outras artes, sendo

então roteiristas, músicos, dramaturgos ou ilustradores; 22 estão no campo acadêmico, como professores ou pesquisadores; e 20 têm como profissão o jornalismo. Ligados ao campo literário, também encontramos sete tradutores, entre eles Paulo Henriques Britto e Alice Ruiz, e sete empresários do mercado editorial, como Beatriz Bacher, (fundadora da editora 34), Bernardo Ajzenberg (executivo da Cosac & Naify) e Lilia Moritz Schwarcz (co-fundadora da Companhia das Letras).

Número de livros publicados por escritor:

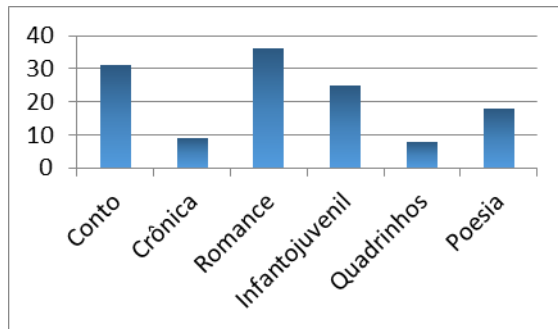


Selecionando apenas os livros autorais, excluindo coletâneas, antologias e traduções, percebemos que 37% dos autores haviam publicado menos de dez livros no Brasil. Paralelamente, cerca de 13% produziram mais de 40, dentre os quais encontramos sobretudo livros infantojuvenis, de nomes conhecidos como Eva Furnari, Ruth Rocha, Maurício de Souza ou Ignácio de Loyola Brandão.

opiniões

Os dados constatados no gráfico, além de exibirem uma polaridade quantitativa da produção artística e intelectual brasileira, também demonstram a força do público infantojuvenil dentro do mercado editorial nacional e internacional (visto que os autores citados são traduzidos em pelo menos cinco línguas).

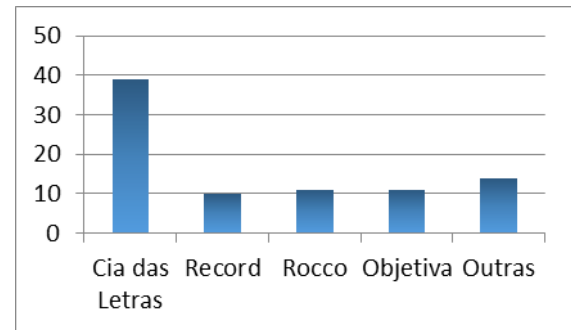
Gêneros literários/narrativos:



O gênero literário mais explorado pelos escritores convidados é o romance com 35% das publicações, mostrando ser o gênero mais prestigiado pelo campo literário brasileiro. O segundo, com 25%, é o conto. Pode-se perceber como essa forma literária foi recuperada, pois no início dos anos 90 quase não havia escritores contistas. A produção acadêmica de ensaios, tanto sobre literatura, quanto os livros de ciências humanas como antropologia, psicologia e neurociência, denominada no gráfico de Conhecimentos, é a terceira maior dentre esses escritores com uma percentagem de 18%, seguido

da literatura infantojuvenil, mostrando a força brasileira nesse gênero. Os quadrinhos têm a menor representação, sendo o gênero narrativo de 5% dos livros.

Diversidade editorial:



Esse gráfico confirma como o mercado editorial brasileiro é dominado por quatro grandes editoras: Companhia das Letras, Editora Record, Editora Rocco e Editora Objetiva. Dos 71 autores analisados, 56% publicaram seus livros pela Companhia das Letras, evidenciando como essa editora domina o mercado livreiro nacional. Empatadas em segundo lugar com onze autores, Rocco e Objetiva, cada uma possui 16% do total dos autores brasileiros da Feira de Frankfurt, seguidas de perto pela Record com dez autores. Em Outras foram agrupadas tanto editoras independentes quanto as que já estão estabelecidas no campo literário brasileiro, mas que, no entanto, não causaram impacto na Feira

de Frankfurt como, por exemplo, Ática, Moderna e Melhoramentos.

A repercussão: polêmicas em torno da Feira de Frankfurt

Entre as diversas polêmicas que giraram em torno da participação do Brasil como país homenageado da Feira do Livro de Frankfurt, a principal delas é sem dúvida a que concerne o discurso de abertura de Luiz Ruffato (2013). O escritor, ganhador dos prêmios Troféu APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e Machado de Assis, pela Fundação Biblioteca Nacional, desconcertou o público ao trazer questões problemáticas sobre a história e a cultura brasileira. Na primeira parte do seu discurso, Ruffato fala sobre as desigualdades brasileiras e em como a trajetória da nação estaria ligada fundamentalmente a um passado escravagista. Nesse sentido, trazendo à cena seu próprio papel de escritor, ele se situa como ator social em um país na periferia do mundo e, desse modo, o ato de escrita estaria intrinsecamente relacionado a um ato político. Em seguida, o discurso questiona indiretamente o papel das instituições governamentais que tentam apagar as singularidades das classes sociais separadas por economia, cultura e privilégios diferentes, tentando fazer parecer que o Brasil seria uma espécie de espaço apaziguador para todos os tipos de cidadãos que ali vivem. Nesse sentido, a fala de Ruffato converge com o pensamento de Pierre Bordieu (1992, p. 547), quando o filósofo francês fala sobre o duplo papel do intelectual:

L'intellectuel est un personnage bidimensionnel qui n'existe et ne subsiste comme tel que si (et seulement si) il est investi d'une autorité spécifique, conférée par un monde intellectuel autonome (c'est-à-dire indépendant des pouvoirs religieux, politiques et économiques) dont il respecte les lois spécifiques, et si (et seulement si) il engage cette autorité spécifique dans les luttes politiques.

Luiz Ruffato, assumindo uma posição politicamente engajada, não esquece o passado colonialista, criticando a dominação dos portugueses que, através da violência, se impuseram, contrariamente ao que se pode pensar quanto à existência de uma democracia racial. O escritor também chama atenção para o fato que os negros não tiveram condições, ao longo dos anos que seguiram à abolição da escravidão, de ascender socialmente. Segundo ele, uma das maiores questões mal resolvidas da sociedade brasileira reside no fato de que a maior parte da riqueza da população se encontra no poder econômico de 10% de brancos, o que mostra a sistematização de uma pequena aristocracia moderna sempre rica e excludente, herança da história nacional. Assim sendo, a alteridade incompreendida é um reflexo da impunidade e do medo do Outro, relativo ao ineficiente sistema carcerário e à violência presente em todas as cidades brasileiras, desde as capitais, até no meio rural. Portanto, nesse

opiniões

movimento de denúncia, o escritor também critica o pensamento machista instaurado na questão da violência doméstica, caracterizando o Brasil como o sétimo país com a taxa mais alta desse tipo de crime. A seguir, Ruffato exprime indignação aos atos homofóbicos de parte da população brasileira, evidenciando que eles existem, paradoxalmente, no país onde ocorre uma das maiores paradas gay do mundo, na cidade de São Paulo.

Posteriormente, ele comenta os problemas em torno da educação no país, um privilégio da população branca e de classe alta, sendo esse mecanismo o que mantém a enorme desigualdade entre ricos e pobres. Por conseguinte, seria a ignorância, revelada no grande número de analfabetos funcionais no Brasil, que constitui um aspecto de dominação da elite, por meio da exclusão ao saber, desde aspectos elementares, como a leitura e a escrita. No entanto, um segundo movimento do discurso se diferencia do primeiro por evidenciar aspectos positivos provenientes da luta política social no país. Dentre eles, a vitória pela democracia com o fim da ditadura militar e a expressiva diminuição do número de pessoas situadas abaixo da linha de miséria, além de outras ações do governo como o auxílio bolsa-família, as cotas raciais, etc.

Entretanto, o autor logo retoma uma postura crítica para o discurso, procurando deixar claro que são justamente essas características que definem o país como uma contradição. Assim, direitos

básicos da população, como educação, saúde, moradia e lazer ainda são negados para uma boa parte. Pela demonstração da dimensão exótica e da carga de fascínio dos estrangeiros e do próprio brasileiro ao seu país, ele mostra que isso anda lado a lado com a violência, prostituição infantil e desrespeito aos direitos humanos.

Por fim, Ruffato volta à pergunta inicial da sua fala e se questiona sobre o que significa ser um sujeito nascido nessa parte específica do mundo, periférica e marginal e de que maneira a escrita, destinada a um público restrito de leitores, pode conferir um sentido à existência do brasileiro. O escritor argumenta que, dessa forma, em meio às adversidades, a literatura tem um papel transformador, uma vez que ele mesmo é a prova de que um livro pode mudar a vida das pessoas. Sendo assim, escrever é uma forma de resistência, dado que pode modificar o leitor e, por isso, transformar o mundo. Mesmo que essa ideia possa tratar-se de uma utopia, ele a adota visando uma espécie de projeto de vida para todo ser humano.

Em relação à recepção do discurso de Ruffato na mídia brasileira, internacional e até mesmo entre os escritores que participaram da Feira, as opiniões foram divergentes. O escritor Ziraldo, no fim do discurso, se levanta e diz que “Não tem que aplaudir, que se mude do Brasil então” (FREY, 2013). Após, Nélida Piñon comenta “Eu adoto a postura de não criticar o Brasil fora do país, assim como não critico meus colegas” (FREY, 2013).

Todavia, Paulo Lins, de acordo com a imprensa, posicionou-se de forma contrária: “Faço dele as minhas palavras. Ele fez o que deveria ser feito, só agiu com honestidade e coragem. Mas há gente que quer esconder uma realidade que não pode e não deve ser mais escondida” (FREY, 2013). Através dessas opiniões, pode-se perceber que os dois primeiros autores constituem uma visão do antigo escritor, que ainda procura necessariamente vender com belas palavras o seu país. Por outro lado, Paulo Lins, escritor negro e periférico denota uma postura de embate ao optar pelo desvelo da realidade nacional, pois a necessidade de mudança da mesma é urgente.

Por sua vez, Paulo Lins também foi o agente de outra polêmica referente ao evento, ao proclamar na Alemanha, antes do início da Feira, a frase “Eu sou o único autor negro dessa lista. Em que caso isso não é racismo?” (LICHTERBECK, 2013, p. 2). O pronunciamento é contundente e chama a atenção para as desigualdades raciais presentes no Brasil e também expressas na lista de escritores convidados. Autor de *Cidade de Deus* e *Desde que o samba é samba* afirmou que a escolha dos escritores não era política, mas comercial, visto que a triagem levava em conta quem já tinha sido traduzido e por isso seria mais fácil ter seus direitos comprados pelas editoras estrangeiras.

Paulo Coelho também gerou polêmica ao cancelar sua participação na Feira de Frankfurt. O seu pronunciamento foi o seguinte:

Eu não vou para Frankfurt mesmo com a alta estima que tenho por essa feira porque simplesmente não aprovo o modo que está sendo representada a literatura brasileira. Não quero posar de um Robin Hood brasileiro. Nem de zorro ou Cavaleiro solitário. Mas não me parecia certo ser parte da delegação oficial brasileira, do qual não conheço a maioria dos escritores e que exclui tantos outros. Dos 70 convidados, só conheço 20, nunca ouvi falar dos outros 50. Duvido que todos sejam escritores profissionais. São, presumivelmente, amigos dos amigos dos amigos (MEIRELES, 2013).

Este tipo de declaração parece ser especulativo, semelhante à situação posteriormente ocorrida com o autor, em relação ao Salon du Livre de Paris, em 2015, quando ele aceitou e após negou a sua participação, de acordo com a popularidade que ele observava a partir de suas falas na mídia. Dizer que só conhecia 20 ou que a maioria não eram escritores profissionais apenas demonstra seu total desconhecimento do campo literário brasileiro e a sua completa exclusão do mundo literário, não se interessando pelos agentes que compõem o mercado e a atividade literária no Brasil.

Por fim, se Ruffato foi aplaudido pela sua ousadia, contrária foi a reação ao discurso do vice-presidente Michel Temer, que seguiu o do escritor. Segundo ele, o Brasil encontrava-se

opiniões

numa “situação confortável”, o que resultou na resposta de Marçal Aquino:

Nós escritores vamos sempre preferir um poeta que faça política, a um político que faça má poesia. Quem sabe isto aqui seja um tijolo fundamental para que alguma mudança aconteça, chame atenção do mundo para outras coisas e não necessariamente aquilo que é folclórico e aquilo que já é conhecido (STEINBERGER, 2013).

Em suma, conclui-se que a Feira de Frankfurt gerou inúmeras polêmicas e elas são, na sua maioria, concernentes à imagem externa que o Brasil faz de si mesmo, estando isso ligado estreitamente ao retrato cultural que ele pretende exportar. Desde a última década, nota-se um crescimento notável da política governamental referente à internacionalização da cultura brasileira, exposta em feiras literárias, programas das embaixadas, bolsas de auxílio para estudantes estrangeiros, assim como na repercussão da figura dos curadores em eventos culturais desse porte.

Referências bibliográficas

BORDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

FREY, Luisa. Polêmico discurso de Luiz Ruffato divide Feira do Livro. *DW*. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/pol%C3%AAmico-discurso-de-luiz-ruffato-divide-feira-do-livro/a-17148356>>. Acesso em: 10 de julho de 2018.

LICHTERBECK, Philipp. Rio ist ein Sehnsuchttort für hüftsteife Europäer. *Der Tagesspiegel*, 07.10.2013. Disponível em: <<https://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/sonntag/paulo-lins-ueber-seinen-neuen-roman-lins-ueber-samba-und-rhythmus-/8888592-2.html>>. Acesso em: 10 de julho de 2018.

MEIRELES, Maurício. Paulo Coelho cancela participação na Feira de Frankfurt. *O Globo*, 04/10/2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-coelho-cancela-participacao-na-feira-de-frankfurt-10250775>>. Acesso em: 10 de julho de 2018.

POMPEU, Douglas. Quatro tomadas sobre o mercado e a crítica. In: MIRANDA, Adelaide Calhman de Miranda [et al.]. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

_____. Possibilidades da escrita literária no Brasil. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÒ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

RUFFATO, Luiz. Discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt. *Cultura*, Estadão, 08 Outubro 2013. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>>. Acesso em 10 de julho de 2018.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo de textos*. Chapecó: Argos, 2007.

STEINBERGER, Albert. *Polêmica marca participação brasileira na maior feira literária do mundo*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/10/131010_frankfurt_feirarg>. Acesso em 10 de julho de 2018.

VELASCO, Suzane. Brasil anuncia escritores da Feira de Frankfurt. *O Globo*, Prosa, 14/03/2013. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/brasil-anuncia-escritores-da-feira-de-frankfurt-489717.html>>. Acesso em 10 de julho de 2018.

opiniões

brasilgaliza: ensinar literatura brasileira na galiza, algumas considerações

BrasilGaliza: Some notes on teaching Brazilian literature in Galicia

*Vivian Rangel**

Resumo

Este artigo apresenta considerações sobre o ensino de literatura e culturas brasileiras na Galiza, a partir da experiência de um Leitor brasileiro na Faculdade de Filologia da Universidad de Santiago de Compostela (USC). Há 20 anos a USC conta com professores brasileiros que devem repensar estratégias didáticas para ensinar na Galiza, onde o ensino para estrangeiros tem uma série de especificidades, sobretudo no que se refere ao (quase) pleno entendimento da língua e à tradição histórico-cultural compartilhada. Neste percurso é sugerida uma construção de repertório baseada na experiência empírica e moldada a partir da interdisciplinaridade, sobretudo com a presença

* Mestre em Literatura Comparada (Erasmus Mundus Crossways in European Humanities, Licenciada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Leitora de Português do Brasil na Universidad de Santiago de Compostela (USC). E-mail: vivian.rangel@gmail.com.

Artigo recebido em 06/08/2018 e aceito para publicação em 17/12/2018.

da Literatura Comparada (com ênfase na Lusofonia).

Palavras-chave

Literatura brasileira; Galiza; Galícia; lusofonia; ensino

Abstract

This study presents some considerations about the teaching of Brazilian literature in Galicia from the perspective of a Brazilian Lecturer working at Universidad de Santiago de Compostela (USC)'s Philology Faculty. Since 1998 USC contracts Brazilian professors to work as Lectors who should develop specific didactic strategies to teach in Galicia, considering the (almost) full comprehension of the Portuguese language by the students and the historic and cultural traditions shared between Galicia and Brazil. This paper, based on empirical experience, suggests the use of an interdisciplinary field considering fundamentally the domains of Comparative Literature (with emphasis on the Lusophony).

Keywords

Brazilian Literature; Galicia; Lusophony; Lusosphere; Teaching

1- Introdução

Na década de 90, quando a *Word Wild Web* era apenas um bebê crescendo em berço americano, os professores interessados em Literatura Brasileira na Europa não tinham muitas opções para reunir materiais didáticos: viajar ao Brasil, buscar eventos em Portugal e rastrear acervos de bibliotecas eram as mais frequentes. Como conta a Professora Titular de Literatura Brasileira na Universidad de Santiago de Compostela, Carmen Villarino Pardo (2014), no artigo publicado na coletânea *A primeira Aula Trânsitos da Literatura brasileira no estrangeiro*, não era fácil estabelecer contato com “aquele Brasil” que chegava timidamente - era preciso recorrer ao “contrabando livresco” que em uma de suas viagens chegou a somar 97 quilos em livros.

Mais de 20 anos depois, a presença dos Estudos Brasileiros na Universidad de Santiago de Compostela (USC) se consolidou em uma trajetória frutífera. Considerando o contexto dos 20 anos de presença de Leitores⁴ brasileiros na USC, este texto tem como objetivo traçar um panorama dos desafios de ensinar literatura e cultura brasileiras na Galiza a partir da experiência empírica de um Leitor. O artigo recorre um pouco da história cultural e linguística compartilhada com a Galiza e justifica algumas escolhas teórico-didáticas adotadas depois de anos dedicados a ensinar literatura brasileira na Galiza. Considerando a formação na tradição brasileira e também a visão sociológica e sistêmica adotada por alguns investigadores do Departamento de

opiniões

Filologia Galega da USC, o artigo defende que as aulas de literatura se enriquecem ao serem organizadas a partir da perspectiva da Literatura Comparada, especificamente do estudo do campo da Lusofonia. Além dos fundamentos teóricos, o trabalho também discorre sobre a mudança nas dinâmicas das aulas consolidadas a partir das mudanças no quadro do Espaço Europeu de Educação Superior impulsionadas pelo Plano Bolonha.

A faculdade de Filologia da Universidad de Santiago de Compostela tem docência especializada de Língua portuguesa, Literatura e Cultura Brasileira (além de outras disciplinas que também focam assuntos brasileiros) desde 1996, quando — poucos anos antes — foram aprovados novos planos de estudos de Filologia Portuguesa. Estas primeiras diretrizes e os primeiros alunos dos estudos galego-portugueses ajudariam a fixar a Universidad de Santiago de Compostela como um ponto de referência para os estudos lusófonos dentro da Espanha e também internacionalmente.

Há pouco mais de 20 anos eram praticamente inexistentes cursos específicos sobre a literatura e a cultura brasileiras nas universidades espanholas e a primeira aula do primeiro curso de literatura brasileira da USC ficou a cargo de Carmen Villarino (2014). Nesse momento, além do quadro de professores próprios, a faculdade contava também com dois Leitores de Portugal, financiados pelo Instituto Camões, para ministrar aulas de língua e literatura portuguesa (uma tradição que vinha de décadas anteriores). Com o objetivo de que os

alunos se aproximassem um pouco mais da realidade brasileira e tivessem contato direto com a língua, a cultura e a literatura do Brasil, o núcleo de docentes de português considerou que a participação de um professor nativo era imprescindível.

O primeiro Leitor, contratado pela USC, em 1998, foi escolhido através de um processo seletivo realizado pelo Departamento de Filologia Galega da USC, uma das Universidades pioneiras em contratar Leitores nativos dentro do Estado Espanhol². Nestes 20 anos foram nove os leitores que fizeram parte do quadro docente (a partir de 2008 a seleção passou a ser feita em parceria com a Universidade de São Paulo). Durante seis anos, além da parceria com o Leitor português, também foram selecionados Leitores procedentes dos PALOP, uma experiência, docente e discente, muito enriquecedora³.

O leitor brasileiro na USC tem como trabalho principal ministrar matérias de língua, literatura e cultura. Quase sempre as aulas são divididas com os professores do quadro da USC que coordenam e definem programas, guias e linhas teóricas. As principais matérias são aulas de Língua em vários níveis, Literatura Brasileira (tradição e contemporaneidade), matérias em Literatura Comparada e Cultura do Brasil. Além disso, em parceria com os professores titulares, o Leitor deve promover e ajudar a organizar atividades de difusão cultural do Brasil como Aulas Abertas, sessões de cinema e música e colóquios, entre outros.

Muitas vezes um professor iniciante, o Leitor, em termos práticos, não tem apenas a responsabilidade de selecionar as melhores técnicas didáticas e adaptar-se a uma dinâmica acadêmica nova: dele se espera que trabalhe também como uma espécie de “embaixador-professor”. Ponte entre culturas deve mediar a aproximação a um Brasil que, se já não é “aquele Brasil” descrito por Villarino em *sua primeira aula* tampouco pode ser reduzido ao espalhafatoso corte de cabelo de Neymar ou o novo videoclipe de Anitta⁴.

2. Conhecer a Galiza

É provável que os estudantes de Letras brasileiros tenham escutado pela primeira vez a palavra Galiza ou Galícia no início de seus estudos, seja nas matérias de língua ou gramática histórica, seja nas matérias de literatura, quando esquadrinham a lírica medieval galego-portuguesa. A partir dessa variante da poesia trovadoresca se desenvolveram os diferentes ritmos e sotaques que conformam o que hoje entendemos como lusofonia ainda que o uso do termo seja questionado por diversos investigadores como Pina Cabral (2010) e Vasconcellos (2014). Esse DNA galego da língua portuguesa talvez seja a primeira grande evidência constatada ao visitar a Galiza ou Galícia, uma polêmica escolha que, mais do que ortográfica, evidencia uma luta política.

No Brasil, a grafia mais frequente para designar a região e comunidade autônoma é Galícia, a mesma usada pelo Estado Espanhol. No entanto, a

Real Academia Espanhola (RAE) e a Real Academia Galega (RAG), principais responsáveis pela normatização das línguas espanhola e galega, respectivamente, estabelecem que as duas grafias podem ser usadas, exceto quando se trata de nomes de órgãos oficiais, quando Galícia é a preferida. A escolha de uma das grafias é quase sempre feita a partir de motivações políticas: alguns investigadores galegos, como Monteiro Santalha (1982), consideram que a grafia Galiza (usada desde a Idade Média) é a mais correta e teria sido corrompida por imposição da política espanholista. Santalha, por meio de um estudo etimológico da palavra em textos literários e não-literários, conclui que “Galiza é a forma genuína da nossa língua, enquanto Galícia é (como o correspondente gentílico galego) um castelhanismo introduzido na fala popular galega em tempos modernos.” (SANTALLA, 2002, p.3).

Na comunidade autónoma de Galícia coexistem oficialmente duas línguas o galego e o castelhano, uma convivência nem sempre pacífica considerando que ainda prevalece a diglossia em distintas gradações. O termo linguístico diglossia, cunhado por Charles A. Ferguson, de acordo com o dicionário do Portal da Língua Portuguesa (2018), expressa uma “situação linguística em que duas ou mais línguas são utilizadas no mesmo terreno geográfico de modos diferentes e desempenhando papéis sociais diferentes, por exemplo, sendo uma utilizada para o ensino, religião e governo e a outra ao nível das interações familiares”. Em outras palavras: o uso do galego é

opiniões

considerado, por parte da população, língua afetiva ou familiar, mas menos “oficial” do que o castelhano. Em muitos casos, os pais empregam habitualmente o galego para conversar entre si, mas falam com os filhos em castelhano. A situação é absolutamente heterogênea e variável em cada uma das cidades galegas: em algumas, como Santiago de Compostela, o uso do galego é cotidiano, em outras há um claro predomínio do castelhano no âmbito público. Em uma pesquisa publicada pelo Instituto Galego de Estatística (IGE), em 2014, é possível concluir que o uso do galego vem diminuindo entre as novas gerações, seja pelo pouco sucesso das políticas de normatização ou pela perda da transmissão linguística familiar.

Em 2013, 31,2% dos galegos fala habitualmente sempre em galego. Esta porcentagem é muito semelhante ao resultado encontrado em 2008 (30,29%) mas 12 pontos inferior à registrada há dez anos. Por outro lado, a porcentagem da população que fala mais galego que castelhano diminuiu 6,44 pontos com respeito à registrada em 2008 e representa 20,29%, enquanto que a dos que falam mais castelhano do que galego quase não variou nos últimos cinco anos: 22,7% em 2008 e 22,26% em 2013. Por último, pouco mais do que 26% dos residentes na Galícia falam sempre em castelhano, 6 pontos percentuais a mais do que em 2008. (IGE, 2014)⁵

A normatização da língua galega começou a ser feita na década de 80, coordenado pela Real Academia Galega (RAG), ILG (Instituto da Língua Galega) e a USC. As escolhas linguísticas oficiais, no entanto, nem sempre são vistas pelos galegos como reflexo de sua “própria” língua. A normativa sofreu críticas por privilegiar a matriz e a referencialidade do castelhano, sobretudo pelo coletivo Reintegracionista, que defende que o galego e o português fazem parte do mesmo grupo linguístico, sendo uma variante a mais do tronco galego-português medieval, como também seria o português do Brasil. Não é objetivo deste artigo detalhar as posturas políticas ou linguísticas, que podem ser aprofundadas em Lapa (1979) e Rodríguez (1999), mas aportar um breve quadro situacional que ajude a compreender as sugestões e critérios teórico-didáticos de um professor de português do Brasil na Galiza. Compreender os conflitos linguísticos é também reconhecer que o grupo de estudantes de português é sempre heterogêneo e que os alunos que usam o galego como língua habitual terão maior facilidade e familiaridade inicial com o português.

Se na Comunidade Autônoma como um todo o uso do galego como primeira língua nem sempre é o mais frequente⁶, a defesa da preservação e do uso prioritário do galego pode ser vista diariamente na geografia e na memória de Santiago de Compostela. No Brasil, no entanto, há um grande desconhecimento sobre o que é a Galiza e a língua galega, mais antiga expressão

literária de língua portuguesa, cultivada entre os séculos XII e XIV, como explica Carmen Villarino Pardo em sua Tese de doutorado sobre a escritora galego-brasileira Nélida Piñon:

Se bem que a tradição da lírica medieval galego-portuguesa esteja presente para muitos brasileiros, especialmente no mundo acadêmico, o mundo galego parece reduzir-se para eles a essas referências ligadas com o esplendoroso passado medieval e com as levas de imigrantes que chegaram ao país procedentes da longínqua Galiza na virada do século XIX para o XX. De modo que a imagem de uma terra pequena, com enormes similitudes linguísticas e culturais com o Brasil de marcadas raízes portuguesas, fica reduzida a épocas passadas diluídas no nevoeiro histórico e popular (VILLARINO, 2000, p.405).

Nos últimos anos, o aumento de estudos sobre a lusofonia, a frequência dos brasileiros na peregrinação do Caminho de Santiago e o sucesso do best-seller *Diário de um mago*, de Paulo Coelho possibilitaram que mais brasileiros conhecessem a Galiza. No entanto, em termos gerais esse conhecimento ainda é muito escasso⁷. Na investigação elaborada pela USC denominada *Lusofonia, interactividade e interculturalidade* (LEDO, 2009, p. 96-103) alunos de universidades brasileiras, como a PUCRS e a UFBA responderam a um questionário que incluía perguntas sobre os conceitos de Lusofonia e informações sobre esta comunidade autônoma. Os resultados

comprovaram profundo desconhecimento dos termos, pouco ou nenhum contato anterior com a língua e desconexão geográfica: poucos foram capazes de identificar a região no mapa. No entanto "(...) o sentimento em geral é de surpresa e satisfação ao descobrir uma comunidade linguística próxima ao português dentro do Estado espanhol." (LEDO, 2009, p.97)⁸.

Mesmo entre brasileiros que fizeram o Caminho de Santiago, como demonstra outro estudo, promovido pelo grupo de investigação Galabra, da USC, o projeto de pesquisa "Discursos, imagens e práticas culturais em Santiago de Compostela como meta dos Caminhos de Santiago"⁹ é possível constatar como a imagem da cidade de Santiago de Compostela está ligada quase que exclusivamente ao imaginário das peregrinações, mas que estes peregrinos e/ou visitantes brasileiros chegam (e muitas vezes saem) com poucas informações sobre a Galiza¹⁰. Nas conclusões do estudo a grande maioria dos visitantes não questiona a proximidade linguística.

Este desconhecimento é muitas vezes o pano de fundo da chegada do Leitor que, dependendo sempre de suas leituras teóricas prévias, vive a surpresa de descobrir-se em um lugar muito específico, uma potencialidade nova a ser desenvolvida em uma geografia que mantém históricos e estreitos vínculos linguísticos e culturais com o Brasil. É provável que nestes 20 anos de presença de estudos brasileiros na USC quase todos os Leitores tenham vivido uma

opiniões

experiência única ao contrastar a cultura brasileira dentro do território galego: se por um lado toda migração traz experiências de choque e alteridade, por outro, situar-se e ensinar em território galego é uma vivência de frequentes reconhecimentos.

2.1 (Re)conhecer e repensar a Lusofonia

Viver na Galiza é um contrastar brasilidade e lusofonia em geografias e sotaques distintos: seja na própria Galiza, no contato com produtos culturais dos Países Africanos de Língua Portuguesa (PALOP) e, evidentemente, em Portugal, fronteira permeável quase omnipresente. O conceito de Lusofonia, originalmente utilizado para unir em bloco habitantes de diversas regiões que falam português é um dos primeiros que exige ser estudado e confrontado, além da etimologia. Como define o filósofo português Eduardo Lourenço:

A lusofonia não é nenhum reino mesmo encantadamente folclórico. É só - e não é pouco nem simples - aquela esfera de comunicação e de compreensão determinada pelo uso da língua portuguesa (...) um continente imaterial disperso pelos vários continentes (Lourenço in Cristóvão, 2008, p. 29).

Um dos primeiros a sugerir a formação de um bloco linguístico foi o crítico e historiador da literatura brasileiro Sílvio Romero, ainda em 1902, contrariando a hegemonia de um Brasil recém-

independente onde florescia o antilusismo. Ao longo dos anos, irmão de outras “Comunidades imaginárias” como a francofonia ou anglofonia, para usar o famoso conceito de Benedict Anderson (2008), a ideia de Lusofonia foi sendo constantemente revista e reforçada, sobretudo após a criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), em 1996, que de certa maneira a institucionaliza. Para Anderson (2008, p.188) “A característica mais importante da língua é, no máximo, sua capacidade em gerar comunidades imaginadas, forjando na verdade solidariedades particulares”¹¹.

Analisada a partir desta ideia de Anderson, entende-se porque a lusofonia “uma simultaneidade de espaços e realidades, sob o signo unificador da partilha da língua” (FONSECA, 2014, p.2) é muitas vezes acusada de atuar apenas como um novo rótulo que agruparia todas as ex-colônias debaixo do velho manto protetor português. Em outras palavras: como uma nova etiqueta emissária do neocolonialismo que saiu do campo geográfico para dominar o cultural e linguístico. Como explica Cabral (2010), existiria a tendência a uma formular uma espécie de “Ecumene Lusotópica” dourando um passado comum que “nem sempre tinha as mesmas características em toda a parte; nem sempre com a mesma intensidade; nem sempre com densidade igual” (CABRAL, 2010, p.15).

O autor desenvolve seu texto inspirado pela já clássica definição de Ulf Hannerz (1989), pensando

a cultura *in a global ecumene*, uma mudança na forma de ver a cultura que deixa de ser imaginada como um mosaico que permite trocas entre fronteiras para ser pensada como uma cultura que flui no espaço. A “lusotopia”, neste sentido, seria uma rede de contatos que deixa marcas nas cidades, na gastronomia e nas narrativas, criando uma teia onde “as disposições para identificação na pessoa singular que está em causa são aprofundadas e reforçadas, predispondo essa pessoa para instâncias ulteriores de reconhecimento” (CABRAL, 2010, p.12). Esses reconhecimentos, porém, além de muitas vezes artificiais, são fabricados a partir de uma relação desigual, remanescência pós-colonial que apagaria um passado que se foi de identificação também foi de violência.

As críticas ao conceito, no entanto, não invalidam a existência desta comunidade que compartilha não só a língua, mas uma teia de tradições muitas vezes vinculadas ao passado colonial. Alguns autores procuram resolver o impasse das acepções colonialistas que o prefixo “luso” possa sugerir propondo outra marca que permita uma melhor adaptação ao presente e uma possível revisão do passado. Vasconcellos (2014), por exemplo, defende o termo Literatura Atlântica, retirando o foco do luso e trazendo-o para a água, descentralizando a comunidade e inserindo-a no mar que, se separa, também aproxima Portugal, Brasil e PALOP, sugerindo assim

uma outra maneira de pensar a lusofonia que não seja pautada pelas noções de

fonte e influência, origem e cópia, centro e periferia, mas que tente contemplar as relações existentes entre as literaturas dos diferentes países de língua portuguesa a partir da multiplicidade de caminhos, de uma via em que não há hierarquias, modelos ou tutores a seguir (VASCONCELLOS, 2014, p. 123).

O escritor brasileiro Luiz Ruffato, habituado a transitar por Portugal e Galiza e escrever sobre estas relações literárias e linguísticas também contribui para repensar o conceito e sugere, em 2005, uma nova palavra: *galeguia*. Segundo Ruffato, a *galeguia* “devolve o sentido original da raiz da nossa língua, relativiza o peso do passado colonial e reincorpora, com os devidos créditos, a Galiza a este universo comum.” (RUFFATO, 2007, p.214). O autor retoma o tema em um texto recentemente publicado na página BrasilGaliza onde defende o uso de *galeguia* como uma escolha que põe em foco a cultura compartilhada, necessária para desfazer mágoas e ressentimentos, e que “além de restituir uma dívida histórica, não esbarraria em antipatias e idiosincrasias acumuladas ao longo dos séculos.” (RUFFATO, 2018)

3. O ensino da Literatura inevitavelmente comparado

Ao consultar lista de matérias oferecidas aos estudantes de literatura e cultura em língua portuguesa da USC constatamos que a lusofonia é parte fundamental do conteúdo programático

opiniões

presente em cadeias como Literaturas de língua portuguesa, Literaturas Comparadas na Lusofonia e Relações Galiza Lusofonia, entre outras. As possibilidades comparativas são facilitadas ainda pela facilidade em consultar os textos em seus formatos originais: os alunos compreendem facilmente o português, falam castelhano e costumam ter um nível médio-alto em inglês. No início do curso é sempre recomendável fazer um levantamento de que conhecimentos têm os estudantes sobre o Brasil e que expectativas trazem.

A aproximação cultural proporcionada sobretudo pela difusão do uso da internet faz com que os alunos comecem seus estudos mencionando alguns escritores canônicos como Clarice Lispector ou Jorge Amado e muitos cantores populares como Michel Teló e Gustavo Lima. No entanto, poucos são os que já tiveram a oportunidade de ler autores brasileiros. Neste sentido uma pequena exposição geográfica e histórica é sempre bem-vinda para então adentrar no “caso brasileiro” e na formação de sua literatura, seguindo os ensinamentos de Antonio Candido. Como bem explicou o teórico e crítico literário é preciso desmistificar a ideia romântica de uma literatura selvagem e exótica, gerada em um paraíso tropical por seus nativos.

A nossa crítica naturalista, prolongando sugestões românticas, transmitiu por vezes a ideia enganadora de que a literatura foi aqui produto do encontro de três tradições culturais: a do

português, a do índio e a do africano. Ora, as influências dos dois últimos grupos só se exerceram (e aí intensamente) no plano folclórico; na literatura escrita atuaram de maneira remota, na medida em que influíram na transformação da sensibilidade portuguesa favorecendo um modo de ser que, por sua vez, foi influir na criação literária. Portanto, o que houve não foi fusão prévia para formar uma literatura, mas modificação do universo de uma literatura já existente, importada com a conquista e submetida ao processo geral de colonização e ajustamento ao Novo Mundo. (CANDIDO, 2009, p. 1-2).

Neste sentido muitos alunos, ao estudar textos brasileiros contemporâneos, se surpreendem com o que consideram uma literatura “muito europeia” reflexo de uma cultura local por vezes muito menos distante e diferente do que esperavam. Em países que tiveram que consolidar sua unificação com base na contraposição ao colonizador, como no caso do Brasil e dos PALOP, é comum que a produção literária seja vista como um reflexo identitário, uma carta de apresentação baseada em elementos nacionais claramente reconhecíveis. Precisamente por isso é preciso contrastar em sala de aula a formação dos cânones tidos como representações nacionais e escritores contemporâneos que intencionalmente buscam fugir de rótulos como o de escritor brasileiro, o de escritor latino-americano ou o de escritor exótico

(este sempre usado para referenciar qualquer procedência não europeia).

Além de matizar as origens e a formação, é preciso destacar o caráter elitista que sempre rondou – e ainda que novos espaços venham sendo conquistados pelas classes mais baixas – ainda ronda a estrutura da produção cultural brasileira. A seleção dos cânones e a tardia formação do sistema literário brasileiro são assuntos imprescindíveis, assuntos que também são priorizados em outras matérias do âmbito lusófono, sobretudo os que abarcam os PALOP. Ao estudar o Brasil pela primeira vez é frequente que os alunos guardem as imagens dos poucos produtos culturais *made in Brasil* a qual tiveram acesso.

O papel das aulas de literatura neste sentido deve ser também uma espécie de alerta contra *The danger of a single story*, como denominou a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009)¹². Ao escolher uma seleção de textos que também inclui escritores tradicionalmente fora do cânon é possível desmontar estereótipos, desfazendo o risco de que a leitura de apenas uma representação da realidade, repetidamente citada, configure o esboço totalitário de uma identidade nacional. Durante o curso, a apresentação de autores como Bernardo Carvalho, Adriana Lisboa, Carola Saavedra e Julián Fuks permite trabalhar temas frequentes da literatura brasileira contemporânea como a metaliteratura, a autoficção e o cosmopolitismo. Muitas vezes por

meio de um protagonista autoconsciente e autorreferente, urbano e cosmopolita que viaja para (re)conhecer o Brasil.

A literatura periférica ou marginal é outro dos assuntos indispensáveis e que normalmente desperta muito interesse entre os alunos. A escolha de autores como Ferréz, Sérgio Vaz, Luiz Ruffato e Rodrigo Ciríaco possibilita que eles tenham contato não apenas com uma realidade brasileira de traços muito peculiares, mas também a possibilidade de questionar as noções de centro e periferia. A escolha do corpus deve ser vista como um recorte claramente limitado cujo objetivo é aproximar os estudantes dos múltiplos “brasis” e não como uma tentativa de conformar uma identidade nacional brasileira.

Buscar a verdadeira identidade de um país é perdê-la, simplesmente porque ela só pode ser feita do acúmulo das diferenças e nunca da repetição dos iguais. Um modelo de alma nacional fixo e essencial só pode ser definido em retrospecto, no reconhecimento de um padrão recorrente no clichê e na idealização do passado. (CARVALHO, 2005, p.201)

O uso da Literatura Comparada, conceituada em linhas gerais por Henry H. H. Remak, como “estudo da literatura além das fronteiras de um país particular e o estudo das relações entre a literatura e outras áreas de conhecimento ou de opinião”¹³ (Remak in Domínguez, 2013, p.13) pode

opiniões

ser valioso para preparar as aulas de Literatura Brasileira. O campo se enriquece quando pensado a partir de perspectivas atuais e que combatem o eurocentrismo como a ideia de *Múltiplas Moradas*, de Claudio Guillén (1998) que enfatiza a literatura como um sistema que não tem início nem fim, mas uma multiplicidade de residências. E também com o apoio do olhar cosmopolita, crítico e trotamundos de Franca Sinopoli (2002).

Se nas suas origens a Literatura Comparada pretendia comparar sistemas culturais muito distintos e em línguas distintas, no caso brasileiro a comparação deve assumir o desafio de uma cultura extremamente complexa de um país continental e repleto de imigrantes. A preparação das aulas de literatura brasileira deve ser feita considerando seu lugar como parte do quadro lusofônico, filha da tradição europeia, irmã de forças latino-americanas e profunda consumidora de ícones americanos. A análise se situaria sempre nessa tensão entre o particular e o geral, contrastando referências e similitudes estéticas e hermenêuticas. A história literária, por consequência, é vista como um sistema aberto, um caminho para a compreensão mais abrangente da contemporaneidade.

O Leitor brasileiro na USC quase sempre compartilha as matérias com algum dos professores titulares da faculdade, um grupo de investigadores que em sua maioria defende uma perspectiva sociológica e sistêmica da literatura. Embasados em teóricos como Itamar Even-Zohar

e Pierre Bourdieu, consideram que o campo literário é um organismo vivo, alimentado pelas constantes lutas entre centros e periferias. Composto não apenas pelo texto físico e suas virtudes estéticas deve ser refletido em conjunto com as tensões e agentes que o conformam, profundamente influenciado por mudanças sociais, políticas e econômicas:

Além de explorar a conformação de um cânone da literatura brasileira e os mecanismos de difusão e legitimação literárias, o programa da USC tem o objetivo de apresentar a produção literária – e os discursos a ela relacionados – como um fenômeno social. A ideia é que o alunado adquira, entre outras capacidades e destrezas, uma visão crítica dos processos culturais, focada mais em suas funções do que em suas questões estéticas. (VILLARINO, 2014, p.196)

As aulas de literatura brasileira deixam assim de ser pautadas em uma visão historicista e classificatória em períodos e tendências de cada época ou da expectativa de que o aluno tenha uma visão geral ou completa do Brasil. O foco é promover a capacidade de articular a literatura brasileira dentro do contexto universal e de outros campos do saber como a antropologia ou as artes plásticas. Neste sentido, é importante que o Leitor esteja atento ao repertório e as curiosidades de cada grupo de estudantes. Uma aula clássica como o estudo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, exige as referências de

Laurence Sterne, Xavier de Maistre e Eça de Queiroz, mas pode incluir também a presença do conto *El Aleph*, de Borges, bastante popular entre os alunos e que compartilha com Machado, no capítulo intitulado, “Delírio”, o interesse em conhecer toda a realidade do universo através do mito do Aleph.

Conhecer o repertório da literatura galega e a presença da literatura brasileira na Galiza também permite estabelecer conexões e situar possíveis interesses e curiosidades. Ainda assim surpreende constatar que o romance *Meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos, publicado em 1968, é bastante conhecido por ter sido adotado como livro obrigatório em algumas escolas primárias. Dentro da história literária galega é frequente que os alunos mencionem Rosalia de Castro, escritora ícone do período de recuperação da identidade cultural do galego, Ressurgimento (em galego Rexurdimento), ao estudar alguns dos autores românticos brasileiros. Outra aproximação interessante é contrastar o lirismo e o apego à natureza da escritora galega e a poética de Cecília Meireles.

4. Metodologia, Plano Bolonha e avaliação contínua

Nos últimos anos, especificamente a partir de 2010, os docentes da USC tiveram que implementar uma profunda mudança metodológica impulsionada pelo Processo de

Bolonha, uma renovação dos planos de estudo no novo quadro do Espaço Europeu de Educação Superior. As mudanças tinham como objetivo compatibilizar o ensino das universidades europeias dentro de um marco europeu e promover uma avaliação que priorizasse competências e aptidões mais adequadas às exigências do mercado de trabalho.

Bolonha pretendia introduzir maior autonomia na configuração do ensino dos centros, instava a uma renovação das tecnologias, fomentava a mobilidade dos estudantes, potenciava os estudos de pós-graduação e regulava um complexo sistema de avaliação de títulos orientado a acreditar na qualidade.¹⁴ (LABIANO, 2017).

Na nova configuração da Graduação, a Faculdade de Filologia da USC passou a oferecer uma estrutura em que o aluno de Estudos Lusófonos pode ter uma formação exclusiva nessa área (com um vasto repertório de matérias de Língua, Literatura e Cultura) ou compatibilizando com outra formação dentro das oferecidas dentro da Graduação em Línguas e Literaturas Modernas.

Em termos acadêmicos e didáticos, as mudanças propostas por Bolonha tiveram como consequências diretas a reformulação dos programas, a ativação das dinâmicas das aulas e uma transformação nos métodos de avaliação da nota final. Um dos pilares foi uma aplicação mais exaustiva do chamado modelo de avaliação contínua que implica avaliar os estudantes por

opiniões

meio de uma série de tarefas realizadas ao longo do curso: trabalhos de investigação, práticas e apresentações, entre outros, que retiram o peso da nota final da prova realizada em modelo tradicional. Em algumas matérias os estudantes que realizam com êxito os trabalhos propostos — em casa e durante as aulas — são isentos de prova final.

Além das matérias de literatura e cultura os leitores também ministram matérias de língua, todas elas falando português pleno desde o primeiro dia e utilizando os textos originais. O desenvolvimento do material para as aulas de língua deve ser, portanto, personalizado, por meio da elaboração de exercícios e atividades que permitam o ensino da língua decompondo falsos amigos castelhanos e enfocando a parte lexical que se distancia do galego e do Português europeu. Nesse sentido, os leitores são sempre orientados a priorizar aspectos culturais e lexicais e transmitir assim uma experiência nativa e atual da língua falada no Brasil. As dinâmicas de aula devem incluir muitas práticas orais com uso de material audiovisual que detalhe tanto os registros possíveis no português do Brasil como suas variações regionais.

Nas matérias de Literatura e Cultura do Brasil os guias didáticos e programas foram reformulados para que os alunos pudessem construir um método de trabalho contínuo que pressupõe a participação ativa e o uso de recursos digitais e não apenas a leitura e comentário dos

textos propostos. Ao consultar o guia da matéria Literatura Brasileira ¹ é possível constatar que além de conhecer o conteúdo literário brasileiro mais relevante do século XVI ao XIX se espera que o aluno possa “desenvolver competências, destrezas e habilidades relativas ao trabalho cooperativo e em equipa, debate e argumentação, comunicação oral e escrita, criatividade, iniciativa e tomada de decisões” (VILLARINO, 2017, p.7).

O programa da matéria enfatiza que os estudantes devem consultar as fontes primárias, os textos críticos e as histórias da literatura como manifestações heterogêneas, tendo sempre em conta a construção dos cânones e os fenômenos sociais, econômicos e políticos que os regem. Em termos práticos isto significa, por exemplo, que a Carta de Pero Vaz de Caminha não é apenas lida, estudada e analisada em sala de aula, mas que os alunos fazem trabalhos de pesquisa bibliográfica e digital para encontrar reapropriações e reescrituras deste primeiro texto, tão presentes – por exemplo- no modernismo brasileiro.

As tarefas são entregues, habitualmente, através da Plataforma digital da USC, o Campus Virtual, que além de servir como repositório de textos, local de entrega dos trabalhos e ferramenta de comunicação com os estudantes, também permite desenvolvimento de outras atividades como a construção de dicionários de verbetes em conjunto e fóruns de debates. Desta maneira, os alunos podem consultar facilmente notícias, vídeos e páginas especializadas além de construírem

informações coletivamente. Ademais dos conhecimentos cognitivos se espera que os estudantes desenvolvam competências como trabalhar em equipe e utilizar o método científico através da elaboração de projetos próprios. Ao professor caberia fazer um seguimento de aprendizagem ao longo de todo o curso, valorizando competências e interesses pessoais e compatibilizando-os com o programa básico proposto.

Além do foco na aprendizagem e desenvolvimento de habilidades contínuo, do professor também se espera que não apenas se mantenha atualizado, mas que cada vez mais se configure como um curador de conhecimento. Uma aprendizagem efetiva que inclua o uso das TICs (Tecnologia da Informação e Comunicação) exige que o docente/tutor acompanhe os estudantes em seus percursos pessoais. O papel do professor como mediador obviamente não é uma novidade: mas implica novos desafios num entorno digital que prima pela abundância da informação. A abundância de fontes, ao invés de gerar autodidatas, pode provocar uma espécie de vertigem da informação e cabe ao professor orientar a aprendizagem para que essa carga de dados possa ser processada e deglutida como informação.

O professor ao assumir seu papel de curador retoma e renova o conceito de professor-propositor cunhado por Lygia Clark em 1964 e ainda totalmente pertinente, e não apenas no

contexto do ensino das artes plásticas: “Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. (...) enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.” (CLARK, 1964). As proposições devem ser feitas não apenas para estimular novas formas de olhar o texto literário, mas também para promover o treino de habilidades que incluem saber organizar o estudo, buscar fontes fiáveis e treinar o pensamento crítico na elaboração de trabalhos multimídia.

5. BrasilGaliza - Para entender melhor o Brasil e sua Cultura

Nas duas últimas décadas foi possível notar o aumento de publicações de obras originais em português, a multiplicação de projetos de investigação sobre literatura e mercado editorial brasileiro e a repercussão da literatura contemporânea brasileira na Galiza¹⁵. É verdade que o acesso aos livros originais ainda é limitado e quase sempre os preços de importação e transporte são proibitivos, além da demora na entrega. No entanto, como detalha Luciana Guedes (2014), ao fazer um levantamento de títulos de autores brasileiros disponíveis em Bibliotecas galegas, “há mais de dois mil exemplares de títulos de aproximadamente 100 autores brasileiros disponíveis para empréstimo” (Guedes, 2014, p.187), um número bastante expressivo. A autora também destaca que a Espanha é o terceiro comprador europeu de livros brasileiros, ficando atrás apenas da Inglaterra e Portugal.

opiniões

A importância da USC como catalisadora dessa multiplicação das relações entre Galiza e Brasil pode ser vista em um histórico recentemente reunido na página BrasilGaliza²⁶ que pretende ser um elo entre o passado e a vanguarda literária brasileira. A página é uma iniciativa da professora titular de Literatura Brasileira na USC, Carmen Villarino Pardo, dois doutorandos da Faculdade de Filologia, Janaína Marques e Márlio Barcelos, e a atual leitora. Nestes 20 anos de atividades passaram pelas salas de aula da Faculdade de Filologia escritores e pesquisadores como Nélida Piñon, Amílcar Bettega, Alice Ruiz, Regina Dalcastagnè, Michel Yakini, apenas por citar alguns convidados dos últimos anos.

Além de poder consultar parte das atividades culturais e literárias que foram realizadas desde o início do período dos estudos brasileiro a página assume a função de curadoria de conteúdo. Nela os alunos podem consultar uma lista de enlaces que englobam desde páginas já consolidadas do cânon literário, como a Academia Brasileira de Letras e outras instituições, até revistas e suplementos literários e Grupos de Investigação. Outro tipo de conteúdo mais dinâmico, como reportagens, estudos e notícias relevantes, é também compartilhado em uma comunidade na rede social *Facebook* que tem o objetivo de centralizar comunidades de interesse e fomentar o diálogo e a difusão entre os inscritos.

A BrasilGaliza também tem como objetivo produzir conteúdo inédito e especializado em duas

propostas distintas: as seções Reflexões e *Blog*. O objetivo do *Blog* é publicar resenhas de livros, espetáculos e peças teatrais, exposições, espetáculos (música, dança, etc.), feiras/festivais literários e outros eventos relevantes nas áreas de Cultura e Literatura do Brasil, realizados nos últimos dois anos. Desta forma, os alunos podem não só ter acesso ao material selecionado e contemporâneo como também produzi-lo (apenas os alunos da graduação da USC podem enviar colaborações, para membros de outras instituições é necessário ter mestrado). A aproximação dos alunos a um conteúdo de qualidade em meio digital pretende ser outra forma de construção de conhecimento fora da sala de aula, aumentando o contato com a cultura brasileira de forma ampla e dinâmica.

No enlace Reflexões são “publicados mensalmente textos de produção teórica, crítica e ensaística nas áreas de Literatura e Cultura Brasileiras”. (BRASILGALIZA, 2018). A cada três meses é escolhido um tema principal e três investigadores, escritores ou artistas, em geral, contribuem com um trabalho inédito com extensão entre uma e duas páginas. Os textos são assinados tanto por autores do Brasil como do exterior e o objetivo, novamente citando a página, é “fomentar um debate qualificado nestas áreas de estudos em reflexões breves, instigantes e diversas”.

A primeira das Reflexões tem como tema geral As Relações Galiza-Brasil, que inclui o já citado texto de Luiz Ruffato e sua defesa da galeguia. Outra

perspectiva relevante é o artigo da jornalista e organizadora do encontro literário Correntes d'Escritas-Encontro de Escritores de Expressão Ibérica, Manuela Ribeiro, que escreve sobre a lusofonia a partir do olhar de uma autora portuguesa que cresceu cercada por memórias brasileiras e só foi repensar a Galiza dentro de um contexto cultural próximo bastante mais tarde.

A página pretende ser uma ferramenta útil para dinamizar o processo de aprendizagem fomentando uma participação de jovens que vindos de uma tradição de aulas magistrais são, comparativamente com os alunos brasileiros, mais tímidos. Para seduzi-los, a literatura brasileira pode surgir por meio de bons e variados textos que dialoguem com seus repertórios e estimulem uma nova forma de pensar que ultrapasse uma identidade nacional e os cânones institucionais. Literatura, palavra que convoca alteridades e escava subjetividades, como tão bem define João Gilberto Noll, outro dos escritores que também esteve na USC, nos *Encontros do Paraninfo*, em 2010:

De onde vem esse material com o qual, supõe-se, o leitor se envolverá? Por que, ao fim e ao cabo, seu sumo dirá respeito também ao outro? Talvez porque o âmago de toda a experiência humana venha da mesma fonte. Talvez a qualidade mais perene seja enfim o canal por onde todos passam para adquirir bem ou mal a consciência de si. É sobre essa travessia que a palavra pode incidir para reinventá-la, dando conta de um

excedente superior que, nas teias sociais, costumamos calar. E reprimir. Nesse caso, o livro que temos nas mãos pode conter a pulsão libertária que só a memória perdida soube tecer (NOLL, 2010).

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ADICHIE, Chimamanda. *The danger of a single story*. Disponível em https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?utm_campaign=social&utm_medium=referral&utm_source=facebook.com&utm_content=talk&utm_term=humanities. Acesso em 20 de julho de 2018.

Brasilgaliza. Disponível em <<https://brasilgaliza.wixsite.com/brasilgaliza>>. Acesso em 02 de julho de 2018.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 2009.

CARVALHO, Bernardo. *O mundo fora dos eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CLARK, Lygia. *Livro-Obra*. Disponível em: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25>. Acesso em 16 de julho de 2018.

opiniões

CRISTÓVÃO, Fernando. *Da Lusitanidade à Lusofonia*. Coimbra: Almedina, 2008.

DOMÍNGUEZ, César. *Literatura europea comparada*. Madrid: Arco Libros, 2013.

European Commission. *O Processo de Bolonha e o Espaço Europeu do Ensino Superior*. Disponível em: <http://ec.europa.eu/education/policy/higher-education/bologna-process_pt>. Acesso em 15 de julho de 2018.

FONSECA, Ana Margarida. *Em português nos entendemos? Lusofonia, literatura-mundo e as derivas da escrita*. Revista de Sociologia Configurações, n.12, 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/configuracoes/2041?lang=es>>. Acesso em 20 de junho de 2018.

GNISCI, Armando. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica Letras de humanidades, 2002.

GUEDES, Luciana. "O acesso do leitor, hoje, à literatura brasileira nas bibliotecas e livrarias da Galiza", *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos, XXIV*, pp. 185-196. Disponível em: <<http://www.mecd.gob.es/brasil/dms/consejerias-exteriores/brasil/2014/publicaciones/abehxxiv2.pdf>>. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

HANNERZ, Ulf. *Notes on the Global Ecumene*. Public Culture, 1989. Disponível em <<https://doi.org/10.1215/08992363-1-2-66>>. Acesso em 13 de julho de 2018.

Instituto Galego de Estatística, Enquisa de condicións de vida das familias. Coñecemento e uso do galego, 2014.

Disponível em <http://www.ige.eu/estatico/estat.jsp?ruta=html/gl/ecv/ECV_ResumoResultados_galego.htm> Acesso em 13 de julho de 2018.

LABIANO, Javier. *El Plan Bolonia, una asignatura difícil*. Disponível em: <https://cincodias.elpais.com/cincodias/2017/09/08/fortunas/1504887825_110881.html?rel=str_articulo#1530521027684>. Acesso em 2 de julho de 2018.

LAPA, Manuel. *Estudos Galego-Portugueses*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1979.

LEDO, Margarita. *Lusofonía, interactividad e interculturalidade - Informe final da investigación*. Santiago de Compostela: Unidixital (USC), 2009.

NOLL, João Gilberto. *João Gilberto Noll detalha sua forma de criação*. Estado de São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/joao-gilberto-noll-detalha-sua-forma-de-criacao,618438>>. Acesso em 20 de junho de 2018.

PINA-CABRAL, João de. *Lusotopia como ecumene*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol.25, n.:74, 2010. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v25n74/a01v2574.pdf>.

Portal da Língua Portuguesa. Dicionário de termos linguísticos. Disponível em <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/?action=terminology&act=view&id=782>>. Acesso em 30 de julho de 2018.

Real Academia Galega. *O galego no mundo*. Disponível em: <<https://academia.gal/datos-uso>>. Acesso em: 10 de julho de 2018.

RODRÍGUEZ, José Luiz. *Reflexões sobre o ensino do português para galego-falantes*. Trabalho apresentado no Primero Encuentro de Lusitanistas Españoles, in Actas do Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera, 1999. Cáceres: Junta da Extremadura, pp. 1097-1116.

RUFFATO, Luiz. Galeguia. In: *Revista Agália*, nº 89-90 / 1º Semestre (2007): 213 - 214 / Issn: 1130-3557. Disponível em: <<http://ppl.gal/visita-galiza-o-brasileiro-luiz-ruffato-escriptor-galego-universal-2015/luiz-ruffato-galeguia-agalia-89-90-2007/>>. Acesso em 2 de julho de 2018.

_____. Uma modesta sugestão. In: BrasilGaliza. Disponível em: <<https://brasilgaliza.wixsite.com/brasilgaliza/luiz-ruffato>>. Acesso em 15 junho 2018.

SALGADO, Daniel. Território da Galeguia. Disponível em: https://elpais.com/diario/2011/02/04/galicia/1296818303_850215.html. Acesso em 2 de julho de 2018.

SANTALLA, José-Martinho. O nome da Galiza. E-book, 2002, AGAL, GZ e-ditora. Disponível em: <www.agalgz.org/pdf/GZe-ditora_015.pdf>. Acesso em 6 de julho de 2018.

SEVILLANO, Elena. *Que há cambiando Bolonia?* Disponível em: <https://elpais.com/economia/2018/06/26/actualidad/1530011073_361275.html?id_externo_rsoc=TW_FOR_CM>. Acesso em 28 de junho de 2018.

SINOPOLI, Franca, “La historia comparada de la literatura”. In GNISCI, Armando. *Introducción a la*

literatura comparada, 2002, Barcelona: Crítica Letras de humanidad,2002.

VASCONCELLOS, Lisa. Literatura Atlântica: notas sobre o comparatismo em língua portuguesa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 25, p. 119-129, 2014. ISSN 2317-8086. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/69546/97319>>. Acesso em 26 de junho de 2018.

VILLARINO, Carmen. *Aproximação à obra de Nélide Piñon*. A república dos sonhos. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filologia Galego e Portuguesa, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

_____. Outros modos do olhar estrangeiro sobre a literatura e a cultura brasileira, In: *A primeira aula - Trânsitos da literatura brasileira no estrangeiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. (190-197).

_____. Produtos literários e práticas culturais de brasileiros sobre Santiago de Compostela: proposta de análise contrastiva dos corpora (romances e inquéritos). In Estudos da AIL em Teoria e Metodologia: Relacionamento nas Lusofonias I. Santiago de Compostela, Coimbra: AIL Editora, 2015. p. 90-104.

_____. *Guia docente e material didático, Literatura Brasileira* 1. Disponível em: <www.usc.es/export9/sites/webinstitucional/gl/centros/filologia/guiacentros/arquivos/MOD_PT/LITERATURA_BRASILEIRA_1.pdf>. Acesso em 16 de julho de 2018.

opiniões

Notas

1 Leitor será grafado com maiúsculas sempre que fizer referência ao cargo.

2 Dados retirados do documento “Dossier Brasil”, um histórico sobre os 20 anos de presença do leitor brasileiro na USC elaborado pelos professores Carmen Villarino e Carlos Quiroga, em 2012, para uso interno.

3 Infelizmente limitações econômicas não permitiram que novos professores do PALOP fossem contratados assim como também dificultam outras iniciativas como o convite a escritores e artistas brasileiros ou a importação de livros, problemas que ainda que pareçam fora de lugar neste trabalho são dignas de menção. Todas as aulas abertas e encontros com escritores brasileiros são fruto do esforço pessoal e rede de contatos dos professores da USC, visto que não há orçamento disponível para estes eventos.

4 Notícias “internacionais” comentadas por estudantes durante o curso de 2018 e publicadas em jornais locais.

5 Tradução da autora. Texto original: “En 2013 o 31,2% dos galegos habitualmente fala sempre en galego. Esta porcentaxe é moi similar á do ano 2008 (30,29%) pero 12 puntos inferior á rexistrada fai dez anos. Por outra banda, a porcentaxe de poboación que fala máis galego ca castelán diminuíu 6,44 puntos respecto ao ano 2008 ata situarse no 20,29%, mentres que a dos que falan máis castelán que galego case non

variou nos últimos cinco anos: 22,7% en 2008 e 22,26% en 2013. Por último, algo máis do 26% dos residentes en Galicia falan sempre en castelán, 6 puntos porcentuais máis que en 2008.”

6 Mais informações sobre o uso do galego entre os mais jovens (usado como primeira língua por menos de 25% dos entrevistados) podem ser encontrados no artigo “Los jóvenes ‘falan’ poco ‘galego’”, disponível em: https://elpais.com/politica/2015/02/07/actualidad/1423332980_571320.html.

7 Além de evidências empíricas dos próprios Leitores mais informações sobre o desconhecimento da Galiza entre os brasileiros podem ser encontradas na tese de Antón Corbacho Quintela, *A aculturação e os galegos do Brasil- O Vazio galeguista* (2009) em: https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/2596/9788498872583_content.pdf;jsessionid=CDBFF117DCC262E150C5D86DAA71844B?sequence=1

8 Tradução da autora: “(...) o sentir xeral é de sorpresa e satisfacción ao saber dunha comunidade lingüística próxima ao portugués dentro do Estado español.”

9 Projeto de pesquisa do Grupo Galabra da Universidad de Santiago de Compostela (<http://www.grupogalabra.com>), financiado pelo Ministerio de Economía y Competitividad do Governo espanhol e pelo Fundo Europeu de

Desenvolvimento Regional (FEDER), entre 2013 e 2015 (código FF12012-35521).

10 O texto “Produtos literários e práticas culturais de brasileiros sobre Santiago de Compostela: proposta de análise contrastiva dos corpora (romances e inquéritos)”, de Carmen Villarino descreve alguns desses resultados.

11 Tradução da autora. Texto original: “ Lo más importante de la lengua es, como mucho, su capacidad para generar comunidades imaginadas, forjando en efecto solidaridades particulares.”

12 Nesta palestra, Adichie ressalta os perigos da difusão de apenas um discurso repetido e reiterado (referindo-se, neste caso, à Nigéria e à África), discursos que ressaltam as diferenças mais do que as semelhanças. O contato com “apenas uma história” daria margem para que muitas pessoas considerassem que esta fosse representativa de uma identidade nacional periférica. O problema jamais ocorreria com nações soberanas como Estados Unidos ou Inglaterra, países onde produção e circulação de histórias heterogêneas é tendência dominante.

13 Tradução da autora: “estúdio de la literatura más allá de las fronteras de um país particular y el estudio de las relaciones entre a

literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión”.

14 Tradução da autora: “Bologna pretendía introducir mayor autonomía en la configuración de las enseñanzas por parte de los centros, reclamaba una renovación de las metodologías, fomentaba la movilidad de los estudiantes, potenciaba los estudios de posgrado y regulaba un complejo sistema de evaluación de títulos orientado a acreditar la calidad”.

15 O crescimento do interesse pela literatura brasileira e de que maneira ela é recebida na Galiza foi tema de dois eventos recentes importantes como o programa Conexões IV, em 2011 <<http://consellodacultura.gal/mediateca/evento.php?id=312>>, e o VI Colóquio literatura brasileira contemporânea, em 2016 <<http://pgl.gal/vi-coloquio-internacional-sobre-literatura-brasileira-contemporanea-o-local-o-nacional-o-internacional-brasil-galiza/>>.

16 Uma entrevista realizada pelo programa Conexões, do Itaú Cultural, à professora Carmen Villarino detalha os objetivos da página BrasilGaliza <http://conexoeditaucultural.org.br/entrevistas/universidade-de-santiago-de-compostela-lanca-site-brasil-galiza>

opiniões

roberto arlt,
lima barreto e a
modernidade
periférica

Roberto Arlt, Lima Barreto and the peripheral modernity

*Vinicius da Cunha Bisterço**

Resumo

Esse artigo elabora uma interpretação comparada de dois autores, Roberto Arlt e Lima Barreto. A comparação será estabelecida a partir da maneira com que os dois autores enxergam a experiência da cidade moderna, e as estratégias literárias empregadas pelos autores em seus textos para dar forma a um ponto de vista particular sobre o processo histórico no qual se inseriam.

* Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: viniciusbisterco@gmail.com
Artigo recebido em 23/08/2018 e aceito para publicação em 16/10/2018.

Palavras-chave

Lima Barreto; Roberto Arlt; Cidade moderna; Buenos Aires, Rio de Janeiro; Modernização; Modernidade Periférica

Abstract

This article presents a comparative interpretation of two authors, Roberto Arlt and Lima Barreto. The analysis considers how both authors see the experience of the modern city and how they use literary strategies in their texts, giving form to a particular point of view on the historical process in which they are inserted.

Keywords

Lima Barreto; Roberto Arlt; Modern city; Buenos Aires, Rio de Janeiro; Modernization; Peripheral modernity

Introdução

As cidades de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, capitais respectivamente da Argentina e do Brasil, são cenários privilegiados para refletir sobre o lugar do moderno e da modernização no contexto latino-americano na virada do século XIX para o século XX. Pretende-se, ao longo deste artigo,

analisar em perspectiva comparada a leitura crítica dessas duas cidades realizada por escritores que nelas viviam. Roberto Arlt e Lima Barreto são os artistas elegidos para essa investigação.

Roberto Arlt (1900-1942) foi um escritor, jornalista e inventor argentino. Filho de pai alemão e de mãe italiana, insere-se na cidade de Buenos Aires como um daqueles filhos de imigrantes que irão transformar significativamente a morfologia social e cultural da cidade. Como afirma Maria Heloísa Lenz, a cidade de Buenos Aires passa por um duplo processo de europeização que vai desde 1880 até 1920: de um lado, é o período das grandes reformas urbanas da cidade, realizadas a partir do modelo da Paris remodelada pelo Barão de Haussmann; de outro, é o período dos grandes fluxos migratórios, que tinham como finalidade povoar e preencher a ausência de mão-de-obra disponível na Argentina. Se um dos processos, o de urbanização da cidade, tem amplo caráter elitista e autoritário, o segundo expressa claramente uma dimensão popular, dos novos trabalhadores argentinos de origem europeia que irão transformar significativamente a sociabilidade da cidade (LENZ, 2012, p. 12-13). Esse período pode ser entendido como o período da Belle Époque portenha, visto a grande influência dos parâmetros e costumes franceses nas tentativas de transformação da cidade e dos hábitos dos indivíduos.

opiniões

Roberto Arlt é, então, um sujeito desse processo. No cenário literário argentino, ocupava uma posição autônoma, circulando pelos dois principais grupos da época: o Grupo de Florida (organizado em torno da Revista Martín Fierro, preocupada com a renovação estética e assimilação das vanguardas europeias no contexto argentino) e o Grupo de Boedo (organizado em torno da Editora Claridad, e com foco maior no engajamento social e político explícito). Roberto Arlt era um indivíduo capaz de se relacionar com ambos os grupos, convencionalmente lidos como opostos uns aos outros – sendo uma característica importante a maneira com que afirmava assim a sua postura pessoal.

Apesar da relativa popularidade de seus textos na época de sua publicação, foi um autor que a crítica muitas vezes definiu como um “escritor ruim” – em decorrência do vocabulário de seus textos, nos quais costumava valorizar certas expressões coloquiais e gírias de Buenos Aires da época. Como afirma Maria Zulma Kulikowski:

(...) Hoje constatamos que esse “não saber escrever” atribuído a Arlt durante décadas foi produto de uma busca deliberada por parte do escritor de renovação de seu próprio instrumento expressivo, a linguagem (KULIKOWSKI, 2000, p. 107)

A questão da linguagem, no entanto, será um empecilho grande para a assimilação da obra do

autor. Inclusive, a revalorização da sua obra pela crítica é retomada apenas a partir da década de 60.

Lima Barreto (1881-1922), por sua vez, foi um escritor carioca, cuja ascendência tanto por parte materna quanto de parte paterna era de avós escravos. Atuou como escritor e jornalista, ocupando lugar importante no cenário intelectual do Rio de Janeiro daquela época. Viveu também um período de grandes transformações urbanas da cidade do Rio de Janeiro, implementadas a partir de 1902 na gestão do prefeito Pereira Passos. Como afirma Nicolau Sevckenko, quatro são os princípios que orientam essa transformação:

(...) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade (...); e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 2003, p. 43).

De maneira análoga ao caso de Buenos Aires, é o impacto desse padrão de cidade e de vida parisiense que definirá a interpretação do período como uma *Belle Époque* carioca.

Lima Barreto também foi um autor autônomo, porém de maneira oposta à de Roberto Arlt: em

vida sempre teve posições muito rígidas e teve dificuldades de se filiar a grupos literários – o que conferiu ao autor certo isolamento. Seus textos, assim como os de Arlt, conferiam forte importância ao caráter da linguagem e valorização do uso coloquial e popular da escrita; no entanto, o pouco engajamento do autor nas experimentações de vanguarda acabou servindo para que Lima Barreto ficasse por muito tempo à sombra do modernismo brasileiro. A valorização de sua obra foi, portanto, demorada: começa com as publicações póstumas e pela biografia realizada por Francisco de Assis Barbosa na década de 50, mas só se concretiza em estudos acadêmicos a partir da década de 70.

O lugar relativamente intransigente de Roberto Arlt e Lima Barreto no ambiente intelectual e literário de sua época, bem como o momento histórico das cidades de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, estabelecem os pontos de contato entre os dois autores. A investigação a seguir irá recair em textos dos autores publicados em jornais, nos quais os comentários sobre a cidade se sobressaiam. No entanto, não pretendemos estabelecer uma leitura apenas informativa desses textos. Pretende-se construir, além disso, uma análise de caráter estético que busque refletir sobre o posicionamento crítico desses autores também em relação a certa tradição literária moderna.

As *Aguafuertes Porteñas* de Roberto Arlt e as crônicas de Lima Barreto

Roberto Arlt publicou, em forma de livro, uma série de *Aguafuertes*: *Aguafuertes Porteñas*, *Aguafuertes Cariocas*, *Aguafuertes Patagónicas*, entre outros. Os textos, variados entre si, em geral serviam como registro do olhar particular do autor pelos lugares que transitava. No caso das *Aguafuertes Porteñas*, o livro foi composto por textos publicados entre 1928 e 1933 em uma coluna diária no jornal *El Mundo*, e são todos textos que comentam a vida na cidade de Buenos Aires do período.

A expressão “aguafuerte” refere-se a uma forma de produção de gravuras comum no século XVII. Esta técnica se diferencia de outras formas de gravuras pela maior precisão, tendo sido usada por Francisco Goya e pelos expressionistas alemães. Segundo Viviana Gelado, as notas de Arlt trariam para a dimensão literária o procedimento plástico das água-fortes: a água-forte é realizada através de pequenas incisões feitas em suporte de metal, que ao entrarem em contato com um ácido específico são destacadas e tomam relevo; nesse raciocínio, Viviana Gelado diz que Arlt faz o mesmo procedimento, dando relevo às pequenas fraturas sociais do cotidiano através do exercício da escrita (GELADO, 2007, p. 103).

Em Arlt, a “aguafuerte” assume, assim, o sentido de uma descrição pontual de aspectos da

opiniões

realidade, gravados através da forma literária. O próprio autor se refere aos textos como “notas”. Na edição dos textos na forma de livro, essas “notas” assumem um caráter fragmentário, de um olhar que se desloca constantemente na tentativa de apreender a realidade e o cotidiano. Os temas dessas *Aguafuertes Porteñas* são variados, e abrangem os costumes e hábitos da cidade de Buenos Aires, as expressões populares e gírias, os espaços da cidade, a literatura e outras artes.

Já no caso de Lima Barreto, valorizamos uma seleção de textos realizada pela pesquisadora Beatriz Resende intitulada *Lima Barreto, cronista do Rio*. A seleção vai de 1911 até 1922, e abrange diversos jornais nos quais o autor publicou: *Gazeta da Tarde*, *Gazeta da Noite*, *Careta*, *Lanterna*, entre outros.

A crônica é um gênero de enorme importância para o meio literário brasileiro, sendo praticada por diversos autores ao longo dos séculos XIX e XX. Em geral, são textos vistos como forma de subsistência desses autores, que não conseguem se profissionalizar como escritores ou viver apenas da publicação dos seus livros. Por outro lado, também é um gênero que apresenta possibilidades de experimentação da escrita.

A característica própria da crônica está no registro de algo cotidiano e fugaz, ou na sua relação com a realidade mais superficial, ou “ao rés do chão”, como definiu Antonio Candido. Na própria definição do autor, no entanto, a crônica:

“[n]a sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (CANDIDO, 2001, 89-90).

Pretendemos, então, ler as crônicas tanto em sua referencialidade a dados externos da realidade quanto na sua potencialidade de experimentação e elaboração de estratégias literárias.

Roberto Arlt lê Buenos Aires

Na nota “El placer de vagabundear”, Roberto Arlt pretende fazer um elogio do que ele entende por esse “vagabundear”. Para Arlt¹, um “vagabundo” precisa ter características de sonhador. Ou seja, o ato de “vagabundear” é entendido pelo autor não como força de circunstâncias sociais e econômicas, mas como uma relação própria que o indivíduo é capaz de estabelecer com a cidade, percorrendo-a em um gesto de fruição e devaneio. Como diz:

(...) ¡Qué grandes, qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias

cruels en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! Porque hay semblantes que son como el mapa del infierno humano. Ojos que parecen pozos. Miradas que hacen pensar en las lluvias de fuego bíblico. (p. 146).

No trecho selecionado, é interessante notar o uso recorrente de exclamações na frase, o que denota a euforia do autor com o tema que apresenta – aspecto que persistirá ao longo de toda a nota. O tom exclamativo e eufórico está, então, combinado com essa ideia de uma cidade aberta à imaginação e à capacidade de sonhar, constituindo-se como espaço que permite a projeção da individualidade e da subjetividade daqueles que estão “um pouco despertos”. Os espaços da cidade se traduzem, então, como potência de encontros com indivíduos e na possibilidade de descobrir um incontável número de dramas pessoais. A referência às “histórias cruéis no semblante das mulheres que passam” realiza um intertexto interessante com o conhecido poema de Baudelaire intitulado “A uma passageira”. Em Baudelaire, o encontro com a mulher fugidia constitui-se como símbolo dos amores efêmeros e passageiros que os pequenos encontros na cidade podem propiciar. Como indica Walter Benjamin, nesse poema Baudelaire não vê a multidão como sua rival ou como elemento negativo, mas valoriza experiências que só a multidão é capaz de propiciar. Ainda segundo

Benjamin, sobre a relação do eu lírico com a multidão nesse poema: “Se é certo que se sentia dominado pela sua força de atração, que fazia dele, enquanto *flanêur*, um dos seus, também não o abandona o sentimento da sua natureza inumana” (BENJAMIN, 2017, p. 124).

Essa definição ressoa fortemente no texto de Arlt, que está fascinado com as possibilidades da cidade moderna, ao mesmo tempo que ressalta as “histórias cruéis”, apontando para uma dimensão sombria desse mesmo encontro e na suspeita de que os indivíduos todos carregam consigo o fardo das tragédias pessoais. Essa dimensão sombria é então potencializada pela referência aos rostos que parecem “o mapa do inferno humano” e à menção final dos olhares que fazem pensar nas “chuvas de fogo bíblico”. Seria, então, possível definir o próprio Arlt como uma espécie de *flâneur* portenho, como já bem fez Beatriz Sarlo, apontando para a capacidade de Arlt de se misturar com a paisagem urbana que pretende descrever (SARLO, 2010, p. 34-35).

Na sequência, Arlt continua explorando a ideia de que os indivíduos circulam pela cidade como enigmas a serem decifrados, ao que Arlt sugere que “a veces lo inesperado es un hombre que piensa matarse y que lo más gentilmente posible ofrece su suicidio como un espectáculo admirable y en el cual el precio de la entrada es el terror y el compromiso en la comisaría seccional” (p. 146). No trecho, o estranhamento se instala com a

opiniões

associação entre suicídio e espetáculo, reforçado pela expressão “o mais gentilmente” que antagoniza com o horror do suicídio – horror reinstalado em perspectiva irônica como sendo “o preço de entrada” para esse espetáculo. E o autor continua apresentando a cidade:

Los extraordinarios encuentros de la calle. Las cosas que se ven. Las palabras que se escuchan. Las tragedias que se llegan a conocer. Y de pronto, la calle, la calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzada para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, mejor dicho, en un escenario grotesco y espantoso donde, como en los cartones de Goya, los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su sarabanda infernal.

Porque, en realidad, ¿Qué fue Goya, sino un pintor de las Calles de España? Goya, como pintor de tres aristocratas zampatortas, no interesa. Pero Goya, como animador de la canalla de Moncloa, de las brujas de Sierra Divieso, de los bigardos monstruosos, es un genio. Y un genio que da miedo. (p. 146-147).

A cena grotesca – com bestas, endemoniados, enlouquecidos, enforcados que circulam pela cidade em tom festivo e “dançando a sarabanda infernal” – ressalta a ambiguidade da experiência metropolitana, caracterizada entre o terror e a

diversão. A referência a Goya é especialmente importante, porque estabelece de maneira explícita a relação entre as “aguafuertes” de Arlt e a técnica de água-forte realizada por Goya. Também indica a influência expressionista nas narrativas de Arlt. Viviana Gelado configura o expressionismo característico de Arlt, no qual o autor:

“une à dureza do traço às proporções grotescas, ao sarcasmo, aos valores trágicos ocultos no cotidiano, à intensidade patética, à figuração do fracasso moral e da crise política, características do expressionismo, a persistência de um ritmo simples e o uso de uma linguagem popular” (GELADO, 2007, p. 108).

A tônica desta nota se repete de maneira similar em outra, intitulada “Ventanas Iluminadas”. A premissa dessa *aguafuerte* é um comentário de um amigo, Feilberg, que pergunta para Arlt se ele já parou para olhar as janelas iluminadas às três da madrugada – e sugere que existe ali conteúdo para boas histórias. Ao que Arlt diz que a sugestão remeteu, de imediato, a histórias de Villier de L’isle Adam, Barbey de Auvilly e Horacio Quiroga – todos autores de histórias de mistério e horror. A relação entre a pluralidade e a potencialidade dos encontros, associada a imagens fantásticas e fantasmáticas, é a tônica que se repete aqui. Como diz Arlt:

¿Quiénes están allí adentro? ¿Jugadores, ladrones, suicidas, enfermos? ¿Nace o muere alguien en ese lugar?

En el cubo negro de la noche, la ventana iluminada, como um ojo, vigila las azoteas y hace levantar la cabeza de los trasnochadores que de pronto se quedan mirando aquello con una curiosidade más poderosa que el cansancio. (p. 114).

Destaque, nesse trecho, para a composição visual da imagem: a janela, cuja forma remete à forma geométrica do quadrado ou do retângulo, está iluminada no “cubo negro da noite” – imagem que lembra, não mais o expressionismo, mas o cubismo e seu vasto uso de figuras geométricas para a concretização de cenas e imagens. Para além disso, a janela é descrita como “um olho” que vigia os telhados – numa reversão da premissa inicial da nota de Arlt, na qual ele era quem olhava para a janela. Ou seja, vemos aqui uma reversibilidade típica da experiência da cidade moderna, da possibilidade de ser visto mas também de ver todos a todo tempo. A vida metropolitana é interpretada, assim, como estreitamento das possibilidades da vida privada, que aos poucos vai se tornando pública pela proximidade e pela alta exposição que a vida nas cidades possibilita. No entanto, essa exposição se faz na forma de mistério, por isso a indagação de Arlt sobre o que pode estar acontecendo naquela janela acesa às três da manhã – “morre ou nasce alguém nesse lugar?”. Novamente, esse desconhecido é associado pelo autor com uma

espécie de euforia, de entusiasmo por essas possibilidades afloradas.

Pode-se, nesse sentido, retomar pontualmente algumas cenas de outras *aguafuertes* de Arlt. Seria o caso de “Taller de compostura de muñecas”, na qual Arlt narra que, andando um dia pela rua Talcahuano, encontra uma loja de conserto de bonecas. Arlt então fica admirado com aquela loja, porque para ele era incompreensível que tal trabalho existisse, e era improvável que alguém consertasse uma boneca ao invés de jogá-la fora e comprar outra. Os indivíduos que trabalhavam nessa loja tinham “mais cara de fantasmas do que de seres humanos”, e aquele ofício era para Arlt próximo à bruxaria. A ideia do conserto das bonecas remete à possibilidade de a boneca ser um bem familiar, passado de pais para filhos, e que se constitui como bem durável. A essa durabilidade se contrapõe a ideia de efemeridade, própria dos tempos modernos, e da possibilidade constante de substituição e reposição dos itens de consumo. Além disso, a técnica que aqueles artesãos dominam é associada à magia – um raciocínio próprio de um mundo em que a técnica é reduzida a uma reprodução automática e inconsciente de movimentos. Ou seja, no fundo, a técnica dos artesãos distingue-se dessa automação produtiva, e por isso mesmo é percebida como anômala – ou no caso, como magia. Além disso, a técnica desses artesãos também remete a um saber ancestral, também passado de geração a geração, e do domínio

opiniões

completo do ofício. É curioso, no entanto, que a relação de Arlt com essa cena do passado é similar à das notas anteriores: é de assombro mas também de deslumbramento. Só que, aqui, o alvo não é mais a modernidade, mas o seu resíduo: aquilo que ficou de um tempo anterior, o ofício de consertar bonecas, e que remete a um tempo que a modernidade deixa para trás. No entanto, este resíduo está lá, no meio da multidão por qual anda Arlt, numa loja que poderia ser como qualquer outra – mas não é.

Uma última cena: a nota “Silla en la vereda”, na qual Arlt fala sobre o hábito presente em alguns bairros portenhos de colocar cadeiras na calçada para se sentar. O hábito é descrito por Arlt com ares de costumbrismo, e esses bairros são descritos como compostos de casas com jardim, umas iguais às outras. O cenário, portanto, é deslocado das expectativas até então anunciadas da grande cidade, e parece remeter a bairros que guardam ainda certa sociabilidade anterior aos processos de modernização e transformação da cidade. Como diz Arlt:

Y junto a una puerta, una silla. Silla donde reposa la vieja, silla donde reposa el “jovie”. Silla simbólica, silla que se corre treinta centímetros más hacia un costado cuando llega una visita que merece consideración, mientras que la madre o el padre dice:

- Nena; traéte otra silla.

Silla cordial de la puerta de calle, de la vereda; silla de amistad, silla donde se

consolida un prestigio de urbanidad ciudadana; silla que se ofrece al “propietario de al lado”; silla que se ofrece al “joven” que es candidato para ennoviar; silla que la ‘nena’ sonriendo y con modales de dueña de casa ofrece, para demostrar que es muy señorita; silla donde la noche del verano se estanca en un voluptuosa “linuya”, en una charla agradable, mientras “estriba la d’enfrente” o murmura “la de la esquina”. (p. 102).

A cena remete ao pitoresco, com a descrição dos hábitos e das cordialidades entre os vizinhos e da convivência próxima dos indivíduos, sempre dispostos a ceder uma cadeira para um amigo ou conhecido sentar. Os vizinhos da rua são todos referidos entre aspas, por expressões que os localizam na rua: “propietario de al lado”, “estriba la d’enfrente”, “la de la esquina” – expressões que, ao mesmo tempo que pretendem estabelecer a familiaridade das relações no bairro, também expressam metaforicamente certa fixidez das relações sociais através da fixidez topográfica dos vizinhos. Tudo nessa cena descrita remete à fixidez, inclusive as cadeiras acopladas na rua – tão opostas ao transeunte elogiado por Arlt em outras notas, aos indivíduos capazes de caminhar pela cidade desvendando seus mistérios. Aqui, os indivíduos estão como que solidificados no tempo e no espaço. Importante ainda, nesse sentido, que o uso da palavra “jovem” no trecho também venha entre aspas, como denotando que existe algo de falso nessa juventude que ainda reproduz os

hábitos do passado. Por fim, Arlt alerta o leitor para que tenha cuidado com essas cadeiras na calçada, dizendo que as conversas que começam ali podem terminar no Registro Civil – referindo-se ao jogo de interesses que a aparente cordialidade esconde, e também às formas convencionais de estabelecimento de relacionamentos amorosos.

A crítica a uma moralidade tradicional é um aspecto importante das *Aguafuertes Porteñas*. Arlt apresenta-se avesso às formas tradicionais de constituição de relacionamentos e famílias, que remetem a um passado que a vida nos pólos da modernização pode transformar. Nesse sentido, é importante resgatar as imagens expressionistas apresentadas pelo autor na maneira com que descreve a potencialidade da grande metrópole. As menções ao inferno e a indivíduos malditos, num recurso claro de exagero estilístico, possuem o efeito de expressarem também uma afronta a essa moralidade tradicional das “cadeiras na calçada” – moralidade essa cujo fundo cristão é a base de todas as relações. Ao inferir o potencial demoníaco da cidade, Arlt opera também uma aposta na superação dessas formas de sociabilidade que prendem os indivíduos às etiquetas da cordialidade e do interesse. É o “prazer de vagabundear” contra as “cadeiras na calçada”.

Lima Barreto lê o Rio de Janeiro

Lima Barreto escreveu uma série de crônicas sobre a cidade, constituindo-se esse como um dos grandes temas da sua obra. A relação particular do autor com a cidade pode ser vislumbrada na crônica “Sobre o Carnaval”, que principia com a seguinte reflexão:

Nunca fui carnavalesco, mas como todo melancólico e contemplativo, gosto do ruído e da multidão e não fugia a ele. O isolamento faz-me mal à alma e ao pensamento. Mergulho no barulho dos outros, deixo de pensar em mim e nas fantasmagorias que eu mesmo criei para o meu padecer. A embriaguez que a multidão traz é a melhor e a mais inofensiva de todas que se tem até agora inventado. Nem o ópio, nem o álcool, nem o *hachisch* produzem a embriaguez que com a dela se assemelhe. Temos visões extranormais, sem estragar a saúde... (p. 117).

O autor elabora uma espécie de elogio da multidão, que provocava o efeito positivo de afastar o indivíduo de si mesmo e do seu isolamento. Nesse processo, a relação com a multidão permite um deslocamento de foco, “deixo de pensar em mim e nas fantasmagorias que eu mesmo criei para o meu padecer”. A multidão aparece como entretenimento e convite à interação. Ou, como é comum nas crônicas de

opiniões

Lima Barreto, os passeios pela cidade são, além de tudo, um convite para a reflexão – sobre temas vários, que o encontro com o outro tende a propiciar. Mais do que isso, a multidão produz também certo estado de embriaguez e propicia “visões extranormais”. Ou seja, assim como Arlt, Lima Barreto vê a cidade através de lentes aumentadas ou exageradas, numa atitude de espírito próxima ao êxtase etílico.

Na crônica “Com o ‘Binóculo’”, uma descrição similar aparece. Diz Lima Barreto: “Ontem, domingo, o calor e a mania ambulatória não me permitiram ficar em casa. Saí e vim aos lugares em que um ‘homem das multidões’ pode andar aos domingos” (p. 37). Aqui, a experiência de caminhar pela cidade é descrita como uma “mania”, ou seja, uma espécie de condição psicológica inevitável do indivíduo. A alusão ao “homem das multidões”, entre aspas, leva a pensar que Lima Barreto tinha como referência o conto de Edgar Allan Poe, “O homem das multidões”, na qual um indivíduo persegue um homem com feição sinistra pelas multidões londrinas. Interessante nesse sentido retomar também as observações de Walter Benjamin sobre esse caso, segundo o qual o personagem desse conto de Edgar Allan Poe não é mais um *flâneur*: “Nele, o comportamento tranquilo deu lugar ao do maníaco obsessivo” (BENJAMIN, 2017, p. 124) – ou seja, uma percepção da modernidade que ressalta seus traços negativos. Lima Barreto parece compartilhar dessa atitude obsessiva com a multidão, seja por se associar também à ideia de

uma “mania ambulatória”, seja pela maneira com que vai perceber a cidade.

Dessa forma, Lima Barreto sai às ruas com certa expectativa em relação a modernidade, ao qual o autor vai ao encontro. No entanto, existe um descompasso entre expectativa e realidade, entre aquilo que o autor almeja e aquilo que ele de fato encontra. Esse mote é importante para dar início à reflexão mais abrangente do autor. A premissa da crônica, então, é o uso de binóculos em passeios pela cidade: “Julgava que essa história de piqueniques não fosse mais binocular; o meu engano, porém, ficou demonstrado” (p. 37).

O narrador identifica damas e cavalheiros bem vestidos nas redondezas da Galeria Cruzeiro: “(...) [as damas] ensaiavam sorrisos como se fossem para Versalhes nos bons tempos da realeza francesa” (p. 37). A referência a Versalhes assume sentido irônico, confirmado pela referência posterior à “pasmosa riqueza” desses indivíduos. Algo de falso começa a se anunciar nesse cenário, que será destrinchado pelo olhar crítico do autor. Então, o autor identifica no grupo o que ele chama de “damas binoculares”:

Não é de se estranhar que as pessoas binoculares vão a festas e piqueniques, mas assim, charanga à porta, a puxar o cortejo com uma dobra saltitante, julgo eu que não é da mais refinada elegância. (p.38).

O autor chama a atenção do contraponto entre a elegância digna de Versalhes com a cena dos bondes e das músicas populares, combinação inesperada e que provoca o efeito de um anacronismo gritante. Importante retomar que o uso de binóculos remete às óperas do século XIX, item que já provocava certo efeito de estranhamento por seu uso despropositado em piqueniques. A isso se soma todo o acompanhamento moderno, dos bondes e das polcas, que provocam o estranho efeito de anacronismo da cena. A estratégia de Lima Barreto é assumir o ponto de vista do “indivíduo refinado” para justamente apontar a “falta de elegância” da cena, como forma de expor ao ridículo aqueles indivíduos que procuravam ostentar hábitos modernos como quem vai para uma festa no Palácio de Versalhes ou a uma opereta do século XIX. Ao que diz:

O “Binóculo” deve olhar para esse fato; deve procurar pôr um pouco mais de proporção, de discricção nessas manifestações festivas de nossa grande roda aos cavalos de corrida; e ele tem tanto trabalho para o refinamento da nossa sociedade que não pode esquecer esse ponto (p. 38).

O “binóculo”, aqui, assume sentidos vários. De um lado, se trata dos binóculos anacrônicos das moças; por outro, trata-se da educação do olhar, da combinação entre o gesto da caminhada e da investigação através do olhar. Em outro sentido,

também remete ao próprio procedimento da sátira, que “aumenta” a proporção dos acontecimentos como efeito da crítica. Como diz Elias Thomé Saliba, sobre a sátira de Lima Barreto:

Nós leitores, imaginários ou reais, nos deparamos com essa cegueira escancarada dos bonecos criados pela sátira de Lima Barreto. Eles ostentam a sua cegueira a nós – o público leitor – de tal modo que vemos simultaneamente o cego e o seu espetáculo: ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê (...). (SALIBA, 2018, p. 75).

Assim, o cenário descrito por Lima Barreto produz o efeito de escancarar uma cena que estava diante dos olhos, mas não estava sendo propriamente vista: o efeito anacrônico da combinação de referências do passado como ostentação de uma modernidade que se concretiza de forma desconcertada.

Mas, além disso, o “Binóculo” também possui outro sentido – apontado não só pelo uso entre aspas, mas com o B maiúsculo. Trata-se de um conhecido colunista de jornal da época, o figurinista Figueiredo Pimentel, que possuía uma seção intitulada “O Binóculo” na *Gazeta de Notícias*. Como diz Nicolau Sevcenko:

Tido como o criador da crônica social no Rio, esse jornalista, que logo fez escola,

opiniões

tornou-se o eixo de toda a vida burguesa logo após a inauguração da Avenida. (...) Tornou as senhoras e senhoritas da alta sociedade carioca pelo menos tão conhecidas como os ministros de Estado, ajustadas todas ao padrão internacional de sensibilidade afetada das “melindrosas”. Ditou tiranicamente a moda feminina e masculina do Rio no lustro que se seguiu à inauguração da Avenida, promovendo a disseminação do tipo acabado do janota cosmopolita: o *smart*. As expressões “o Rio civiliza-se” e a “ditadura do *smartismo*” são as marcas indelévels da forte impressão que esse jornalista causou na organização da nova vida urbana e social da cidade. (SEVCENKO, 2003, p. 54).

Retomando essa referência, a menção de Lima Barreto ao “Binóculo” assume outro sentido: à cena decomposta dos hábitos da burguesia carioca se segue a alusão ao seu maior cronista social, que deveria prestar atenção a essas cenas e exigir dela maior “discrissão”. Ao que, então, Lima Barreto diz que o “Binóculo” ainda tem “tanto trabalho para o refinamento dessa sociedade”. Os comentários de Lima Barreto precisam ser interpretados a partir da chave da ironia, em perspectiva crítica à ideologia do “projeto civilizatório” e altamente discriminador que se constituía a partir do modelo parisiense. Nesse sentido, ao apontar para os desencontros dessa cena, Lima Barreto pretende também sabotar esse projeto, ou pelo menos apontar a sua irrealização na prática. Por fim:

Não posso compreender como a elegante Mme. Bulhões Sylvá, toda lida e saída nas revistas, jornais e livros do bom-tom, que tem o *Don't* de cor, como o Senhor Aurelino o Código Penal, saia de manhã de casa, meta-se num bonde em companhia de pessoas mais ou menos desconhecidas e vá pelas ruas do Rio de Janeiro afora, ao som de uma charanga que repinica uma polca chorosa de muito rancho carnavalesco. (p. 38)

O antagonismo que a crônica elabora culmina então nessa imagem final, minuciosamente construída. Todos os hábitos tidos como formas de refinamento, da etiqueta das madames ao modelo masculino do bom-burguês conhecedor das leis, se opõem à cena brusca dos bondes cheios de desconhecidos e das marchinhas carnavalescas da época. O efeito final é o de um refinamento de fachada, mera imitação que não se concretiza em transformação de fato.

Outra crônica interessante para essa investigação é “De Cascadura ao Garnier”, na qual Lima Barreto narra seu trajeto de bonde do bairro de Cascadura até à Livraria Garnier, no centro da cidade. O percurso passa por parte da cidade que, segundo Lima Barreto, era até então “completamente desconhecida”:

(...) essa trilha lamacenta que, preguiçosamente, a Prefeitura Municipal

vai melhorando, viu carruagens de reis, de príncipes e imperadores. Veio a estrada de ferro e matou-a, como diz o povo. (...) A Light, porém, com o seu bonde de "Cascadura" descobriu-a de novo e hoje, por ela toda, há um sopro de renascimento, uma palpitação de vida urbana, embora os bacorinhos, a fossar a lama, e as cabras, a pastar pelas suas margens, ainda lhes deem muito do seu primitivo ar rural de antanho. (p. 179)

A descrição do percurso também se faz através da oposição entre passado e presente: a antiga Estrada Real, percorrida por carruagens de reis e príncipes, fora esquecida por um primeiro processo modernizador da instalação da estrada de ferro. Posteriormente, um segundo surto modernizador vê naquele percurso algum potencial, e vem a empresa canadense Light para instalar os bondes elétricos e "revitalizar" a região. A ironia inicial se estabelece nesse paradoxo, do abandono e do resgate desse lugar em nome do mesmo projeto modernizador. O processo, no entanto, é truncado: a lama presente e os animais que remetem ao ambiente rural criam o antagonismo central do percurso. Esse antagonismo é ainda reforçado pela postura do condutor do bonde, que "assovia como os cocheiros dos tempos do bonde de burro". O autor então chega ao centro da cidade:

(...) Desço. Penetro pela Rua do Ouvidor. Onde ficou a Estrada Real, com seus

bácoros, as suas cabras, os seus galos e os seus capinzais? Não sei ou esqueci-me. Entro no Garnier e logo topo um poeta, que me recita:

"Minh'alma é triste como a rola aflita", etc.

Então de novo me lembro da Estrada Real, dos seus porcos, das suas cabras, dos seus galos, dos capinzais... (p. 176)

Com a chegada ao centro, o trecho coalhado de passado fica para trás. Mas apenas momentaneamente. Ao entrar na Garnier, grande livraria daquela época e reduto dos poetas consagrados, Lima Barreto ouve um poema ser recitado: "Minh'alma é triste como a rola aflita", seguido de um "etc", que aponta para o desdém de Lima Barreto para com o que estava sendo entoado. Como aponta Nicolau Sevcenko, o grupo de escritores daquela época que possuía de fato sucesso eram aqueles que assumiam um "estilo impessoal e anódino da *Belle Époque*" (SEVCENKO, 2003, p. 131). Podemos ver ainda nessa citação uma referência irônica aos poemas parnasianos, que tinham caráter romântico de elevação espiritual combinado com elementos de erudição. Ainda segundo Sevcenko: "O segredo do seu sucesso, sabiam-no bem, repousava sobre um perfeito ajustamento aos gostos e anseios do público, daí suas temáticas sedições e sua linguagem aparatosa, repontada de retórica" (SEVCENKO, 2003, p. 132).

opiniões

Retomando essas informações, podemos inferir a crítica que Lima Barreto faz a esses poetas consagrados de seu tempo: repetindo formas e modelos ultrapassados e uma linguagem erudita que servia de fachada para conteúdos anódinos, eles não eram muito diferentes dos bondes elétricos dirigidos como os bondes a cavalo do passado. É nesse sentido que, após ter se esquecido da Estrada Real, Lima Barreto diz então se lembrar dela ao ouvir o trecho recitado. Assim, o autor combina sua crítica ao processo de modernização das cidades aos modelos de cultura tidos como exemplares na época, ambos igualmente esvaziados de sentido.

A partir dessas observações, podemos dizer que a visão formulada por Lima Barreto ao longo das crônicas analisadas é permeada de pessimismo direcionado aos projetos em curso: desconfiança em relação às modas, aos hábitos, à cultura e às novas tecnologias. Um olhar entusiasmado de início, mas que redundava na necessidade da crítica através da sátira e da ironia.

Considerações finais

Ao longo deste texto, foram esboçadas análises pontuais de textos publicados em jornais por Roberto Arlt e Lima Barreto. Buscou-se associar esses escritos com certa tradição moderna da literatura, e também identificar o olhar particular com que esses autores vislumbraram a cidade. Destaque especial foi dado para os recursos

estilísticos dos autores: o expressionismo, no caso de Arlt, e a sátira, no caso de Lima Barreto. Esses recursos são importantes para dar forma à visão de mundo dos autores, para além dos comentários objetivos que fazem em relação à cidade.

Em relação à Arlt, destacou-se que o autor vê a cidade de maneira negativa e entusiasmada. Na visão demoníaca que elabora, Arlt pretende vislumbrar uma potência de transformação da sociedade. É importante notar que Arlt não endossa o processo higienizador ou civilizatório da modernização perpetrada pelo Estado, mas sim vê as brechas e as janelas abertas pela inauguração da modernidade portenha, enxergando nessa transformação de costumes uma potência de crítica às práticas conservadoras. O passado, para o autor, aparece como um resíduo em vias de superação.

Já para Lima Barreto, demonstrou-se que o autor compreende os processos de modernização da cidade e dos costumes como mera fachada que encobre práticas antigas. Na combinação desses fenômenos, a modernidade carioca é vista como anacrônica e carregada de um passado que não está em vias de superação. Sua crítica se volta, portanto, para uma espécie de expectativa frustrada das transformações possibilitadas pela modernidade, que na prática se realizam de forma a perpetuarem velhas formas.

Ambos os autores são sintomáticos para a compreensão dos processos de implementação de

modelos de urbanização e sociabilidade importados da Europa para a América Latina. São, nesse sentido, conectados pelo passado colonial e pela entrada desses países na modernização com os dilemas próprios que a condição periférica na estrutura de um capitalismo internacional tende a propiciar. Como diz Beatriz Sarlo para Buenos Aires, trata-se de uma “modernidade periférica”, que precisa ser compreendida no contraponto com as referências que inspiram esses projetos. A articulação das leituras pode propiciar uma compreensão mais alargada do que foi esse processo, ao mesmo tempo que permite refletir sobre as estratégias literárias empregadas por autores que buscaram interpretar esses acontecimentos. As diferenças entre os autores podem ser entendidas como diferenças de perspectivas, que indicam também para processos diferentes de assimilação dos modelos europeus – seja para o projeto literário dos autores, seja inclusive na interpretação de processos históricos diferentes.

Referências bibliográficas

ARLT, Roberto. *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2008.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: _____. *Baudelaire e a modernidade* (Trad.: João Barreto), Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.103-150.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés do chão”. In: _____. *Para gostar de ler*: Crônicas. Vol. 5. São Paulo: Ática, 2001, p. 89-90.

GELADO, Viviana. “A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt”. In: *Revista Fragmentos*, Florianópolis, nº 32, p. 101-115, janeiro/junho 2007.

KULIKOWSKI, Maria Zulma. “Roberto Arlt: a experiência radical da escritura”. In: *Revista USP*. São Paulo, n.47, p. 105-128, setembro/novembro 2000.

LENZ, Maria Heloísa. “A Buenos Aires do final do século XIX: A metrópole da *Belle Époque* argentina”. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 9, Ano IX, nº1, 2012.

RESENDE, Beatriz (org.). *Lima Barreto, cronista do Rio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

SALIBA, Elias Thomé. Envolvidos na vida, nós a vemos mal? A sátira humorística nas crônicas de Lima Barreto (1907-1922). In: _____. *Crocodilos, satíricos e humoristas involuntários*. Ensaios de história cultural do humor. São Paulo: Editora Intermeios, 2018, p. 67-80.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930* (Trad. Júlio Pimentel). São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

opiniões

Notas

1 Nas Aguafuertes de Roberto Arlt, assim como nas crônicas de Lima Barreto, autor e narrador dos textos por vezes se confundem ou se misturam, sendo que é comum que os autores falem de si mesmos sem aparente mediação

ficcional. Nesse sentido, irei me referir aos narradores dos textos pelo nome dos autores – sem que com isso esteja propondo ignorar a dimensão ficcional e estética que esses textos de fato possuem.

a balalaika de gonzago: marília vai à Rússia

Gonzago's Balalaika: Marília goes to Russia

Rafael Bonavina *
Raquel Siphone **

* Graduando em Letras, com habilitação em Português e Russo, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo. E-mail: rafaelbonavina@gmail.com

** Graduanda na área de Língua e Literatura Russa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: raquel.siphone@usp.br
Artigo recebido em 04/08/2018 e aceito para publicação em 19/11/2018.

Resumo

O presente artigo busca compreender as modificações da lira IX da segunda parte de Marília de Dirceu (1792) na passagem do português ao russo. A partir de uma tradução triangulada, que atravessa a via francófona, levantamos alguns aspectos (ambientação, elementos poéticos, personagens etc.) que, durante o percurso, sofreram alterações. Vertida por escritores de diferentes nações – Eugène de Monglave (1796-1878) e P. Chalas, na França; Aleksandr Púchkin (1799-1837), na Rússia –, a lira de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) ganhou novos tons. Propusemo-nos, portanto, a analisar esses novos

opiniões

textos, aos quais estão expostos os leitores gálicos e russos, em contraste com o original.

Palavras-chave

Tomás Antônio Gonzaga; Aleksandr Púchkin; Marília de Dirceu; tradução; literatura brasileira; literatura russa

Abstract

This work seeks understanding the modifications suffered by the second part's ninth lyre of Marília de Dirceu (1792). Following its indirect translation path, which crossed French soil, we found a few aspects (scenery, poetical elements, characters, etc.) that were altered on the move. Translated by writers of different nations – Eugène de Monglave (1796-1878) and P. Chalas, in France, and by Aleksandr Pushkin (1799-1837) in Russia –, Tomás Antônio Gonzaga's lyre gained new tones. Therefore, we analyzed the new texts, to which the French and Russian-speaking readers are exposed, in contrast with their original one.

Keywords

Tomás Antônio Gonzaga; Aleksandr Pushkin; Marília de Dirceu; translation; Brazilian literature; Russian literature

No presente trabalho, falaremos de dois poetas de altíssimo nível: Aleksandr Serguêievitch Púchkin (1799-1837) e Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). Uma dupla que pode parecer estranha, até inconciliável. Não é o caso. Um dos poemas de *Marília de Dirceu* foi traduzido por Púchkin em 1825, contudo, “os autores e/ou textos considerados fundadores dentro da cultura de origem não necessariamente preservam esse status ao serem transferidos/traduzidos para outra cultura” (AMÉRICO, 2017a, p. 945-946); e foi justamente esse o caso da lira de Gonzaga, autor que permanece pouco conhecido na Rússia.

Intitulado, “Do Português”, o poema original foi creditado a tal de “Gonzaga”, nosso poeta e ouvidor, mais especificamente de sua *Marília*. Apesar de os soviéticos relutarem em aceitar a tradução triangulada – e Schnaiderman, em seu artigo, nos dá um resumo dessa discussão –, parece-nos que o russista brasileiro está correto ao insistir que “a fonte de que Púchkin se servira fora a tradução em prosa francesa, de E. de Monglave e P. Chalas” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 68). O espanto com a grafia é tamanho que em seu artigo Schnaiderman o marca com uma exclamação: “(sic!)”. Por isso, antes de começarmos a falar sobre essa tradução, dissolvamos esse estranhamento com uma pitada de língua russa.

A grafia correta, Gonzaga, termina na vogal “a” ou “ia”, que é a terminação feminina dos sobrenomes russos, como Kariênina, Ilínskaia. Isso faria o leitor russo confundir a lira cândida de Gonzaga com um

poema sáfico. Então acreditamos que o poeta, habilmente, optou por trocá-la por um “o”. Dizemos habilmente, pois as vogais “o” átonas soam como “a”, aberto, em russo. Então, grosso modo, o nome do autor de *Crime e Castigo* é pronunciado como “Dastaiévski”, e, no caso, Gonzago lê-se “Ganzaga”. Para um russo, o som é idêntico, mas não há ambiguidade em relação à hombridade do poeta.

E isso bastaria para saciar as dúvidas a respeito da autoria, não fossem as *Liras* um labirinto de edições controversas. Felizmente, isso já foi esmiuçado muito bem por Marques (1994); por isso, retiraremos dele algumas informações sobre as edições até o ano de publicação da tradução-fonte consultada pelo poeta russo, 1825, para entendermos melhor o trajeto tradutório que vai de Vila Rica até o Cáucaso, onde Aleksandr Púchkin estava exilado.

O primeiro traço distintivo entre as diversas edições é a quantidade de partes em que o livro se divide. Há versões com duas ou três seções, e essa terça parte também varia muito. Afirma Marques (1994, p. 11) que, em 1811, “a Tipografia Lacerdina de Lisboa publica nova edição das *Liras* de Gonzaga, desta feita com as duas primeiras partes, além de um soneto” juntamente com uma advertência sobre ser a terceira parte da obra, publicada em 1800, “inteiramente apócrifa”. A versão lacerdina é “composta de 37 liras, 4 a mais do que aquelas, até então, editadas pela Nunesiana. A inclusão de mais 4 liras modifica a

disposição dos poemas”. Então, diferentemente da versão anterior, tripartite, a lacerdina conta com cinco poemas a mais. A partir dessas edições, há uma sucessão de publicações mistas, por vezes acrescentando a terceira parte, apócrifa, às duas primeiras da lacerdina. Só em “1812, a Impressão Régia de Lisboa publica pela primeira vez a terceira parte da *Marília de Dirceu*, considerada autêntica” (MARQUES, 1994, p. 12).

A tradução consultada por Púchkin nos apresenta duas partes, com 37 e 38 liras, respectivamente. Mesmo não havendo indicação da fonte ou o soneto final, acreditamos que a versão consultada pelos franceses para a sua tradução seja baseada na lacerdina, ou alguma de suas muitas reimpressões, por causa do número de liras e a ausência de uma terceira parte, apócrifa ou não. Provavelmente, o soneto foi consultado, mas excluído na passagem para a prosa.

Então temos um trajeto: a partir da versão lacerdina, os tradutores fizeram sua tradução, que serviu de base para Púchkin verter ao russo. Um caminho tortuoso e muito controverso, com certeza, mas conseguiu levar Gonzaga às estepes. Resolvido, pois, um dos problemas, surge outro: a tradução de Púchkin em si mesma.

Seguindo o exemplo, extremamente comum, das belas infieis, a tradução francesa distancia-se em muito do original; e não falamos da inevitável distância semântica entre duas palavras de culturas tão distantes.

opiniões

Evidentemente, era muito vago, e Púchkin usou com muita liberdade o texto de Monglave e Chalas. Sem dúvida, este é fluente, harmonioso, muito legível até hoje, mas, além das diferenças devidas a uma tradução declaradamente livre, apresenta algumas incorreções (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 71).

Pois, temos em nossas mãos dois grandes poetas e três versões do mesmo poema. No entanto, faz-se necessário falar sobre os dois escritores, pois são, hoje, menos estudados do que mereceriam.

Sobre o novo intérprete

Aleksándr Serguêievitch Púchkin, essa será a resposta para a pergunta “quem foi/é o escritor nacional russo?”; apesar de a nação ser o berço de escritores como Tolstói, Gógol e Dostoiévski, os russos são unânimes quanto à necessidade de Púchkin para a cultura russa. Ele foi a grande amálgama literária da Rússia. Unindo formas, estilos e estéticas ele “pode ser considerado a pedra angular de onde parte e se alça a literatura russa do século XIX” (FACÓ, 1987, p. 6). Deu aos russos a direção da criação de uma nova literatura. E deixou-os, precocemente, aos 38 anos, agonizando por dias, vítima de um duelo perdido. Em *Meu Púchkin*, Tsvetáieva resume o que significou essa perda para seus compatriotas: “Nós todos fomos feridos com este tiro na barriga” (TSVETÁEVA, 2008, p. 45).

Quando se fala da obra de Púchkin, dificilmente se pode encontrar uma máxima acerca de sua estética literária; os estudiosos de sua poética chegam à conclusão de não haver pedra de toque para esse tema. Púchkin era um homem de seu tempo e ele, definitivamente, não estava sozinho nisso, já que “os literatos das duas capitais russas estavam expostos a um constante influxo de estilos e gêneros” (EMERSON, 1998, p. 653, tradução nossa). Diante de uma ampla fusão de estéticas literárias vigentes, “o momento exigia um poeta de gênio que soubesse amalgamar a herança do passado [...] ao espírito russo nascente dentro de um modelo: esse poeta foi Púchkin” (BERNARDINI, 1987, p. 27). Seus vastos experimentos dos mais diversos estilos literários foram cruciais para o desenvolvimento de uma literatura russa nacional. Ele “absorveu esses modelos, transfigurou-os, assimilou-os, parodiou-os e então preparou a si mesmo — e à língua russa — para uma próxima fase” (EMERSON, 1998, p. 653, tradução nossa).

Púchkin não estava sozinho, enquanto poeta, em território russo. Assim como a influência estrangeira foi importante para a formação de sua poética, a realizada em sua pátria também foi determinante. Jakobson fala numa poesia puchkiniana que seria a “síntese da evolução centenária da poesia clássica russa” (JAKOBSON, 2004, p. 43); e, de fato, foi. O *pot-pourri* de estéticas literárias pelas quais estava influenciado Púchkin não para por aí. Além de sua busca pessoal pela estética do passado clássico e o

contato direto com a poesia desenvolvida em território nacional, Púchkin também bebia de uma estética que nascia à época: o romantismo. Ao invés de rejeitá-la, a posição do poeta diante dessa nova forma foi assimilá-la.

Uma confrontação entre dois mundos poéticos [...] é definitivamente a premissa criadora da poesia lírica de Púchkin: é o Classicismo iluminado pelo Romantismo. O Classicismo de um poeta que permanece fiel à tradição – mas que ao mesmo tempo conhece, compreende, aprecia as conquistas do Romantismo e as experimenta. (JAKOBSON, 2004, p. 43).

A essa amálgama estética, pode-se acrescentar outra busca pessoal de Púchkin: a visita ao universo da composição popular russa. Algo semelhante ao que Mário de Andrade faria em território brasileiro somente um século depois. Uma busca pelo “filão da poesia popular, cujas manifestações se concretizavam em obras que passavam de uma geração a outra, graças à tradição oral” (BERNARDINI, 1987, p. 26). Uma compilação de forma e conteúdo tradicional e folclórico que foram explorados no compor puchkiniano.

Essa posição extremamente aberta frente às estéticas nascentes permitiu que Púchkin extraísse o melhor de cada uma e se moldasse de maneira tal que “toda e qualquer possibilidade de evolução das letras russas foi preparada por Púchkin e, em

parte, a ele ficou condicionada. ” (TCHERNICHÉVSKI apud FACÓ, 1987, p. 22).

A poesia de Púchkin possui alguns traços que a tornam extremamente palatável para o leitor russo da primeira metade do século XIX. Não há rocós ou obstáculos em suas frases. Soa natural ao ouvido e, por isso, foi dito inúmeras vezes que seu compor é *simples*. Todavia, simplicidade não implica em uma lírica chã. Justamente o contrário: “Ser simples é conseguir dizer com palavras simples o que é importante, o que é essencial.” (FACÓ, 1987, p. 10). Sua maneira de compor transita entre os tons pastel. Não há exageros, nem arroubos.

Seu modo de narrar é sóbrio, “sem paixão ou cólera”; nem em seu vocabulário nem na sintaxe ele recorre ao estratagema do discurso emotivo e expressivo. Quanto à pontuação, evita ao máximo as reticências, os pontos de exclamações e mesmo os de interrogação, e observa escrupulosamente os limites das significações lexicais. (JAKOBSON, 2004, p. 44).

Para além de seu conhecimento adquirido por meio dos estudos, outro lhe veio nato: “paridade de dom, da alma e da palavra – eis o poeta.” (TSVETÁEVA, 2017, p. 36). Chamada por Schnaiderman de “intuição poética”, essa predisposição natural para o verso somada à erudição inacreditável conseguiu suprir a

opiniões

ausência, também, de outros pormenores característicos de Gonzaga e do arcadismo brasileiro [que] empobreceu inevitavelmente o poema, mas isto foi substituído por elementos típicos de Púchkin, que se guiou mais pela intuição poética do que pelo conhecimento do tema. (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 72).

Divergimos respeitosamente da opinião de Schnaiderman, pois não consideramos que a responsabilidade pela tradução seja de uma entidade superior ou um *daemon* poético, essa visão é demasiadamente romântica. O mérito de Púchkin como tradutor é fruto de muito estudo e árduo trabalho intelectual para dominar e “reproduzir” um modelo específico dentro do cânone, aqui “entendido como um repertório de modelos mais ou menos obrigatórios de produção, ou como um depósito de valores imortais chegou a ser uma instituição tão fundamental” (EVEN-ZOHAR, 2015, p. 271).

Como veremos, “na sua tradução, ou melhor, paráfrase” (SCHNAIDERMAN, 1994, p. 68), Púchkin não parece efetivamente preocupar-se com a fidelidade da tradução, seja à versão francesa ou à original, que ele não consultou. Ele criou um poema seguindo o modelo de poema árcade, influenciado pela lira de Gonzaga; em outras palavras, recria ou, no sentido clássico, imita. “Do Português” se parece mais com um estudo desse novo modelo literário do que com

uma tradução *stricto sensu*. Vale lembrar que, ao dizermos “novo modelo”, consideramos que Gonzaga foi contemporâneo de Púchkin e, com a tardia publicação de *Marília de Dirceu*, realmente se pode falar que ainda estava quente do forno o estilo de Tomás Antônio. Para que isso fique mais claro, falemos um pouco sobre o nosso Dirceu.

A lira de Gonzaga

Gostaríamos de começar por esclarecer que, sim, Gonzaga nasceu em Portugal; no entanto, “em nossa literatura é dos maiores poetas, dentre os sete ou oito que trouxeram alguma coisa à nossa visão do mundo” (CANDIDO, 1959, p. 116). Considerá-lo um autor brasileiro não é um desvario arrematado, pois estas terras eram parte do império luso à época. Mais, depois de vir para o Brasil, ele escreveu a maior parte de sua obra e encontrou

o amor por Doroteia de Seixas [que] o iniciou em ordem nova de sentimentos: o clássico florescimento da primavera no outono. Foi um acaso feliz para a nossa literatura esta conjunção de um poeta de meia idade com a menina de dezessete anos. O quarentão é o amoroso refinado, capaz de sentir poesia onde o adolescente só vê o embaraçoso cotidiano; e a proximidade da velhice intensifica, em relação à moça em flor, um encantamento que mais se apura pela fuga do tempo e a previsão da morte. (CANDIDO, 1959, p. 112).

Ironicamente, é por causa da nossa nação que o poeta não pisaria em solo lusitano, nem chegaria a casar-se com seu amor. Vítima da perfídia de seus inimigos – ele era um ouvidor destemido e enfrentou a poderosa figura do General Cunha e Menezes –, foi preso e condenado ao perpétuo exílio em Moçambique. Em seu livro sobre o assunto, Oliveira (1985) defende que o escritor foi injustamente condenado por ser “um elemento irrequieto, uma espécie de chefe de conspiração” (GONZAGA, 1942, p. XXIV).

Diziam as más línguas que ele seria responsável por escrever as leis da República, pois era um jurista *cum laude*. Mas isso parece não se sustentar. Em primeiro lugar, alguns dizem que ele escreveria a constituição, outros que já estava fazendo, e outros ainda que ele já teria terminado. Além disso, a pessoa responsável por começar o boato de Gonzaga fazer parte da Inconfidência Mineira admitiu, quando interrogado na prisão, que não passava de uma artimanha para convencer os demais. Outra razão de dúvida é que, das

quase duzentas inquirições – a tanto monta o total das duas Devassas somadas – poucas são as que aludem a Gonzaga, o que não acontece, entretanto, relativamente a Tiradentes [...], quase todas o acusam disto ou daquilo alusivo às ideias revolucionárias, motivo e objeto do processo.

Quanto a Gonzaga, não passam de duas dezenas as testemunhas que lhe referem o nome e, dentre estas [...] há declarações vagas, imprecisas. (OLIVEIRA, 1985, p. 55-56).

Assim como Púchkin, Gonzaga era um profundo conhecedor do cânone literário (EVEN-ZOHAR, 2015) da poesia árcade. E é estranho que o português apareça em Vila Rica com suas “liras apaixonadas, que tinham, naquele ambiente [...], um sabor novo e raro” (GONZAGA, 1942, p. XVIII), principalmente por ele aparecer com uma capacidade de escrita acima da média. Embora não se tenha notícia de uma fase anterior à *Marília*, há indícios, como se vê em uma de suas liras.

Numa noite, sossegado,
Velhos papeis revolvia,
E por ver de que tratavam
Um por um a todos lia.

Eram cópias emendadas
De quantos versos melhores
Eu compus na tenra idade
A meus diversos amores.

[...]
Junto pois num grande monte
Os soltos papeis, e logo,
Por que relíquias não fiquem,
Os intento pôr no fogo. (GONZAGA, 1944, p. 74).

Ao final do poema, fica claro que o eu-lírico teria incinerado sua produção anterior à *Marília*.

opiniões

A hipótese de Antonio Candido é a de que o estranho surgimento de Gonzaga no cenário poético em 1782, já quase aos 40 anos de idade e com “mão de mestre”, só se justifica por uma hipotética fase portuguesa, da qual os poemas remanescentes advertem para um estilo de “metro curto e corte anacreônico”, com versos “saltitantes e amaneirados”. Em síntese, uma poesia de jogos cortesões, de inspiração convencional, com fórmulas gastas por toda uma geração de líricos. (NEPOMUCENO, 2002, p. 188).

Em primeiro momento, Gonzaga seguiria fielmente os modelos canônicos do estilo arcado, como um cordeiro. Mesmo não tendo acesso aos textos dessa fase lusitana, fica claro, pelas primeiras liras de Gonzaga, que suas primeiras tentativas “dedicadas a Marília são demasiadamente convencionais. Talvez o poeta não tencionasse nada, em primeiro momento, além de representar à bela moça daquela casa honorável e respeitada” (GONZAGA, 2002, p. 24). Depois dessa juvenília, paulatinamente Gonzaga abandona a mera imitação e começa a desenvolver uma estética própria, em que há uma “substituição da antiga pena de amor como impaciência sensual, pela aspiração ao convívio doméstico” (CANDIDO, 1959, p. 112). E essa transformação não para por aí:

À gabolice e aos disfarces da poesia anterior, substitui a revelação sincera e minuciosa do seu modo de ser. Fala com

naturalidade e abundância (sem o ar de indiscrição que caracterizaria mais tarde os românticos) da sua inteligência, posição social, prestígio, habilidades. Preocupa-se com a aparência física e a erosão da idade; com o conforto, futuro, planos, glória (CANDIDO, 1959, p. 118).

Essa primeira parte de *Marília* é escrita em Vila Rica, em liberdade, por isso encontramos um tom muito mais ameno do que na segunda, escrita no cárcere; naquela, há os acordes mais tristes das *Liras*, ecos do “contentamento descontente”. Mas não nos esqueçamos

que a inconfundível fase da prisão é o melhor conjunto da sua lira; e os poemas que a compõem se aproximam pelo tom e a fatura dos de metro longo da primeira parte. Postos lado a lado, distinguem-se das peças atribuídas à fase portuguesa, bem como, em geral, das peças de metro curto e corte anacreônico, que aliás ocorrem pouco na fase da prisão. (CANDIDO, 2004, p. 14).

E é justamente desse segmento que Púchkin escolheu a lira para traduzir.

Púchkin e o seu Gonzago

O primeiro passo para trilhar o trajeto tradutório aqui apresentado é observar a passagem do português ao francês, pois, como dissemos, foi

essa a versão consultada por Púchkin. E, antes de tudo, é preciso ressaltar que os responsáveis deixam claro se tratar de uma tradução menos preocupada com a fidelidade do que com a beleza, já que apresentam a defesa de sua tradução, que transcrevemos na íntegra, pois é suficientemente curta.

Fiéis ao preceito de Horácio, nós não nos restringimos servilmente à tradução palavra por palavra, frase por frase. É o gênio do poeta mais amável de Portugal que nós tentamos passar para a nossa língua; infelizmente a pouca flexibilidade da prosa francesa só nos permitiu dar aos nossos leitores uma vaga ideia da sua harmonia imitativa, do seu ritmo ágil e variado, das suas voltas de estilo ao tom gracioso, profundo e enérgico. (CHALAS; GARAY DE MONGLAVE, 1825, p. XXV, tradução nossa).

Em rápida nota, a tradução é feita em uma mescla de prosa e verso, não propriamente pertencente nem a este nem àquele gênero, sequer é uma prosa poética; parece-nos, uma escolha de gênero textual muito peculiar. A cada estrofe corresponde um parágrafo.

Retomando, as primeiras cinco palavras referem-se ao escritor latino de *Ars Poetica*, mais especificamente a alguns poucos versos que possivelmente se referem à arte de traduzir, mas isso é debatível, como indica Furlan (2001).

Matéria pública será de direito privado, se não delirares em torno de um ponto desprezível e banal, nem fiel tradutor tratares de traduzir palavra por palavra, nem imitador te lançares numa situação embaraçosa, de onde a timidez ou a estrutura da obra não permita sair. (HORÁCIO apud FURLAN, 2001, p. 24).

Então, para os romanos a tradução “estava vinculada à teoria e prática da imitação de modelos literários” (FURLAN, 2001, p. 15). Essa é a razão de, ao cotejarmos as duas versões, brasileira e francesa, encontrarmos muitas diferenças. Ilustraremos essa afirmação com alguns exemplos retirados da lira IX da segunda parte, traduzida por Púchkin – evitaremos falar sobre a transformação da “sanfoninha” em violão, já que Schnaiderman (1994 e 2004) já nos satisfez com suas considerações.

A porta abria,
Inda esfregando
Os olhos belos,
Sem flor nem fita
Nos seus cabelos. (GONZAGA, 1944, p. 94).

Esses últimos versos aludem à musa que, acordando, não está enfeitada, o leitor consegue imaginá-la abrindo a porta, talvez, ainda bocejando, espreguiçando-se e esticando os braços. Em francês, mantêm-se praticamente todos os elementos: “En entr’ouvrant sa porte, elle frottait encore ses beaux yeux. Pas de fleurs, pas de rubans à sa noire chevelure” (GONZAGA, 1825,

opiniões

p. 124). Apesar das pequenas transformações, há duas mudanças que chamam a atenção: a porta e os cabelos.

Em português, a porta é apresentada abrindo-se, convidando o olhar do eu-lírico a admirar a beleza da musa que acorda. Marilie é vista por uma porta entreaberta, o eu-lírico parece espiar por uma fresta. Há um quê de secreto e proibido nessa beleza matinal, que inexistia no poema.

Em relação ao resto do poema, essa sensualidade proibida, de que Marilie é dotada, apaga uma das principais características, sua materialidade. Ao contrário da praxe árquica, a musa de Gonzaga não é inalcançável; pelo contrário, está logo ali e “sem flor nem fita”. “Marília aparece então realmente como noiva e esposa, [...] livre da idealização exaustiva com que aparece noutros poemas” (CANDIDO, 1959, p. 112) e o convívio doméstico entre marido e mulher exclui a necessidade de espreitar para ver um pedacinho de pescoço descoberto.

A segunda alteração que nos chama a atenção é a cor dos cabelos. Marilie tem cabelos negros. No caso de Marília, pois parece que “em Vila Rica, Tomás Antônio aproveitou grande número de poemas anteriores, arranjando-os em torno do nome de Marília, que, substituindo outras pastoras, é por isso ora loura, ora morena” (CANDIDO, 2004, p. 13). É mais um dos indícios da existência da fase lusitana e um interessante traço

sobre a personalidade de Gonzaga. Na lira em questão, a cor é indefinida.

Algumas estrofes abaixo, encontramos a seguinte passagem:

Do cerco apenas
Soltava o gado,
Eu lhe amimava
Aquela ovelha
Que mais amava. (GONZAGA, 1944, p. 95).

Em francês, “Quand le troupeau sortait du bercail, je couvrais de caresses brebis qu'elle aimait le plus” (GONZAGA, 1825, p. 124). *Nota bene*: “qu'elle aimait le plus”. Em português, não fica totalmente claro quem amava mais a ovelha, embora se possa considerar que seja a preferida de Dirceu; já em francês, é a ovelha favorita de Marilie. O amor pelo animal não é mais um amor sincero e inocente, mas uma extensão do seu carinho pela musa; ou seja, ele a ama por ser a favorita de Marília.

Até a imagem do mamífero é modificada. Em português, apesar de ela ser a favorita de Dirceu, não há descrição, nem algum traço que a distinga das demais, mas, para ele, ela parece ser superior. Em síntese, Gonzaga usa a ovelha como uma metáfora para a amada; em francês, torna-se uma metonímia.

No colo a punha;
Então, brincando,
A mim a unia;

Mil coisas ternas
Aqui dizia. (GONZAGA, 1944, p. 95).

Em francês, não basta o amor do eu-lírico pela ovelhinha para que ela seja especial: “Puis folâtrant avec elle, enlaçant mes bras à son cou plus blanc que la neige, je lui prodiguais mille tendres noms” (GONZAGA, 1825, p. 125). Ela tem uma característica superior, seu pescoço – e metonimicamente a sua lã – é mais branco que a neve. O animal distingue-se dos demais, e o amor de Dirceu fica justificado; ela se destaca do rebanho pela sua alvura.

A pobre ovelha é razão de ainda mais intriga. Logo em seguida, depois de dar-lhe de comer e beber, conversar com ela e lhe dizer diversas coisas ternas,

Marília, vendo
Que eu só com ela
É que falava,
Ria-se a furto
E disfarçava. (GONZAGA, 1944, p. 95).

Em francês: “Et Marilie me voyant ainsi parler seul, souriait à la dérobée” (GONZAGA, 1825, p. 125). Ao ver o carinho do pastor pelo seu animal favorito, Marília ri; por sua vez, Marilie ri à socapa de um homem falando sozinho.

Outra pincelada adicionada à personagem aparece pouco depois, enquanto Dirceu tange a polêmica sanfoninha.

Ela, por dar-me
De ouvir o gosto,
Mais se chegava;
Então, vaidoso,
Assim cantava: (GONZAGA, 1944, p. 96).

De acordo com o eu-lírico, ela lhe dá o prazer de tê-la como ouvinte e ele a louva, vaidoso. Em francês, esse quadro muda e muito. “Marilie s'avançait vers moi; j'entendais le son de sa voix divine. Joyeux alors je chantais” (GONZAGA, 1825, p. 126). Exceto pelos risinhos diante do amor de Dirceu pela sua ovelha favorita, Marília é absolutamente silenciosa nesse poema; mas Marilie profere quaisquer palavras misteriosas com sua voz divina, e ele, perplexo, canta o seu louvor, que também se transforma.

Não há pastora,
Que chegar possa
À minha bela,
Nem quem me iguale
Também na estrela.

Se amor concede
Que eu me recline
No branco peito,
Eu não invejo
De Jove o leite.

Ornam seu peito
As sãs virtudes
Que nos namoram;
No seu semblante
As Graças moram. (GONZAGA, 1944, p. 96).

opiniões

Apesar de transbordar amor pela bela pastora, a *aura mediocritas* do eu-lírico não permite que a musa se torne uma ninfa diáfana e translúcida.

A superação do Rococó se opera principalmente pelo cunho muito especial que Tomás Antonio imprimiu à expressão do seu eu: todo pautado pelo decoro neoclássico e não obstante muito individual e revelador. (CANDIDO, 1958, p. 118).

Comedido no trato social, a representação de sua paratopia (MAINGUENEAU, 1995, p. 28) não permite o sofrimento barroco de um ser humano apaixonado por um ser divino, incapaz de alcançar a distante figura ou de lhe chamar a atenção, graças à sua insignificância. Dirceu rejeita a perfeição divina, não inveja “de Jove o leite”, prefere deitar-se no peito branco de sua amada.

Com essas breves considerações, vejamos a versão francesa e a analisemos com mais calma.

Non, il n'est pas de bergère aussi tendre que Marilie, il n'est pas d'étoile aussi heureuse que la mienne.

Lorsque je m'incline sur son cœur brûlant d'amour, je ne porte pas envie à la couche divine où repose le maître de l'Olympe.

Dans son âme sont toutes les vertus; sur son visage toutes les grâces. (GONZAGA, 1825, p.126).

Na primeira estrofe portuguesa, não se diz qual é a qualidade que destaca Marília das demais; Marilie é marcada pela brandura. No entanto, é de se estranhar que se fale da mesma mulher que, poucas estrofes antes, ria de Dirceu falando sozinho.

Há um pequeno deslize quanto à tradução da palavra “estrela”. Uma das acepções dessa palavra é sinônima de “destino”, retoma o famoso refrão da primeira lira, em que Dirceu se gaba de suas qualidades querendo, assim, encantar sua musa e agradece:

Graças, Marília bela,
graças à minha estrela (GONZAGA, 1944, p. 1).

Em francês, isso se transformou em uma estrela propriamente dita, o corpo celeste com luz própria. Daí a transformação sintática no parágrafo correspondente.

Esse deslize não é tão gritante quanto o cândido peito branco que se transforma em coração fervilhante de amor. Ao que tudo indica, a musa inalcançável foi atingida em cheio pela flecha do Cupido e entregou-se a um amor febril. Apagado pela maturidade do poeta, o fogo, o calor é um símbolo da sexualidade, que, como vimos, fora substituída pela pacífica convivência doméstica. A ânsia pelo sexo profana esse amor puro, sublimado, que é uma das características principais do idílio amoroso descrito nas *Liras*, em

que às “convenções sociais, à complexidade e à segmentação da vida privada, se opõem [...] a simplicidade completamente convencional da vida no seio da natureza; essa mesma vida se reduz ao amor totalmente sublimado” (BAKHTIN, 1998, p. 336).

As diferenças são muitas e várias, mas, infelizmente, não poderemos discutir todas as sutis mudanças. Limitamo-nos às mais importantes para a discussão da tradução de Púchkin. Pois é a partir dessa ambígua *Marília*, ao mesmo tempo inalcançável e sensualizada, que o poeta nacional russo tem contato com a musa de Dirceu. Não poderia deixar de distanciar-se muito do original, por exemplo, o poema “Do Português” é composto de onze quartetos; o original, dezessete quintetos.

Aproveitemos o cotejo já feito entre o português e o francês e juntemos algumas considerações sobre a tradução russa, que traduzimos sem intenção poética, literalmente, para que um público maior possa ter acesso à discussão.

Nós começamos falando sobre a musa à porta, em russo, temos

На постéле пуховóй,
Дéва сóнною рукóй
Отира́ла то́мны о́чи,
Удаля́я грéзы но́чи.

À cama de plumas,
Com a mão onírica, a donzela

Esfregou os lânguidos olhos,
Tirando os sonhos da noite.

Não há nem flor nem fita na descrição de Marília, aliás, não há sequer menção ao nome da pastora. No entanto, surge uma cama de plumas que, junto com os olhos lânguidos, compõe uma figura mais marcada pelo Romantismo do que pelo Arcadismo, e, como veremos, isso se mantém ao longo do poema. Nesse aspecto, ela está muito mais próxima do modelo feminino cantado pelo eu-lírico francês, e veremos a razão.

A tão polêmica ovelha perde o *glamour* e volta a ser prosaica; contudo, seguindo a versão francesa, ela passa a ser objeto de adoração da amada e não mais do eu-lírico, é metonímia.

Меж овец деревни всей
Я красáвицы моей
Знал любимую овéчку –
Я водíл её на рéчку,

Dentre todas as ovelhas da
[vila,

Eu, de minha bela,
Sabia a ovelhinha favorita –
Eu a conduzi ao riacho,

E o eu-lírico dá-lhe de comer, de beber, acarinha e até colhe flores. Infelizmente, todo o episódio da risada de Marília some. Aliás, ela perde completamente seu caráter humano e torna-se uma espécie de espectro feminino, pois ela surge de repente.

opiniões

Дéва издали ко мне
Приближала́сь в тишинé,
Я, прекра́сную встреча́я,
Пел, гита́рою бряца́ я:

Ao longe, a donzela
Surgiu-me na calmaria,
Encontrando a maravilhosa, eu
Cantei, tangendo a guitarra:

Da mesma forma como aparece, ela some depois.

Так певáл, бывáло, ей,
И красáвицы моей
Сéрдце пéснью любовáлось;
Но блаже́нство миновáлось.

Assim cantei, é verdade, para ela
E da minha bela o coração
Maravilhou-se com a canção
Mas magicamente sumiu.

Essa fantasmagoria encontra-se ainda mais distante daquela bela pastora, cujo valor só é percebido por Dirceu, tal como sua ovelha; ela está mais próxima da apaixonada divindade da tradução francesa. Para entender melhor como é a Donzela de Púchkin, vejamos o louvor que ele faz a ela:

Дéвы, ра́дости моей
Нет! на свéте нет милéй!
Кто посме́ет под луно́ю
Спо́рить в сча́стии со мно́ю?
Не завíдную царя́м,
Не завíдную богáм,
Как уви́жу очи то́мны,

То́нкий стан и ко́сы те́мны

Donzela, minha alegria,
Não! No mundo, mais amada não há!
Quem, sob a lua, ousa
Disputar a felicidade comigo?

Não invejo os tsares,
Não invejo os deuses,
Quando vejo os olhos lânguidos,
O corpo magro e as tranças escuras

Antes indiscriminados, os cabelos se tornam tranças escuras e surge o corpo magro. Os olhos lânguidos, as tranças escuras, o corpo magro, o aspecto fantasmagórico, a intangibilidade. Essa caracterização da Donzela segue à risca o modelo feminino romântico. Aquela simples ovelha, cuja distinção surge apenas aos olhos de Dirceu, não é mais um simulacro animalesco da amada, pois é impossível que um ser tão mágico – a Donzela é, praticamente, uma miragem – se misture aos mortais.

Atenção especial merece a última estrofe das diferentes versões. Vejamos a chave de ouro, em que transparece a mistura entre vida e obra, traço importante da obra de Gonzaga.

Assim vivia;
Hoje em suspiros
O canto mudo:
Assim, Marília,
Se acaba tudo. (GONZAGA, 1944, p. 97).

O lirismo cândido de sua vida idílica, nos termos de Bakhtin (1998), é subitamente rompido e o poema não explica o porquê. Uma possível explicação, e talvez a mais aceita, seja a prisão do próprio Gonzaga. Encarcerado, seu alento foi escrever versos à musa, muito embora estejam cada vez mais contaminados pela, inevitável, amargura de uma pessoa que sofre pena não por um delito cometido, mas por ter ido contra um homem poderoso. Toda a segunda parte é escrita nessas condições. Essa súbita ruptura foi interpretada por Púchkin como uma impossibilidade de ter nos braços a figura etérea da sua amada.

Где ж красáвица моя!
Одино́кий пла́чу я —
Заменя́ли пёсны нежны
Стон и слёзы безнаде́жны.

Onde está a minha bela!
Sozinho, choro,
Viraram as canções ternas
Gemidos e lágrimas sem esperança.

Seus gemidos e lágrimas desesperançadas somam-se ao desaparecimento súbito da amada, o que acontece por um passe de mágica, e assim se coroa a essa criatura mística, intocável. A tragédia amarga de Gonzaga transforma-se em um drama comum, tipicamente romântico, quase folhetinesco. Segue, portanto, a linha dos franceses: “Ainsi coulaient mes jours. Les tristes soupirs ont maintenant remplacé les chants de bonheur et d’ivresse. Tout passe, Marilie!” (GONZAGA, 1825, p. 126). O lamento amargo do

injustiçado transforma-se em mais uma manifestação típica do *tempus fugit*.

Considerações Finais

“Assim se acaba tudo”, lamenta o brasileiro; “Tudo passa”, exclama o Dirceu francófono; “Onde está minha bela!”, grita o russo. Aos poucos, Dirceu mostra-se mais impotente diante da sua musa e não mais uma vítima das circunstâncias, que é, em última análise, uma representação artística da paratopia do poeta no cárcere.

Em primeiro momento, Dirceu era o responsável por mudar os cantos, mas Púchkin o torna mais passivo, as canções ternas viram gemidos e lágrimas, dando continuidade à mudança da tradução francesa. Em português, o eu-lírico não é tão romântico quanto os seus tradutores o fizeram parecer; da mesma forma, Marília passa a ser sensual e diáfana, intocável, por fim, chegando a ser spectral.

Em sua viagem internacional, o poema se transformou a cada parada. No Brasil, os pastores vivem felizes o seu amor sublimado. Na França, Marília despe as vestes da *aurea mediocritas* e mostra o “coração fervilhante de amor”; é sua forma mais sensual de todas as traduções. Dirceu acompanha a transformação e mostra o seu desejo, tenta seduzir a divina amada com sua lira melíflua.

opiniões

Ao chegar à Rússia, o poema mantém seu caráter narrativo, mas a Donzela, que abandona a sensualidade, não recupera sua mediania. Pelo contrário, sem a nota de proibida sensualidade da figura divina, ela se torna idealizada a ponto de quase não existir, parece uma manifestação mística da musa simbolista, Sofia. Quanto à figura masculina, seria impossível que ela mantivesse qualquer uma das outras duas posturas diante dessa miragem feminina. Diante da aparição repentina, deslumbramento, paixão e louvor; desaparece a Donzela e surgem as lágrimas e os soluços desesperançados.

Seria razoavelmente seguro afirmar que, por ser uma tradução, sutilezas semânticas acabem se perdendo aqui e ali; mas, considerando o turbulento trajeto, parece-nos mais interessante apontar para o que foi preservado. Embora de maneira mais evidente que no original, o tom de desesperança notado na tradução de Púchkin é uma das principais características da fase prisional de *Marília de Dirceu*. Curiosamente, esse é um traço praticamente apagado na versão francesa e muito claro na russa. Talvez aí resida certa “intuição poética”, de que nos fala Schnaiderman (2004, p. 72). Afinal, sem ter acesso ao original, Púchkin conseguiu devolver ao poema um elemento que não é parte dos modelos literários canônicos do arcadismo, profundamente conhecidos pelo poeta, mas próprio da lira de Dirceu.

Referências bibliográficas

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. Os corvos de Púchkin: a tradução da tradução. *Gragoatá* (UFF), Niterói, v. 22, n. 43, p. 935-948, 30 ago. 2017a. Bimestral. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/952>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

BERNARDINI, Aurora. A poética de Púchkin em relação aos poetas de sua época (tradição e modernidade). *Revista de Letras (UFC)*, Ceará, v.1, n.12, 1987. p. 25-37. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19541>>. Acesso em: 17 de junho de 2018.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). São Paulo: Martins, 1959.

_____. O Observador Literário. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CHALAS, Prosper.; GARAY DE MONGLAIVE, Eugène. Notice. Introdução. In: *Marilie, chants élégiaques*. Paris: C.L.F. Panckoucke Éditeur, 1825, p. i-xxvj. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=30766>>. Acesso em: 26 de julho de 2018.

EMERSON, Caryl. - Literary, criticism and creativity in closed places. *New Literary History Journal* (JHU), Baltimore, Vol. 29, No. 4, Critics without Schools? (Autumn, 1998), p. 653-672. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20057504>>. Acesso em: 16 de maio de 2018.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A literatura como bens e como ferramentas. *Colineares*, Mossoró, v. 1, n. 2, p. 264-275,

jan. 2015. Semestral. Tradução de Daiane Padula Paz, Éderson Cabral, Luís Fernando da Rosa Marozo e Yanna karlla Honório Contijo Cunha. Disponível em: <<http://periodicos.uern.br/index.php/colineares/article/view/1764/949>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

FACÓ, Hesíodo. Púchkin, Poeta nacional da Rússia. *Revista de Letras (UFC)*, Ceará, v.1, n.12, 1987. p. 1-24. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19540>>. Acesso em: 17 de junho de 2018.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: Os Romanos. *Cadernos de Tradução*, Santa Catarina, v. 2, n. 8, p. 11-28, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5881/5561>>. Acesso em: 26 jul. 2018.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu e Mais Poesias*. Lisboa: Sá da Costa, 1944.

_____. *Marilie, chants élégiaques*. Tradução de E. de Monglave e P. Chalas. Paris: C.L.F. Panckoucke Éditeur, 1825. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=30766>>. Acesso em: 26 de julho de 2018.

_____. *Obras completas*. Editado por Manuel Rodrigues Lapa. São Paulo: Nacional, 1942.

_____. *Marília de Dirceo*. São Paulo: EDUSP, 2002.

JAKOBSON, Roman. Notas à margem da lírica de Púchkin. Tradução de Homero Freitas de Andrade. In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo.

DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, São Paulo, 2004, p. 41-48.

LAPA, Manuel Rodrigues. Prefácio. In: *Obras completas*. Editado por Manuel Rodrigues Lapa. São Paulo: Nacional, 1942, p. IX-XLIII.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARQUES JR., Milton. *O clássico na Marília de Dirceu*. João Pessoa: Ideia; CCHLA, 1994.

NEPOMUCENO, Luis André. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

OLIVEIRA, Almir de. *Gonzaga e a Inconfidência Mineira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985; São Paulo: EDUSP, 1985.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Sobranie sotchineni v dessiáti tomakh*. Moscou: GIKHL 1959. Disponível em: <<http://rvb.ru/pushkin/toc.htm>>. Acesso em: 25 de maio de 2018.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Púchkin, tradutor de Gonzaga*. Tradterm, São Paulo, v. 1, p. 67-71, 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49948>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

_____. Púchkin e Gonzaga. Da sanfoninha ao violão. In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, São Paulo, 2004, p. 69-75.

TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Tradução de Aurora Bernadini. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.

opiniões

_____. Meu Púchkin. In: ALMEIDA, Paula. *O meu Púchkin de Marina Tsvetáieva*: tradução e apresentação. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-19102009-144635/pt-br.php>. Acesso em: 22 de maio de 2018.



Ogum nos trilhos
[2018], aquarela
Cleiton Oliveira da Silva

tradução
poética

opiniões

dois poemas de hu xudong*

Tradução de Inez Zhou (SUSTech, Shenzhen-Guangdong) e Marcelo F. Lotufo (UNICAMP)

* Hu Xudong (1974 -) nasceu em Hechuan, Chongqing. É poeta e professor Associado na Faculdade de Letras Estrangeiras da Universidade de Pequim, além de diretor Adjunto do Centro de Cultura Brasileira da mesma universidade. Durante 2003 e 2005, Xudong foi professor visitante na Universidade de Brasília e, em 2007, publicou a coleção de prosas *Ir ao Brasil dele* (2007). Xudong é autor de mais de nove livros de poesia e quatro de prosas publicados na China e já foi traduzido para inglês e espanhol, além de ter participado de diversos festivais literários internacionais. Os poemas que se seguem foram escritos por Xudong durante a sua estadia na UNB e mostram algo incomum; a visão do Brasil por um autor chinês contemporâneo. Xudong, assim como outros jovens poetas chineses, como Zang Di e Xiao Kaiyu, incorpora sua experiência fora da china à sua escrita, pensando em suas viagens mesmo quando fala do seu país. A sua relação com o mundo lusófono e o seu interesse em traduzir poesia portuguesa e brasileira fazem parte do seu universo e o seu tom despojado parece familiar ao leitor de poesia brasileira. Os poemas de Xudong são marcados por um humor pronunciado, com o uso de gírias e dialetos, assim como por um forte componente surrealista na composição de suas imagens. O confronto por vezes divertido, por vezes melancólico, entre o bucólico e o moderno também marcam os seus versos. Com um olhar atento de quem está de passagem, o poeta olha para o Brasil com um certo alubrimento; com um olhar de quem está preparado para descobrir algo novo, mas que acaba encontrando, também, sentimentos e imagens que o remetem de volta àquilo que já conhece. As traduções dos poemas foram feitas em uma primeira versão diretamente do Chinês por Inez Zhou e, posteriormente, debatidas e revisadas em conjunto com Marcelo Lotufo.

cai um raio

Cai um raio e as vacas param de pastar.
Grupos de vacas se metem dentro dos cabos para comer eletricidade fértil
e você perde o acesso à internet. Você só pode comer
carne bovina elétrica e beber leite elétrico na noite triste.

Cai um raio e os carros começam
a dar à luz. Um carro-mulher dá à luz uma ninhada de carrinhos
que correm pelas estradas. Mas o carro-homem ainda fica em cima dela
fodendo e gemendo: vrum vrum, minha querida Fiat, vrum vrum.

Cai um raio e até os mosquitos morrem
com o tremor. Mas o meu companheiro de quarto, Rubén, ainda pode se meter
na garganta da tempestade para atender o telefone. Habla! Ele vem da
Espanha e quem chama é o pintor surdo Goya.

Cai um raio e o vizinho bêbado vê
a sua esposa se tornar uma guitarra nua, tocada,
faiscando pelo raio que penetra na janela.
Ele esmaga o pau do relâmpago e dança um samba sozinho.

Cai um raio e aqueles que se banham começam
a dar banho nos outros; aqueles que dormem começam
o sono dos outros; aqueles que agitam a festa toda a noite
começam a capturar os beija-flores nos relógios de pulso, uns dos outros.

Cai um raio e o Brasil não é mais o Brasil.
O Brasil se vende ao trovão. Os raios, um após o outro,
caem. Os Brasis são rachados, um após o outro.
Entre os Brasis você desapareceu.

Brasília, 2004

opiniões

a mamma ana paula também escreve poesia

A Mamma Ana Paula também escreve poesia.

Com um cigarrinho de palha dependurado na boca, ela me jogou um grosso volume de poemas e disse: "leia os poemas da Mamma."

É verdade, a mãe do meu aluno Zé,

com dois Brasis no peito, uma América do Sul na bunda e uma barriga cheia de cerveja surgindo como o Atlântico, a Mamma Ana Paula, também escreve poesia.

No dia em que a vi pela primeira vez, quando ela me levantou

como uma águia pegando um pintinho, eu não sabia que ela escrevia poesia.

Quando ela me saudou com "caralhos" e abriu a sua mãozona de palmeira,

esfregando-a no meu rosto, quando pôs a língua maconhada para fora e lambeu a minha orelha

[assustada,

eu não sabia que ela escrevia poesia. Toda a gente, e até mesmo

o seu filho Zé e a sua nora Gisele, diz que ela é

uma velha florida-apaixonada. Ninguém me disse que ela escrevia poesia. Zé disse:

"deixa o meu professor, minha querida velha florida-apaixonada."

Ela então me soltou e foi pegar outros pintinhos,

despejando "caralhos" da sua boca. Olhando a sua figura por trás, bêbada e corpulenta o suficiente

para esbarrar num touro e matá-lo, eu nunca teria imaginado

que ela também escreve poesia. Ainda hoje, mesmo quando ela está

excepcionalmente calma, eu não concebo que escreva poesia.

Quando entrei na casa com o Zé e a entrevi

deitada à piscina, se espreguiçando e fumando, eu não pensei

que ela escrevia poesia. Quando encontrei na sala um marombado

com rastafáris como os do Bob Marley e a Gisele me disse que ele foi

o namorado da sua sogra na noite passada, eu nunca nessa vida poderia ter pensado

que a Mamma Ana Paula, que tem um macho marombado para cada dia, também escreve poesia.

Sério! A Mamma Ana Paula também escreve poesia. Por que

a Mamma Ana Paula que arrota e peida não pode escrever

a poesia da poetisa que não arrota e nem peida? Leio o volume de poemas

da Mamma Ana Paula página por página. Claro, a Mamma Ana Paula realmente escreve poesia. Mas ela não escreve a poesia da gordura, a poesia do álcool, a poesia da maconha, a poesia do caralho ou a poesia dos músculos do seu macho alpha. Num poema intitulado «Três segundos de silêncio na poesia», ela escreve: «dá-me três segundos de silêncio num poema, posso escrever nele todas as nuvens da tempestade no céu.»

Brasília, Dezembro 2004

Textos originais

一个雷劈下来

一个雷劈下来，牛就不吃草了，
成群的牛钻进了电缆里吃肥沃的电，
你就上不了网了，你就只能
在忧伤的夜里吃电牛肉、喝电牛奶了。

一个雷劈下来，汽车就开始
生孩子了，一辆母汽车生下了一窝小汽车
在马路上乱跑，但公汽车还趴在它身上
咻咻地搞：滴滴，我亲爱的菲亚特，滴滴。

一个雷劈下来，连蚊子都被
震死了，室友鲁文居然还能钻进
暴雨的喉咙里接电话。Habla! 他来自
西班牙，和他通话的是聋子画家戈雅。

一个雷劈下来，喝醉了的邻居看见
他老婆变成了光溜溜的吉他，被
翻窗进来的闪电弹出了火花。

opiniões

他砸烂了闪电的鸡巴，独自跳桑巴。

一个雷劈下来，洗澡的人就开始
洗别人的澡，睡觉的人就开始睡
别人的觉，那些开通宵派对的人
就开始互相捕杀手表里的蜂鸟。

一个雷劈下来，巴西就不是巴西了，
巴西就把巴西卖给雷了。一连串的雷
劈下来了，一连串的巴西都被劈开了。
你在一连串的巴西里面不见了。

(2004年，巴西利亚)

安娜·保拉大妈也写诗

安娜·保拉大妈也写诗。
她叼着玉米壳卷的土烟，把厚厚的一本诗集
砸给我，说：“看看老娘我写的诗。”
这是真的，我学生若泽的母亲、
胸前两团巴西、臀后一片南美、满肚子的啤酒
像大西洋一样汹涌的安娜·保拉大妈也写诗。
第一次见面那天，她像老鹰捉小鸡一样
把我拎起来的时候，我不知道她写诗。
她满口“鸡巴”向我致意、张开棕榈大手
揉我的脸、伸出大麻舌头舔我惊慌的耳朵的时候，
我不知道她写诗。所有的人，包括
她的儿子若泽和儿媳吉赛莉，都说她是
老花痴，没有人告诉我她写诗。若泽说：
“放下我的老师吧，我亲爱的老花痴。”
她就撂下了我，继续口吐“鸡巴”，去拎

另外的小鸡。我看着她酒后依然魁梧得
能把一头雄牛撞死的背影，怎么都不会想到
她也写诗。就是在今天、在安娜·保拉大妈
格外安静的今天，我也想不到她写诗。
我跟着若泽走进家门、侧目瞥见
她四仰八叉躺在泳池旁边抽烟的时候，想不到
她写诗；我在客厅里撞见一个梳着
鲍勃·马力辫子的肌肉男、吉赛莉告诉我那是她婆婆
昨晚的男朋友的时候，我更是打死都没想到
每天都有肌肉男的安娜·保拉大妈也写诗。
千真万确，安娜·保拉大妈也写诗。凭什么
打嗝、放屁的安娜·保拉大妈不可以写
不打嗝、不放屁的女诗人的诗？我一页一页地翻着
安娜·保拉大妈的诗集。没错，安娜·保拉大妈
的确写诗。但她不写肥胖的诗、酒精的诗、
大麻的诗、鸡巴的诗和肌肉男的肌肉之诗。
在一首名为《诗歌中的三秒钟的寂静》的诗里，
她写道：“在一首诗中给我三秒钟的寂静，
我就能在其中写出满天的乌云。”

(2004年12月 巴西利亚)



Ogum I
[2018], aquarela
Cleiton Oliveira da Silva

criação
literária

Renan Nuernberger

(1986 – São Paulo, SP) é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Como poeta, publicou *Mesmo poemas* (Sebastião Grifo, 2010) e *Luto* (Patuá, 2017) e, como crítico, foi responsável pela antologia *Armando Freitas Filho* (EdUERJ, 2011) para a coleção Ciranda da Poesia e organizou, em parceria com Viviana Bosi, a reunião de ensaios *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (Humanitas, 2018).

E-mail: renannuernberger@gmail.com

vigilância 24 horas

para Heitor Ferraz Mello

câmera 1
se não fosse, nessa rua,
esse escort abandonado
(placa
sp - osasco
CDL 4071)
e talvez alguns meninos

(erva, pó, pedra, pico
: pequeno comércio local),
tudo estaria tranquilo.

câmera 2
de tanto olhar as grades
seu nome, por favor? (um portão só abre
quando o outro estiver fechado),
como se houvesse uma única resposta
– apartamento cinquenta e quatro –
e qualquer fala
equivocada
tornasse inabitável
o mundo lá fora,
a pantera
se entrega ao olhar da vigilância.

câmera 3
num longo corredor
branco,

passa um casal com sacolas,
um grupo de crianças,
um cachorro no colo
do dono,
o zelador em horário de almoço,
passo eu (daqui a pouco
um outro olhar talvez
me inscreva na fria chapa
de seu poema),

num longo corredor
branco.

opiniões

câmera 4

crianças brincam no gira-gira.
crianças brincam no trepa-trepa.
crianças andam de patinete.
crianças correm, crianças latem.
crianças cuidam de outras crianças.
crianças usam crack.
(além desse muro, o que as separa?)

câmera 5

dezenas de veículos dispostos entre faixas
amarelas no cimento cru pilastras
arranhadas nesse espaço minúsculo mal
cabe um ka que dirá uma pajero minha nossa
é preciso rever a prioridade
das vagas favor tratar com o síndico.

câmera 6

“o grande espelho” ou ainda
um miniaeroporto ou um cofre
platinado. botões, na lateral,
do 12º andar
ao 3º subsolo
mais um sinal de alarme

– é somente nessa cabine
que alguns sobem na vida.

câmera 7

pela tela insuspeita
observo o mundo
do sofá da sala.
do sofá da sala,
assisto à aurora, um kadett

passa.

a manhã de domingo
permanece fria.

ouço, ao longe, a feira.

vida que segue, vida que
enguiça, vida que cinde
sob o mesmo cartaz,
em todos os condomínios,

de aviso:
é proibido pisar na grama.

câmera 8

em todo sistema existe um ponto cego:
entre o rol de entrada e a guarita,
entre a rampa da garagem e a caçamba,
entre o olho esquerdo e o direito,
entre os botões da camisa e o umbigo,
entre as palavras de carinho e a conversa
sobre a chuva, entre o céu e o para-raios,
entre a grama do vizinho e a placa de vende-se.

câmera 9

30 mil litros
de água parada.

Jefferson Dias

é autor dos livros de poemas *Último festim* (Multifoco, 2013) e *Silenciosa maneira* (Medita, 2015, mediante ProAC). Tem poemas, contos, traduções e resenhas publicados em periódicos e portais de literatura, tais como as revistas euOnça (editora Medita) e a portuguesa Caliban, os blogs Literatura & Fechadura, Germina, Ruído Manifesto, Ponto Virgulina, TriploV e Gazeta de Poesia Inédita. Ademais, trabalha na tradução do poema "Briggflatts", de Basil Bunting.

E-mail: jeffdeoliveiradias@gmail.com

amanhã é a única mentira

a. (*Ofertório*)

Meus pulmões são fornalha
Em que se amalgama o nome
Vida –
A única moral que respira
É o tédio.

(Virgílio aos tupiniquins:

A riqueza vegetal
O minério
Uma hidrografia de sangue)

Eu estou de volta e não
Deixei o Hades
É o tempo das decapitações
É o tempo das capitulações
Todas as palavras deverão dizer
Somente
O indizível eu me lanço
Ao fundo sempre me
Afogo
Demônio maniatado
Eu arrebento a cabeça
Contra o muladar
É o tempo das casas amarelas no domingo
É o tempo dos punhais irrestritos
Em minhas mãos podres
Ama-se o nome a única morada
Que respira

b.

É tempo de ler os jornais e tiritar sob
O edredom
A madeira é retirada a terra
É vendida
É preciso associar
O desenvolvimento econômico da região com
A exploração da floresta
88 milhões de hectares à sanha do mercado
imobiliário –
O primeiro branco aportado!

opiniões

Toda a história da penetração violenta.

A esposa está avisada e também
Será gentilmente aberta – esta é
Nossa educação –
Não há constituição
Tão gentil e com cabelos muito pretos
E nós não temos nenhuma vergonha:
É tempo de empunhar os revólveres
Todas as palavras deverão
Embalsamar a razão
É tempo de temer a morte
E é tempo de suicidar-se
Eu estou aqui
O verdadeiro fantasma
O urubu indeciso

c.

Nós estamos aí
Nós é que somos os
Verdadeiros fantasmas
As relações
Que se criam na vida
Doméstica:
O modelo obrigatório
De qualquer composição social entre
Nós
Os jornais já sabiam
Desde há muito
E agora há uma lista
Com outra lista em cima
E mais outra
E os nomes engolem os nomes
Quase não

Há carne
Há os jornais e os nomes
Um festim um fuzuê e
Não era fácil compreender
A distinção fundamental
Entre os domínios
Do privado
E do público
Era uma listinha
Tão bonitinha
“Com os nomezinhos
De quem eu não gosto”
O presidente meu presidente
Está indignado
Pobre coitado
“E a sua mulherzinha
Tão gostosinha”
Não há apuração de ilícitos

d. (*Wrath*)

Eu sou o deus do medo eu
Danço no meio do século
A morte me saúda os
Leprosos se levantam estarei
Capitulando? Eu sou o coração
De flúor da ralé
Eu almejo
A carne o beijo a lágrima
Não estarei capitulando?
Agora eu me dirijo a você
Ainda o mesmo bufão
O mesmo miserável,
Mas falo com uma boca radiante
E podre e cheia

Faço cinco refeições por dia
E incendeio as vergonhas
Eu
Tenho medo
De virar suco eu
Tenho medo de ser um pai de família assombrado
E de ir ao supermercado eu não sei
Quem me assassinará amanhã

família

(Papaizinho,
Dito este requerimento
Que a despeito de doutoramentos
Confesso maçantes a vírgula o ponto o acento.)

Meu
Presidente,
Eu
Respeitosamente me
Prostro ante a ti

Com esta ratazana a me roer a próstata
Venho obsecrar-te o direito
De não ter direitos nenhuns:
As filas profundas me deixam tão duro
Ontem mesmo assassinei um sujeito
Que me passara à frente:
Meu gozo é gasolina dita pura.

Meu presidente, quero ser teu parente.
Quem me dera ser branco velho varonil

Ser um fidalgo tatibitate
Que não morra só mate
Minhas mães minhas filhas.

O melhor é atear fogo
Às escolas aos hospitais
Isto já são esmolos demais
Que se lasque essa gente
Eu sou diferente,
Meu presidente –

Ai, que enfado
Ai, o nosso sonho molhado
De diesel!

Almejo ao progresso ao futuro
O meu pai mulato escuro
Retirante amaldiçoado
Graças a deus morreu enjaulado
Jamais fora julgado –
Serve para isso a justiça.

Comi carniça não passei esfaimado
Sou homem de família só enrabo veado
Com camisinha
Não roubo desavisado
Nunca deixei de molhar uma mão.

Tudo o que tenho e o que não:
A faca o beijo o caminhão (dividido em parcelas)
Minha casa minha vida minhas panelas:
Ofereço-te: quero ser teu capacho capado
Quero ser teu vassalo teu escravo escorchado –

opiniões

Ai, o nosso sonho encharcado de
Querosene!

Nossa geografia queimadura
Nossa bandeira mortalha sobre carvão
Servir-te-ei até à sepultura
A mim me basta a raça e a ração
Se sou eu quem me ferra as ferraduras
Se sou eu a récu a que recua com paixão
Meu presidente, meu ginete, o futuro é um tiro
Um presunto e um buraco no chão.

Lamber-te as
Botas é o sumo troféu.
Que intervenha a tropa: que nos estupre
Que nos estropie, pois que este é o caminho do
céu
Que mostrem quem manda
O melhor é atear fogo a este bordel –
É a chamada racionalidade financeira.
Não importa a rasteira se tenho tantas pernas
Nem a velhice se o meu presidente tem vida
eterna
Quero engrossar a tranquibernia –
E que me sobre para obturar um dente.

Não me misturo a essa gente
Eu sou diferente, meu
Presidente – não sou bandido
Posto que esteja melhor vivo.
Eu sou o teu filho
Bastardo o do meio
Se choro não mamo;
Receio não guardo –

A história é um fardo
Com o qual não arco.

Assim me despeço reverente e nunca desobrigado:
Arremato com o rato me arranhando o cu
Estou entre os 14 milhões de desempregados
E o lucro recorde do Itaú.

Maria Beatriz Thibes

(1993, Campinas - SP) é graduanda em Letras na Universidade de São Paulo. Estudou na Université Paris-Sorbonne IV, em 2016, durante seis meses de intercâmbio acadêmico. Professora de português e francês - com os pés e o restante do corpo na literatura. Gosta de café sem açúcar e canções de Milton Nascimento.

E-mail: mbzthibes@hotmail.com

corpo(s) do silêncio

disseram que passaria, disseram
poucos dias e logo o pulmão infértil restaria
tempo e logo o ar circularia doce camada de
[esperança depositada
sobre o imundo estar de coisas que não
circulam poeiras indignas de higiene
estáticas
epiderme murcha

células que não se recriam
palavras que não vêm

som – depois silêncio provável
anulação do tempo sem volta recurso direito
desumanização ilícita
terreno seco áspero desenrolar das coisas
regressas antes da hora
tiros
adianta contá-los?

não nasci, não nascerei nunca

espelho
de ideias afastadas, de assustar até bicho
ora ou outra já era outro

de olhos gigantes a pequenos
gestos antropofágicos

sede de vento
fome de água
dois corpos (do pai, da filha)
refletem-se

vem cobrindo vestígios sólidos
volta arrastando-os para sua origem
misturam-se os conteúdos

opiniões

rememoro você
nada
no tempo-espaço de uma onda

depois dela, pergunto ainda se
resiste persiste existe
em mim
o sal arde os olhos

pesa
a impossibilidade de seus olhos arderem

encontrei-te
tentei te
contar, dizer-me
fora daqui perto de lá

inútil, assim, o dizer por
dizer sem ter quem
ouça
quem ame
a palavra, quando vem, tem destinos
meios

origens-silêncio

Diana Menasché

Escritora, mestre em Letras Hispânicas pela
University of Massachusetts, Amherst.

E-mail: dianamenasche@gmail.com

jamaiz ferir teus sentimentos

Sim, tenho medo de ferir teus sentimentos
pois te amo loucamente, mas não sei se
podemos ser um casal, desses que trabalham
juntos, e se entendem, e alcançam conforme

planejam. Olho tuas fotos, que farfalham
lindas, como folhas dum coqueiro enorme,
no varal de memórias... Estamos isentos
de obrigações mútuas, só por causa desse

sentimento avassalador, que por ventos
cruza, teimoso, sem que nada o transforme?
Em minha mente, as dúvidas se embaralham:
de um lado sei que é puro, não é interesse;

de outro, às vezes os dois pombinhos calham
de se amar, porém o futuro comum dorme
entre os coqueirais, enquanto vão desatentos

como se um par, somente de amar-se, vivesse...

Sim, tenho medo de ferir a ti e a mim,
pois te quero como as plantas querem o sol
mas não sei se chegamos a ser "um casal"
desses que projetam corporativamente

das festas de aniversário ao carnaval
do jantar de quarta, ao terno, ao presente
a ser entregue numa torre de marfim
ou jardim onde nenhum beija-flor pousou.

No caos, não sabemos sequer o estopim
de cada crise ou discussão; de repente
vemos uma visita virar vendaval
jamaiz sabendo onde tudo começou.

Será que alguém descobre o potencial
dum par; se o que eles têm pode ir pra frente
ou se está marcado por um precoce fim?
Lembrei-me de teus olhos e o tempo voou...

Carlos Pittella

(1983, Rio de Janeiro – RJ) é poeta e pesquisador. Publicou o poemário *Civilizações volume dois* (Palimage, 2005), co-escreveu *Como Fernando Pessoa pode mudar a sua vida* (Tinta-da-china Brasil, 2016) e fez a edição crítica do *Fausto* de Pessoa (Tinta-da-china, 2018). Colabora regularmente na revista *Pessoa Plural* e em eventos pessoanos nos EUA e em Portugal.

Em 2014-2015, tentou ir por terra de Portugal ao Nepal. Atualmente vive em Providence, EUA, e trabalha com o arquivo Jennings na Brown University.

E-mail: cpittella@gmail.com

a cabeça & o corpo de pittella leite

Ao Comendador Pedro de Matos Soares

I. A Separação

Caminhava o sotor Pittella Leite p'las ruas de Lisboa num deleite rumo à publicação do seu primeiro romance, quando, ao virar num cruzeiro – que ao mesmo tempo era uma esquina cega e o futuro que agora se nos cega –, chocou-se contra a lâmina levada por algum construtor de uma empreitada: o gume mais agudo – afiadoço – de um gárgula a montar num edifício, e, embora em probabilidade mínima de algum pescoço se casar à lâmina e atravessar pel', músculo e coluna – camadas degoladas uma a uma –, foi isso o que o sotor Pittella Leite vivenciou na esquina de repente. Sua cabeça, após o corte clínico, com ares de poeta quase cínico ficou no entroncamento Rato-Escola Politécnica, não por sua escolha; e o corpo pittellêutico adiante seguiu andando, descerebralmente, rumo ao inadiável compromisso, pé ante pé e sem se dar por isso. Não mais havia os olhos da cabeça, nem a cabeça donde um olho meça o mundo em cor, sabor, rumor e olfato... Só mesmo lhe restava agora o tato.

II. A Cabeça

Diz-se que uma cabeça degolada
ainda é bem capaz, caso intimidada,
de piscar os seus olhos em resposta.
No caso da cabeça sobreposta
à esquina Politécnica-com-Rato,
proveniente de um poeta nato,
versado em Sânscrito, Suaíli e Parse,
era capaz de até piscar em Morse.
E o construtor, que bom soldado fora,
e cujo pai servira em Bora Bora,
sabia Morse e logo percebeu
haver um ritmo no piscar. Troquei,
talvez? E os olhos vivos, ditirâmicos,
piscaram estes dísticos iâmbicos:
«Quem poderá dizer quem fui?, que essa
cachola desgarrada – só cabeça –
do nobre vate Carlos, o Pittella,
não passa disto... e um corpo lá em Palmela?!
Ó transeuntes de cabeça e torso
ligados por acaso ou por remorso,
andais como se o mundo fosse o mesmo
e a poesia não rasgasse a esmo
o mar cotidiano, o vosso bem-
estar de horários e salários sem
espaço para o imprevisto, o novo...
Como prever o que há fora de um ovo?
E além da vida? Ou antes de nascer?
Cabeça e corpo, uni-vos para ser!»

III. O Corpo

Calores úmidos na pel', lufada
ardida em sal, acéfala passada
em pedra muito irregular... Mosaico?
Tatibitava o corpo, agora laico
estando extraviado de uma igreja...
Ou é a igreja o próprio corpo? Seja
Qual for a identidade destas partes,
agora o corpo era randômica arte
Ou inda menos que arte, ação sem arte,
sinédoque vã, parte pela parte,
matéria inertemente ainda avante
'té que se esvaia o sangue, ou surja à frente
um caminhão, bueiro, algar, parede,
ou simplesmente assole ao corpo a sede,
sem boca agora que engolisse líquidos...
Os signos do seu fim eram ubíquos.
Chegando ao lançamento do seu livro
– ou *meio* seu, digamos, pois o omnívoro
afã dos versos fora, até então,
meio engolir, meio comer co' a mão,
que agora só podia recitar
linguagem de sinais... Sapatear
seria outra opção... Melhor ainda:
aquela dança que aprendeu na Índia
a combinar magia, gesto e baile
– gesticular a um vendaval em braile,
anunciando fim ou recomeço
da vida, do planeta, do universo...
Seria o lançamento um estertor
do grão poema de língua e suor!
E, antes de espatifar-se no cimento,
o corpo levitou por um momento,

opiniões

dançando como um vero deus – um Shiva –
e o público, perplexo, berrou: «Viva!»

(Lisboa, Junho de 2017 – Providence, Outubro de
2017)

Helena Zelic

(1995, São Paulo) é poeta, comunicadora,
estudante de Letras na USP e militante
feminista.

É autora dos livros *Constelações* (Patuá, 2016)
e *Durante um terremoto* (Patuá, 2018).

E-mail: helena.zelic@gmail.com

um narrador que grita

nunca, nesta vida ou nas próximas
poderei escrever como uma poeta portuguesa.
posso imitar os versos grandiosos
de uma poeta portuguesa
posso copiar os sentimentos precisos
de uma poeta portuguesa
posso falsificar documentos
como faz a decadência das fronteiras
sem pátria e sem trabalho
duas casas e nenhuma.

posso dizer que sou
e assim chegar ao limite
convencer alguns católicos
não-praticantes do ofício da fé

andar nas ruas como uma poeta portuguesa
erguer talheres como uma poeta portuguesa
falar dos mares e do amor infinito e súbito
como o faria uma poeta portuguesa;
como se sozinha o detivesse
no centro do corpo
contra os monstros marítimos.

posso fingir que compreendo e que me espanto;
posso escrever como uma subdesenvolvida
a fingir que conhece a solidão do hemisfério norte
e os cânones das bibliotecas
que nomeiam ruas, escolas e tentativas.

posso esculpir um pássaro e narrar seu voo
como se voasse.
como se existisse para tal fim.

posso contar as pérolas
dos pecados da ave maria
(em segredo sepulcral).
mas nunca, sob hipótese alguma,
poderei escrever como uma poeta portuguesa.

são outros os meus heróis.

opiniões

Eduardo Elisalde Toledo

(1986, Porto Alegre - RS) é professor de língua portuguesa numa escola rede municipal de Porto Alegre.

É graduado em Letras pela UFRGS, onde também fez o mestrado e, atualmente, cursa o doutorado (término previsto para 2020), ambos em Letras, na área de Teoria e Análise Linguística. Além disso, possui uma especialização em Mídias na Educação, pela UFRGS.

E-mail: eduardoelisalde@gmail.com

labirinto de ouroboros

0

Ele buscou em todos os sinais do mundo uma mensagem. Sentado agora diante de uma parede de um quarto lê as palavras pintadas na superfície rugosa com a sensação de ouvir uma música esquecida. O cansaço é estranho mensageiro, que não encontra um destinatário atento. Sente o convite da cama desfeita e afunda num sono sem sonhos.

1

Ulisses risca com fúria as páginas do jornal. Seu pai nunca lhe falara do cansaço da jornada. Do fracasso de não entender os sinais nos acontecimentos. Reduzido a sua missão, incansável em sua busca, seu pai nunca teve um contorno nítido em sua memória. Era apenas uma voz antes de dormir, que lhe explicava o plano secreto enquanto o sono ameaçava desabar e levá-lo à terra do esquecimento, onde sua mãe ainda lhe acariciava e sorria triste.

2

Primeiro temos que abandonar as sensações e fixar o mundo em sua estrutura secreta, que se esconde em todas as coisas, era sempre assim que seu pai iniciava. As mãos ainda sujas de sangue, o cheiro de ferrugem, o olhar distante, o pai repetia um cântico mnemônico, que se infiltrava pelos ouvidos e se prendia aos pensamentos de forma egoísta. O mundo está em outro lugar, resumia seu pai. E ele não conseguia mais ver o mundo de outro jeito.

3

A primeira morte foi a mais difícil, porque ainda acreditava poder fugir. Não percebera que o mundo já era outro, que as palavras do pai fincavam raízes em seus olhos. Tinha oito anos quando sentiu a mornidão vermelha manchar suas mãos. O pai tremia e não parava de chorar. A mulher devia ter uns quarenta anos; não chorava, apenas olhava fixo para o menino, misto de

surpresa e reverência pelo mistério daquele momento. O pai prometeu que o sentimento de remorso seria em breve substituído por um júbilo calmo e constante. O filho não sentia remorso; apenas tinha pressa em alcançar os passos do pai.

4
A vida é sonho, disse o pai. Queria começar a ensinar seu filho a esquecer o passado e ver no mundo os sinais escondidos de outro mundo. Matar era apenas um primeiro passo para vencer as limitações do olhar cansado das coisas. Veria com o tempo que o acidente não tinha significado, que poderia reconstruir as memórias como quisesse pois a matéria da vida oferecia infinitos caminhos. A posse daquela verdade doía e teria que ser aprendida devagar. Primeiro rejeitando as leis dos homens. Rompendo o medo do mar. Afogando-se em sangue. Depois disso, só teve um sono branco, cego de histórias.

5
As lembranças do acidente nunca o abandonaram completamente: os ruídos se intrometiam toda vez que despertava. Era apenas um fotograma, um instantâneo esmaecido que sua mente registrara de forma inconsciente. Primeiro, sentia a dor física agarrar-se ao seu rosto; depois era a vez da angústia. Sua mãe de perfil, um sorriso triste que insistia em se manter com uma resignação esdrúxula diante do caos que o cercava; estilhaços de vidro refletiam o vermelho do semáforo. Uma palavra fugiu dos lábios dela: dorme. Ele obedeceu perplexo diante da

atmosfera de acaso que se desprendia de todos os poros das coisas. Depois, sonhou que se afogava num lodo branco, mas não sentia medo; a mãe continuava sorrindo.

6
Quando o pai se foi, restou o diário. Nele um discurso, um guia, um monólogo que repetia e completava as lacunas do seu plano secreto. Tudo começara com a morte da esposa; no aspecto descolado da superfície de todos os objetos, encontrou um murmúrio. Uma voz que exigia resposta. A interferência de uma outra vida passou a ocupar uma parte cada vez maior de seus pensamentos. Uma espécie de teoria foi se entremeando em seu interior. A certeza de que vivia dentro dos sonhos de outro. Deus ou o Mal, não importava para ele quem fosse o sonhador, seu plano apenas dirigia-se para o despertar, para a fuga da falsa realidade. Cada passo descrito no diário representava uma lição de lento desaparecimento. Ulisses esquadrinhou a escrita imperturbável como espreitava o fluir misterioso dos acontecimentos. Ao fim, na última linha descansava um aviso: desperta antes de esquecer.

7
Já não dormia mais. Já não comia mais. Preferia caminhar pelas ruas com cheiro de madrugada. Esperava que em alguns dos muros da cidade houvesse uma mensagem, escrita com a letra do pai. Enumerava em silêncio seus ensinamentos. Primeiro, matar para sentir a irrealidade, até exorcizar a confusão dos sonhos. Depois, purgado

opiniões

o caos, assomava a calma e a capacidade de ler os sinais ocultos nos acontecimentos. Sorvia os jornais, a literatura, assinalava símbolos e registrava segredos implícitos no mais trivial dos gestos. Havia outra história impelindo os fatos da vida. O sonhador deixava um rastro. Um desafio a quem fosse capaz de vê-lo por entre um labirinto de ruídos. Ainda criança gostava de imaginar seu encontro com o sonhador. Desenhava-o vestido de vermelho, com uma cicatriz no olho esquerdo. Temia assustá-lo quando se aproximasse, mas sabia que se entenderiam quando o punhal rasgasse sua carne e o sonho fosse engolido pelo vórtice de sua ferida. Do outro lado, o esperaria um silêncio branco feito aquele dos seus sonhos antigos. Cada vez mais se assemelhava ao pai e sentia medo disso.

8

Ele buscou em todos os sinais do mundo uma mensagem. Sentado agora diante de uma parede de um quarto lê as palavras pintadas na superfície rugosa com a sensação de ouvir uma música esquecida. O cansaço é estranho mensageiro, que não encontra um destinatário atento. Sente o convite da cama desfeita e afunda num sono sem sonhos. Sonha com uma serpente que devora a própria cauda. Um rugido de medo rompe o silêncio do sonho: os olhos da criatura são os olhos do pai. Ao despertar, a loucura embriaga seus sentidos; já não sabe o que é sonhar ou estar desperto. No espelho encontra os olhos do sonho, os olhos da serpente, os olhos do pai.

Antonio Lino

(1978, São Paulo/SP) é escritor, mestrando em literatura brasileira pela USP.

Autor de *Encaramujado* (2011) e *Branco vivo* (Editora Elefante, 2017), finalista do prêmio Jabuti 2018 (categoria crônicas).

E-mail: andadeiro@gmail.com

urubu

Naquela noite, Deus sorteou Firmino para um passeio pelo inferno. O caminho era batido, o de sempre. Saindo do forró, no escuro, mesmo desmontado, vesgo de pinga, o vaqueiro não costumava confundir o rumo de casa. Sabia a trilha de nascença, logo alcançaria a Queimada do Jerônimo. Mas de repente aconteceu um deserto ali, de graça, só pra ele. E Firmino penou por três dias, vagando sozinho.

O ar pesava, não saía do lugar, não dava brisa nem passarinhos. A faca, amolentada dentro da bainha, não tinha o que cortar, sequer um ramo de palma, um braço de xiquexique, um galho seco, nada — só a pedraria. Tudo em volta era longe, o horizonte circundava. E a cumeeira arrojando, além das

migalhas de sol pelo chão: o cascalho quente logo desmantelou as alpercatas de Firmino.

O vaqueiro andava, andava, desnortado naquela pega cega: andava, andava, mas não acertava o rabo da saída. E já se sentia ele mesmo a rês desgarrada, solto naquela prisão. A sede ferroando a goela.

Então Firmino avistou uma cabra, inchada, já exalando. Um presságio? Em vez de se afastar do bafo de podridão, o vaqueiro pensou, e achou melhor arredar ali mesmo. Largou-se sentado, disposto ao fatídico, o destino entregue aos céus: farejando a cabra morta, uma legião de carneiros pairava sobre a cabeça de Firmino.

Até que chegou a cavalaria.

Na segunda-feira, dois dias depois do forró, os rastejadores saíram no encaço do vizinho desaparecido, mas não encontravam vestígio de pegadas: a paisagem cascalhada não guarda memória. Sem outras pistas para ajudar, guiados apenas pelo sobrevoo dos urubus, foi só na manhã de terça-feira que acharam Firmino.

A magreza imunda. Os ossos espinhando o corpo por dentro, as costelas enormes arfando por um fio. As unhas haviam caído. Da roupa, só restavam uns pedaços da cueca, colados à pele esturricada. O vaqueiro cheirava a cabelo queimado. Firmino não falava, não reagia às perguntas. A alma já quase toda desencapada. A não ser pelos olhos.

opiniões

Uns olhos serenos, mas impuros. Uns olhos com certa malícia, um vigor duvidoso — um olhar meio santo, meio satã.

Armaram a maca, Firmino foi carregado, e a comitiva redentora partiu às pressas, levantando poeira e deixando a cabra morta para o bando de anjos fúnebres. Na Queimada do Jerônimo, devolveram o vaqueiro vivo à família, bendizendo o milagre:

— Quem salvou ele foi Jesus e os urubu.



Oyá
[2018], aquarela
Cleiton Oliveira da Silva

artigos
(tema livre)

a passagem do
sublime ao belo em
“paisagem noturna”,
de manuel bandeira

The passage from the Sublime to the Beautiful in “Paisagem noturna”, by Manuel Bandeira

*Hináh Esttela Pereira**

Resumo

Neste artigo, pretendo analisar o poema “Paisagem noturna”, de 1912, pertencente ao livro *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira (1886-1968). Inicialmente, exponho os conceitos teóricos kantianos e schillerianos para apresentar os instrumentos de trabalho analítico que serão utilizados. Em seguida, procedo aos estudos do texto poético propriamente dito, à luz da visada filosófica proposta.

* Graduanda em Letras Português e Francês (FFLCH/USP). Desde 2017, desenvolve uma pesquisa de Iniciação Científica sobre as noções de natureza no primeiro período poético de Manuel Bandeira, identificada pelo processo de número 2017/19406-8, fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
E-mail: hinah.pereira@gmail.com
Artigo recebido em 12/08/2018 e aceito para publicação em 21/10/2018.

Palavras-chave

Manuel Bandeira; Paisagem noturna; Belo; Sublime; Immanuel Kant; Friedrich Schiller

Abstract

In this article, I intend to analyze the poem "Paisagem noturna" (1912), from the book *A cinza das horas*, by Manuel Bandeira (1886-1968). Initially, I introduce the Kantian and Schillerian concepts of Sublime to present the analytical framework that I am going to use. Then, I proceed to the studies of the poetic text itself according to the proposed philosophical aim.

Keywords

Manuel Bandeira; Paisagem noturna; Beautiful; Sublime; Immanuel Kant; Friedrich Schiller

O primeiro Bandeira e sua relação com o sublime

Os três primeiros livros de Manuel Bandeira – *A cinza das horas* (1917); *Carnaval* (1919) e *O ritmo dissoluto* (1924) –, que compõem a primeira fase poética bandeiriana, apresentam poesias crepusculares, com traços românticos e simbolistas, ainda que haja poemas anticrepusculares¹, bem como apropriação de

aspectos do parnasianismo e da lírica portuguesa. Também está presente, neste conjunto de obras, as primeiras experimentações da linguagem modernista, iniciada pelo poeta por volta de 1912. Trata-se da produção dos chamados versos "polimétricos, ou no fundo sujeitos ao senso da medida"² (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 54). Na década de 20 já era possível observar alguns poemas escritos em versos livres, ainda que estes sejam plenamente desenvolvidos a partir de *Libertinagem* (1930), quando se inicia a segunda fase do poeta (ARRIGUCCI JR., 2009, p. 54). Mesmo diante da inovação, Bandeira "soube preservar – e resgatar quando assim ditasse sua arte – as aprendizagens passadas", mantendo como herança, a "tradição [...] romântico-simbolista" (ROSENBAUM, 1993, p. 24).

A presença de todas essas correntes literárias, em sua primeira fase, retornando em alguns poemas de fases posteriores, sobretudo em *Lira dos cinqüent'anos* (1940), produziu noções múltiplas a respeito da representação da natureza em sua poesia. Esta pode dialogar com o Sublime, caso de "Paisagem noturna"; com lendas, como em "O súcubo"; e entre outros temas. Essas manifestações multiformes permanecem na segunda fase de Bandeira abrangendo novas temáticas, como o cientificismo, caso de "Satélite", de *Estrela da Tarde* (1960).

No romantismo, uma das correntes presentes no período inicial bandeiriano, a natureza foi

opiniões

considerada o tema “mais abrangente” e o principal foco para que “a imaginação intuitiva” se afirmasse e se exercesse (MANN, 1960 apud NUNES, 2013, p. 67). A representação dos objetos naturais a partir do exótico ou do sublime, por exemplo, revela a insatisfação dos escritores com a cultura e o desencanto com a sociedade. O Eu torna-se introvertido e acaba por se afirmar “como a potência interior infrangível”, negando a sociedade que também o nega. Este “individualismo egocêntrico”, presente na literatura romântica, se transfigura ao exteriorizar-se “no culto da Natureza” em Bandeira (NUNES, 2013, p. 69).

Tendo grande afeto por escritores românticos, como o poeta Gonçalves Dias³, que manejava “o estilo do sublime” com “maestria” (CUNHA, 2016, p. 51), creio que através deles Bandeira conheceu as teorias do sublime de Kant e Schiller, criando poemas inspirado por elas. Entre eles, “Paisagem Noturna”, de *A cinza das horas*, que será objeto deste estudo. Em relação a Friedrich Schiller, sabe-se que Bandeira teve contato direto com sua obra, sendo inclusive tradutor de uma de suas peças, Maria Stuart (BANDEIRA, 1993, p. 25).

Os discursos sobre o sublime, que têm como referência Immanuel Kant e Edmund Burke, antes vinculados “ao sentimento de prazer diante de fenômenos *da natureza*”, realizam, em Schiller, o julgamento do sublime relacionando-o à arte (SÜSSEKIND, 2011, p. 76; grifo do próprio autor). Enquanto, na teoria kantiana, o sublime, na arte,

está “sempre limitado às condições da concordância com a natureza” (KANT, 2010, p. 90), no discurso schilleriano, o sentimento estético do sublime é mais intenso quando experimentado nas manifestações artísticas.

Em *Crítica da faculdade do juízo*, Kant (2010, p. 90) procura saber como as faculdades da razão operam para formularem juízos como o do belo e o do sublime. Este último, para ele, é produzido por “uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas”. Embora considere “antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza”, o filósofo alemão acredita que “em geral nos expressamos incorretamente quando denominamos sublime qualquer *objeto da natureza*” (KANT, 2010, p. 91; grifo do próprio autor). Para o autor, “o objeto” é “apto”, somente, “à apresentação de uma sublimidade [...] encontrada no ânimo”, uma vez que “o verdadeiro sublime” só poderá pertencer às “ideias da razão”, não concernindo a “nenhuma forma sensível”. Apesar das ideias da razão não possibilitarem “nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente” (KANT, 2010, p. 91).

O sublime kantiano é dividido em matemático e dinâmico. O primeiro tem como objeto “algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação) grande, isto é, sublime”. Não

há um “padrão de medida adequado” ao objeto (KANT, 2010, p. 95); pois “ele é um padrão de medida que se encontra só subjetivamente” (KANT, 2010, p. 94). “Trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma” (KANT, 2010, p. 96). Por isso mesmo, o sentimento do sublime não se encontra nas formas da natureza, mas em nossas próprias ideias. Todos os demais objetos são menores, quando colocados em comparação com o objeto do sublime (KANT, 2010, p. 96).

Em nossa faculdade de imaginação, encontramos “uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real” (KANT, 2010, p. 96). Quando há a inadequação da ideia de totalidade absoluta na faculdade de imaginação, desperta-se, em nós, o sentimento da faculdade suprassensível. Esta faculdade é o que nos permite pensar, matematicamente, o sublime: “*sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade de ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos*” (KANT, 2010, p. 96; grifo do próprio autor).

Dinamicamente, o sublime não é provocado por um objeto absolutamente grande em todos os sentidos e acima de qualquer comparação; mas sim, pela natureza “representada como suscitando medo” em nós, embora nem todo objeto que desperte pavor seja esteticamente sublime. Quando somos capazes de, diante do medo,

resistir ao poder da natureza sobre nós, ela se torna um objeto do sublime dinâmico (KANT, 2010, p. 106-107).

Quanto mais temível for o espetáculo do dinâmico-sublime, mais atraente o evento é para nós, desde que nos encontremos em segurança. Os objetos, então, se tornam sublimes por elevarem a força de nosso ânimo a um nível acima do médio, permitindo que descubramos, dentro de nós, uma faculdade de resistência, fundada na “autoconservação da espécie”, que supera “a aparente onipotência da natureza” (KANT, 2010, p. 107-108).

Somente quando somos conscientes de nossa superioridade interna e externamente à natureza, alcançamos a ideia de sublimidade em nosso ânimo. Após nos elevarmos, internamente, ao sentimento do sublime através de um objeto da natureza, despertamos o “respeito interno” causado por seu poder e, ainda mais, pela “faculdade, que se situa em nós, de ajuizar sem medo esse poder e pensar nossa destinação como sublime para além dele” (KANT, 2010, p. 110).

Baseando-se no sublime kantiano, Friedrich Schiller também escreveu a sua teoria. Segundo o autor, o objeto do sublime, primeiro, permite-nos sentir a nossa dependência da natureza para, em seguida, manter a nossa liberdade através da razão “tanto *em* nós quanto *fora* de nós”

opiniões

(SCHILLER, 2011, p. 21-22; grifo do próprio autor), relacionando-se, neste ponto, a Kant.

Para podermos sentir e nos tornarmos conscientes de que somos seres dependentes da natureza, uma vez que somos seres naturais, movidos por paixões, por instintos, por necessidades físicas, Schiller (2011, p. 22) afirma ser preciso que a natureza esteja “em contradição com nossos impulsos”. Esses podem ser explicados a partir de dois tipos, o de representação e o de autoconservação. O primeiro modifica o nosso estado, exprime a nossa existência, torna-nos atuantes; o segundo busca conservar nosso estado, prosseguindo com nossa existência (SCHILLER, 2011, p. 22). Este último relaciona-se à analítica kantiana, pois, para Kant, a faculdade de resistência se baseia na autoconservação da espécie.

Através desses impulsos, nos tornamos dependentes da natureza de dois modos diferentes: o primeiro, quando ela não apresenta condições necessárias para atingirmos o conhecimento; o segundo, quando a mesma oferece dificuldades para mantermos a nossa conservação. Em contraposição, também possuímos duas maneiras distintas de manter a nossa “*independência* da natureza”: podemos ultrapassá-la de modo teórico e pensarmos além daquilo que conhecemos; e, também, temos a capacidade de superá-la de maneira prática, contradizendo a “*nossa vontade*”. No primeiro caso, estaremos enfrentando o “sublime teórico”,

em que a natureza se apresenta como “*objeto do conhecimento*”, em contradição com o impulso de representação”; no segundo, estaremos diante do “sublime prático”, em que a natureza é um “*objeto da sensação*”, em contradição com o impulso de conservação” (SCHILLER, 2011, p. 23; grifos do próprio autor). Quando atingimos o sentimento de sublimidade neste, elevamos o nosso estado interior; enquanto naquele, ampliamos o nosso conhecimento (SCHILLER, 2011, p. 23).

Para que um objeto seja considerado “sublime de modo teórico” é preciso que este traga “consigo a representação da infinitude, para cuja apresentação a faculdade da imaginação não se sente à altura”. Enquanto, no sublime prático, o objeto precisa trazer “consigo a representação de um perigo que nossa força física não se sente capaz de vencer”. Falhamos ao tentar “realizar uma representação do primeiro”; e “sucumbimos” ao tentar “nos contrapor ao poder do segundo” (SCHILLER, 2011, p. 25).

Tendo apresentado os conceitos teóricos do sublime kantiano e schilleriano que serão utilizados como instrumentos de trabalho analítico, procedo, a seguir, à análise poética do poema “Paisagem noturna”.

A noite sublime

Das correntes literárias presentes no primeiro período poético bandeiriano, o crepuscularismo

(ou o penumbrismo) pode ser considerado uma das linhas predominantes. Sua poesia apresenta um “conjunto de processos poéticos”, denominado “*estética da atenuação*”, que se manifesta em diferentes níveis do texto. “A partir da postura psicológica dos poetas”, por exemplo, “pode-se falar de uma atenuação psicológica” que é manifestada “por sentimentos e atitudes: languidez, indecisão, passividade, atitude contemplativa, relacionamento amoroso ambíguo” (GOLDSTEIN, 1987, p. 8-9; grifo da própria autora).

No âmbito sensorial, em relação à iluminação, os poemas apresentam o crepúsculo ou a penumbra sob a forma de uma meia-luz; na sonoridade, há a manifestação de um murmúrio e a forte presença da nasalização que constroem um meio-tom; sobre os movimentos, são eles suaves e lentos. No plano sintático, a sintaxe se funde com a semântica através da combinação de vocábulos de sentidos opostos. O ritmo é atenuado pela combinação de versos polimétricos e pelo deslocamento do acento tônico a uma posição diferente da recomendada pela métrica tradicional; também há a tensão rítmica, ou seja, a “possibilidade de mais de uma leitura rítmica para o mesmo verso” e a estrofação irregular, além dos *enjambements* “preparando caminho para o modernismo” (GOLDSTEIN, 1987, p. 9).

O poema “Paisagem noturna”⁴ apresenta diversas características da estética da atenuação, como: a

meia-luz causada pelo plenilúnio que ilumina a escuridão noturna; o meio-tom da dicção construída pela nasalização e pelo murmúrio; os versos polimétricos que apresentam irregularidades no acento tônico, permitindo diferentes leituras⁵. Vejamos, com cuidado, como o poema, reproduzido abaixo, se comporta no conjunto e no detalhe:

A sombra imensa, a noite infinita enche
[o vale...

E lá do fundo vem a voz
Humilde e lamentosa
Dos pássaros da treva. Em nós,
– Em noss’alma criminosa,
O pavor se insinua...
Um carneiro bale.
Ouvem-se pios funerais.
Um como grande e doloroso arquejo
Corta a amplidão que a amplidão
[continua...

E cadentes, metálicos, pontuais,
Os tanoeiros do brejo,
– Os vigias da noite silenciosa,
Malham nos aguaçais.

Pouco a pouco, porém, a muralha de
[treva
Vai perdendo a espessura, e em breve se
[adelgaça
Como um diáfano crepe, atrás do qual se
[eleva

A sombria massa
Das serranias.

O plenilúnio vai romper... Já da

opiniões

[penumbra
Lentamente reslumbra
A paisagem de grandes árvores

[dormentes

E cambiantes sutis, tonalidades fugidias,
Tintas deliquescentes
Mancham para o levante as nuvens
[langorosas.

Enfim, cheia, serena, pura,
Como uma hóstia de luz erguida no
[horizonte,
Fazendo levantar a fronte
Dos poetas e das almas amorosas,
Dissipando o temor nas consciências
[medrosas
E frustrando a emboscada a espiar na
[noite escura,

– A Lua
Assoma à crista da montanha.
Em sua luz se banha
A solidão cheia de vozes que segredam...
Em voluptuoso espreguiçar de forma nua
As névoas enveredam
No vale. São como alvas, longas charpas
Suspensas no ar ao longo das escarpas.
Lembram os rebanhos de carneiros
Quando,
Fugindo ao sol a pino,
Buscam oitões, adros hospitaleiros
E lá quedam tranquilos ruminando...
Assim a névoa azul paira sonhando...
As estrelas sorriem de escutar
As baladas atrozes
Dos sapos.

E o luar úmido...

[fino...
Amávico... tutelar...
Anima e transfigura a solidão cheia de
[vozes...

Teresópolis, 1912

A imagem da “sombra imensa”, da “noite infinita” que “enche o vale”, descrita no primeiro verso, oferece a primeira manifestação do sublime. Por ser um todo absoluto, ou seja, “infinita”, somente o substrato suprassensível é capaz de avaliar a noite. Nada parece estar acima da escuridão imensa que domina todo o ambiente, caracterização que a torna única e grande, acima de comparações. Qualquer elemento que seja da mesma espécie, comparado a ela, poderia ser considerado pequeno. Por isso, a noite pode ser considerada um objeto do sublime matemático kantiano.

Esta categoria do sublime, segundo Kant (2010, p. 101), promove em nossa intuição a ideia de infinitude, cujo máximo esforço de nossa faculdade da imaginação é incapaz de apreender o todo absoluto, que é considerado “a verdadeira e invariável medida fundamental da natureza”. Nela, o todo absoluto manifesta-se como infinitude. No entanto, “esta medida fundamental é um conceito que se contradiz a si próprio”, pois é impossível a “totalidade absoluta de um progresso sem fim” (KANT, 2010, p. 101-102). Em “Paisagem noturna”, a ideia de progressão contínua está contida no verbo “encher” presente no primeiro verso: “A sombra imensa, a noite infinita enche o

vale...”, e também pelo número de sílabas poéticas, catorze: “A/ som/bra i/men/sa/,/ a/ noi/te in/fi/ni/ta en/che o/ va/le...”. A noite se torna uma grandeza difícil de compreendermos, pois, sendo infinita, supera a nossa capacidade de representação. Sua grandeza força a faculdade da imaginação a aplicar “infrutiferamente sua inteira faculdade de compreensão”, conduzindo “o conceito da natureza a um substrato suprassensível (que se encontra à base dela e, ao mesmo tempo, de nossa faculdade de pensar)” (KANT, 2010, p. 102). A noite “é grande acima de todo o padrão de medida dos sentidos e por isso permite ajuizar como sublime não tanto o objeto quanto, antes, a disposição de ânimo na avaliação do mesmo” (KANT, 2010, p. 102). São os homens presentes no vale que avaliam a sombra como “imensa”, não é a treva em si mesma infinita.

Além do sublime matemático kantiano, a noite também dialoga com o sublime contemplativo do poder⁶ pois, segundo Schiller (2011, p. 45), as trevas podem ser um objeto de terror não por serem “terríveis em si mesmas, mas antes porque escondem de nós os objetos e nos abandonam assim a todo o poder da faculdade da imaginação”. Seu medo é provocado porque, na escuridão, perdemos o funcionamento da visão, “o primeiro vigia de nossa existência” (SCHILLER, 2011, p. 45). Com isso, nos sentimos expostos àquilo que está escondido por detrás da escuridão. “Tão logo o perigo se torna distinto, desaparece

uma grande parte do temor” (SCHILLER, 2011, p. 45).

O segundo verso é, metricamente, menor que o primeiro: “E/ lá/ do/ fun/do/ vem/ a/ voz”. Seu ritmo representa o eco da voz. Esta tem um tom melancólico, próprio da poesia crepuscular, como sugere o verso seguinte: “Humilde e lamentosa”. No crepuscularismo, a poesia apresenta “uma melancolia agridoce”, “uma morbidez velada – atitude doentia de perplexidade em face do progresso e da técnica, traduzida, no plano afetivo, por uma atenuação dos sentimentos” (GOLDSTEIN, 1983, p. 5).

Desse modo, a humildade, presente na voz, pode ser entendida como um sentimento de passividade, enquanto o lamento pode estar associado à melancolia. Estas duas características da voz assemelham-se à atitude do próprio poeta crepuscular que “se instala em um canto do mundo e canta em tom intimista sua melancolia” (ROSENBAUM, 1993, p. 28). Se a voz relaciona-se à atitude dos poetas crepusculares, logo, ela está associada à interioridade do sujeito lírico que está oculto. Ainda que descritivo, o poema mostra um ponto de vista em relação à paisagem, denunciando a presença de um sujeito recôndito, sendo esta uma característica própria da lírica. Como afirma Emil Staiger (1997, p. 57): “A Lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual”. A associação entre o Eu e um objeto exterior, como

opiniões

ocorre entre a voz e o sujeito lírico, é uma característica própria da lírica, como aponta Kayser (1985, p. 374; grifo do próprio autor):

[...] no lírico fundem-se o mundo e o eu, penetram-se, e isto na agitação de um estado de espírito que, na verdade, é o desabafo íntimo. A alma impregna a objetividade e esta interioriza-se. *A passagem de toda a objetividade à interioridade*, nesta momentânea excitação, é a essência do lírico.

A voz emitida no segundo verso pertence aos “pássaros da treva”. Estabelece-se, aqui, um contraste entre a voz-singular e os pássaros-plural. Estes podem estar representando um Eu coletivo, enquanto aquela, a interioridade do sujeito lírico. Neste caso, a subjetividade individual, sugerida pela voz, funde-se e interpenetra-se com o mundo objetivo coletivo, sugestionado pelos pássaros. O “Em nós,“, no final do quarto verso, como visto em “Dos pássaros da treva. Em nós,“, sugestiona a fusão da interioridade e da coletividade, representando a passagem da descrição da natureza exterior à interioridade da coletividade. O sujeito lírico oculto funde-se tanto com a natureza quanto com o coletivo⁷. A voz lírica, portanto, é coletivizada e se manifesta como um Nós.

A interioridade da coletividade, observada na expressão “Em nós,“, é aprofundada no verso seguinte, “– Em noss’alma criminosa”. Aqui, a

união entre o plural e o singular é intensificada pelo apóstrofo (’).

A característica criminosa da alma estabelece um contraste entre a paisagem sublime e a natureza falha e imperfeita do ser humano. Como, em “Paisagem noturna”, o cenário exterior representa o sublime contemplativo do poder, tal como entende Schiller (2011, p. 41), sua violência só nos afeta na medida em que permitimos sua aplicação sobre “nosso estado físico” ou sobre “nossa pessoa moral”. A natureza criminosa dos humanos é sugerida no poema como inata a nós. Desse modo, embora a noite desperte medo nos homens, a violência é representada como intrínseca à alma humana, não ao vale.

No sexto verso, “O pavor se insinua...”, ao apontar o medo que os seres humanos sentem diante da noite, constrói-se uma operação de deslocamento, pois é a alma humana descrita como criminosa, não a sombra. Ao mesmo tempo, o cenário construído pelo poeta justifica o pavor pela escuridão devido a perda da visão que, impossibilitando a visualização dos animais, torna os sons no vale mais assustadores. Desse modo, o quadro ressalta a fragilidade humana diante da natureza, como observamos nos versos seguintes:

Um carneiro bale.
Ouvem-se pios funerais.
Um como grande e doloroso arquejo
Corta a amplidão que a amplidão
[continua...
E cadentes, metálicos, pontuais,

Os tanoeiros do brejo,
– Os vigias da noite silenciosa,
Malham nos águaçais.

A descrição dos animais sugere que o sujeito lírico coletivizado (como se viu acima pela utilização do pronome oblíquo e do possessivo “nós” e “nossa” nos versos “Dos pássaros da treva. Em nós, / – Em noss’alma criminosa,”) possui uma percepção auditiva muito aguçada. É pela escuta que o ambiente é sentido e percebido pelo Nós.

Diferente das aves que estão em bando, o carneiro, que naturalmente vive em rebanho, encontra-se isolado e, assim, vulnerável, analogamente à vulnerabilidade dos humanos diante da natureza, criando uma identificação entre eles.

Já em “Ouvem-se pios funerais.,” há uma oposição entre a voz-singular e os pios-plural. A singularidade sugere uma harmonia no canto dos “pássaros da treva” – conformidade, talvez, análoga à unidade da noite –, enquanto a pluralidade dos “pios” provoca a dispersão do som. Ao chamar o som produzido pelas aves de “pios”, o sujeito lírico coletivizado privilegia a natureza exterior, pois aproxima a descrição do canto ao som, de fato, emitido por elas; diferentemente do uso do substantivo “voz” para nomear o som dos “pássaros”, identificando-os com os humanos e acercando-os da interioridade do sujeito lírico oculto. No entanto, os “pios”, embora estejam

relacionados à natureza exterior das aves, são “funerais”, anunciam a morte, justificando o lamento da voz⁸.

A temática da morte, diferentemente de outros infortúnios da categoria do sublime prático, não apresenta um “fundamento físico” que ofereça a sensação de estar seguro. Quando olhamos para baixo e vemos um grande abismo, podemos não sentir medo se sabemos que estamos seguros em um parapeito bem fixado. Mas, no caso da morte, o conceito de segurança não pode estar limitado à segurança física. Por isso, deve haver “um fundamento duplo para a segurança”: um contra “aqueles males dos quais somos capazes de escapar por meio da faculdade física” que, nesse caso, é a “segurança física externa”; e outro “contra aqueles males aos quais não estamos em condição de resistir ou dos quais não podemos nos esquivar por um caminho natural”, nesse caso, trata-se da “segurança interna ou moral” (SCHILLER, 2011, p. 33-34).

No caso da morte, o segundo fundamento é uma tranquilização mediata à sensibilidade “através de ideias da razão”. Quando atingimos a segurança moral, não tememos o temível, pois “nos sentimos, enquanto seres naturais, subtraídos a seu poder sobre nós, seja pela consciência de nossa *inocência*, seja pelo pensamento da *indestrutibilidade de nosso ser*” (SCHILLER, 2011, p. 34; grifos do próprio autor). Para a morte “só

opiniões

possuímos segurança moral”, diz Schiller (2011, p. 35; grifo do próprio autor).

Em “Paisagem noturna”, a vinculação do sublime à temática da morte demonstra que esse também pode ser associado a outras esferas além da representação da natureza na poesia. De modo semelhante fez Schiller ao estudar o sublime, relacionando-o ao tema da morte, mas também, ao silêncio, à treva e a outras temáticas.

O tema da morte é reiterado em “Paisagem noturna”, no verso seguinte, com a apresentação do arquejo: “Um como grande e doloroso arquejo”. Descrito como “grande”, assim como a noite, e “doloroso”, o arquejo, que significa respiração difícil⁹, faz do vale uma atmosfera sufocante. A sua extensão pela noite assemelha-o aos sons emitidos pelos animais: “Corta a amplidão que a amplidão continua...”. Desse modo, instaura-se, na escuridão, uma atmosfera de lamento e dor através dos animais e do arquejo que coloca os humanos em posição indefesa.

Em meio à orquestra de lamento e dor, uma nova sonoridade é ouvida: “E cadentes, metálicos, pontuais,”. A aliteração de consoantes oclusivas altera o ritmo do poema tornando-o mais pausado, semelhante às batidas de martelo. A falta da conjunção “e” sugere união entre os caracterizadores apresentados no verso, além de tornar a frase enfática. Todas as segundas sílabas dos adjetivos iniciam-se com uma consoante oclusiva coronal, “E cadentes, metálicos,

pontuais,”, mesmo tipo que enceta o nome do animal que reproduz o som: “Os tanoeiros do brejo,”.

Neste verso, a quantidade de consoantes oclusivas diminui e o ritmo retorna à fluidez anterior. A assonância de vogais posteriores, presente nele, regressa também ao meio-tom da poesia penumbrista.

Os sapos, em *Bandeira*, são frequentemente relacionados ao tema da morte. Em “Noite morta”, de *O Ritmo Dissoluto*, os sapos representam a passagem da vida à morte¹⁰: esta, por engolirem os mosquitos, e aquela, porque estão junto ao poste de iluminação. Por fazerem esta transição, os sapos possuem uma função análoga a de Caronte, a de conduzir as almas ao Inferno.

Noite morta.
Junto ao poste de iluminação
Os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.
Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma
[procissão de sombras.
Sombras de todos os que passaram.
Os que ainda vivem e os que já
[morreram.

O córrego chora.
A voz da noite...

(Não desta noite, mas de outra maior.)

Petrópolis, 1921

A analogia da imagem dos sapos à figura de Caronte aproxima-os ao contexto do inferno, algo que também pode ocorrer em “Paisagem noturna”. Aqui, os tanoeiros são encontrados no brejo, espaço que, na tradição literária ocidental, está associado ao inferno. *N’A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (2008), por exemplo, no sexto círculo, a cidade de Dite, atribuída a Lúcifer, “é contornada por um brejo ou pântano com grande fedor e guardada por alguns demônios” (COSTA, 2014, p. 288). Assim sendo, em “Paisagem noturna”, ao descrever os sapos como “vigias da noite silenciosa”, o sujeito lírico coletivizado – em sua identificação com o plural “nós”, já mencionada – os coloca como guardas do inferno após a morte. A noite, portanto, está relacionada tanto à ideia de falecimento quanto à de inferno.

Sua descrição como “silenciosa” contradiz-se com os sons que a atravessam, principalmente o do último verso da primeira estrofe, em que “Os tanoeiros do brejo / [...] / Malham nos águaçais.”. Os animais que compõem a orquestra noturna emanam o lamento, a dor, o medo, o fim do ciclo da vida que são elementos que constroem a imagem da finitude no poema. Desse modo, os únicos sons que podem ser ouvidos na noite são aqueles que complementam o cenário da morte

no poema, enquanto as sonoridades que representam a vida são impedidas de se expandir.

O surgimento do plenilúnio

Na segunda estrofe, um evento, que afeta diretamente a noite, começa a surgir: “Pouco a pouco, porém, a muralha de treva / Vai perdendo a espessura, e em breve se adelgaça”. A escuridão, representada como “muralha de treva”, atribui imponência ao anoitecer e dialoga com a temática da guerra, também vista em: “– Os vigias da noite silenciosa,”, que confere aos sapos a função de garantir a ordem no vale.

O poder da noite diminui gradualmente, lentidão própria da poética crepuscular, como afirma Norma Goldstein (1987, p. 9). Na forma da segunda estrofe de “Paisagem noturna”, podemos notar os movimentos lentos através das consoantes oclusivas em “**P**ouco a **p**ouco, **p**orém, [...]”, e pelo gerúndio em “Vai **perdendo** a espessura, [...]”. Embora ambos os versos sugiram a redução gradual da escuridão, o final do segundo verso da segunda estrofe, aponta a uma diminuição rápida: “e em breve se adelgaça”. O fato desse evento afetar a noite indica que seu poder está acima da escuridão. Desse modo, a noite perde o posto de objeto sublime cedido a outro elemento.

opiniões

O poder que dissipa a sombra noturna é descrito, no verso seguinte, “Como um diáfano crepe, atrás do qual se eleva”, o que propõe o aparecimento de uma luz. A cena criada é a de um objeto que, atrás da noite, se eleva e a ilumina.

Emerge então: “A sombria massa”. Luz e treva se misturam neste verso, ao mesmo tempo em que ocorre a diminuição da escuridão noturna, bem como a permanência dos sentimentos de melancolia e de tristeza do Eu, pois a natureza se mantém tenebrosa. “A sombria massa” adquire um valor grandioso ao alcançar o nível “Das serranias.”. Sua descrição e o seu alcance sugerem que o objeto que se eleva é a névoa. Cria-se, então, um contraste entre a noite, na primeira estrofe, que é descrita como uma “sombra imensa”, e a névoa, na segunda, adjetivada como “sombria”. Essa, embora não seja escura como aquela, une duas características distintas: a claridade, presente na cor branca da “massa”, e a escuridão da sombra.

O evento luminoso é revelado na terceira estrofe: “O plenilúnio vai romper... Já da penumbra”. Embora saiba, agora, o objeto que “vai romper”, o medo do sujeito lírico coletivizado se mantém no futuro, pois ele não sabe o que acontecerá quando a lua, enfim, surgir. Isto faz com que o plenilúnio desperte o sentimento do sublime tanto quanto a noite: “Tudo o que está *velado*, tudo o que é *misterioso* contribui para o terrível e é, portanto, capaz do sublime” (SCHILLER, 2011, p. 46; grifos do próprio autor). Aos humanos, são assustadoras

as representações sobre o futuro após a morte, pois desconhecemos o que virá. Logo, embora o plenilúnio não seja mais um segredo, ele permanece sendo um mistério (SCHILLER, 2011, p. 46).

A ansiedade em relação ao aparecimento total da lua é intensificada pela lentidão com que sua luz resplandece na paisagem: “Lentamente reslumbra”. Desse modo, a terceira estrofe dialoga com a segunda no que diz respeito ao aparecimento gradual do plenilúnio. A rima entre “O plenilúnio vai romper... Já da penumbra” e “Lentamente reslumbra” demonstra, mais uma vez, o conflito entre trevas e luz no poema.

No terceiro verso da terceira estrofe, “A paisagem de grandes árvores dormentes”, as “árvores”, ao serem caracterizadas como “dormentes”, sintonizam-se com o horário noturno, ao mesmo tempo em que suas formas são desnudadas pelo luar. Elas integram-se inteiramente ao meio ambiente, diferentemente dos humanos que não conseguem estar em harmonia com a natureza por sentirem pavor. Ou seja, estão em conflito com ela.

O aparecimento das árvores também sugere que a visão, antes afetada pela escuridão, agora não possui mais o bloqueio das trevas. A cegueira momentânea causada pela noite, que era o principal fator que provocava medo no sujeito lírico coletivizado, está sendo superada nesse momento do poema.

As cores, ainda que “cambiantes”, começam a surgir: “E cambiantes sutis, tonalidades fugidias, / Tintas deliquescentes,”. As “Tintas deliquescentes”, que absorvem a umidade do ar e se dissolvem, dissociam-se da melancolia e da tristeza emitidas nas vozes dos pássaros. Por diminuírem o sereno e a umidade, as cores tornam a atmosfera mais morna, quente e aconchegante aos homens. A languidez, própria da postura psicológica dos poetas crepusculares, também é dissolvida pelas cores: “Mancham para o levante as nuvens langorosas.”. Todas essas mudanças provocadas pelo surgimento da luz contribuem para o surgimento de um novo julgamento da natureza que se opõe ao sublime.

A lua plena

Inteiramente apresentada aos seus contempladores, “Enfim, cheia, serena, pura,”, a lua é caracterizada por adjetivos que qualificam seu aspecto físico, caso de “cheia”, e que atribuem-na qualidades morais: “serena”, por exemplo, remete, ao mesmo tempo, à calma, à tranquilidade, mas também significa livre de nuvens, o que justifica a lua ser qualificada como “pura”, isto é, sem nada que a ofusque. Este último adjetivo pode estar se referindo também à alma apaziguada do sujeito lírico coletivizado, contribuindo para sua harmonização com a natureza. Com isto, a paisagem não é mais julgada

como um objeto de pavor que pode nos conduzir ao sentimento do sublime, mas sim, como um objeto do belo.

[...] o belo já constitui uma expressão da liberdade; mas não daquela que nos eleva acima do poder da natureza e nos dispensa de toda influência corpórea, e sim da liberdade que gozamos como homens dentro da natureza. (SCHILLER, 2011, p. 59).

Para alcançar a sublimidade seria preciso que o sujeito lírico coletivo abandonasse “*todo meio de resistência físico* e que” buscasse “auxílio, ao contrário, em” seu “Eu não físico” (SCHILLER, 2011, p. 30; grifo do próprio autor). O objeto, no sublime, tem que ser temível para o nosso corpo físico até o momento em que o pavor é superado por meio da nossa moral:

No caso do sublime [...] a razão e a sensibilidade não se harmonizam [...]. Aqui, o homem físico e o moral são separados um do outro do modo mais contundente, pois é exatamente no caso dos objetos nos quais o primeiro sente apenas suas limitações que o outro faz a experiência de sua *força*, sendo elevado infinitamente por aquilo mesmo que pressiona o outro contra o solo. (SCHILLER, 2011, p. 61-62; grifo do próprio autor).

opiniões

Em “Paisagem noturna” não é através do homem moral que o sujeito lírico coletivo supera o pavor da noite. O medo é sobrepujado através do luar. Somente quando o plenilúnio surge inteiramente no céu é que o medo é superado, pois o luar é o responsável por dissipar a escuridão, possibilitando aos humanos erguerem suas cabeças e usufruírem a natureza:

Como uma hóstia de luz erguida no
[horizonte,
Fazendo levantar a fronte
Dos poetas e das almas amorosas,
Dissipando o temor nas consciências
[medrosas

A pureza da lua que aparece sem adornos também ressalta outra característica do belo. Segundo Kant (2010, p. 69), a beleza autêntica não apresenta ornamentos. A pureza do plenilúnio também pode dialogar com a imagem de Cristo, como observado no verso “Como uma hóstia de luz erguida no horizonte”, sugestionando a ideia de salvação. Tal ideia é reforçada pelo fato do luar surpreender “a emboscada” da escuridão: “E frustrando a emboscada a espiar na noite escura,”; e, também, por transformar as vozes que antes eram intensas e apavorantes em sussurros, como sugerem os versos “Em sua luz se banha / A solidão cheia de vozes que segredam...”.

A localização da lua na “crista da montanha” amplia o seu campo de iluminação. A pureza de seu brilho aproxima o satélite da imagem da água por meio do verbo “banhar”, podendo aperfeiçoar o que foi iluminado por ele: “Em sua luz se banha”.

Trata-se de uma espécie de banho de ouro que torna o que é banhado algo melhor. Sua luz, somada ao ponto alto da montanha, constrói uma imagem do luar análogo à de uma cachoeira.

Não apenas o vale é banhado e modificado pela lua, mas a “solidão”, pertencente ao Eu coletivizado, também. Embora o sujeito lírico se manifeste na primeira pessoa do plural, isso não o impede de sentir-se só. A solidão, aqui, é um estado de espírito comum compartilhado pelos seres humanos que se encontram no vale. Esse estado de espírito é preenchido por dois fatores: o primeiro é interno, causado pelo sentimento de sublimidade que faz o Eu coletivizado sentir-se pleno; o segundo é externo, provocado pela luz da lua “cheia” que preenche o vale e revela os animais que produzem as vozes, o que as torna menos intensas e assustadoras.

No décimo primeiro verso da última estrofe, “Em voluptuoso espreguiçar de forma nua”, uma nova temática é introduzida no poema: a sensualidade impressa na natureza que é dada pelo “espreguiçar” caracterizado como voluptuoso. A nudez condiz com a natureza bela, pois não apresenta adornos (KANT, 2010, p. 69), e também dialoga com a lua em termos de sonoridade: “nua” e “Lua”. Esta equivalência vocálica associa a imagem do plenilúnio à sensualidade.

Embora relacionada à lua pela sonoridade, “forma nua”, no verso seguinte, refere-se às “névoas” que “enveredam”. Essas antes sombrias tornam-se

agora sensuais. Assim como o luar, elas também são comparadas à imagem da água, pois “enveredar” está associado à palavra vereda que significa curso fluvial pequeno. Se a luz do plenilúnio, na crista da montanha, forma a imagem de uma cachoeira, as névoas, que são brancas e invadem o ambiente, são as veredas.

A descrição delas, no verso seguinte, ressalta a brancura e o tamanho das névoas: “[...] São como alvas, longas charpas”. Seu comprimento aproxima-as da noite e, assim como esta, elas também se mostram superiores, pois não precisam tocar nas “escarpas” para descer da montanha: “Suspensas no ar ao longo das escarpas.”.

Despertada a imaginação do sujeito lírico, as névoas são comparadas a “rebanhos de carneiros”, sendo essa mais uma aproximação da paisagem iluminada ao juízo estético do belo. Tal aproximação se deve ao fato da beleza despertar em nós a “ludicidade” (SCHILLER, 2008, p. 53). As névoas são apresentadas ao Eu na forma de uma lembrança imaginária, um “como se fosse”, já que o poeta utiliza a palavra “Lembram”.

A natureza, então, passa a ser contemplada não mais por um sentimento de assombro, mas de prazer. A satisfação é desencadeada pelo jogo lúdico entre imaginação e razão que, em harmonia, experimenta prazer quando o Eu

coletivo começa a dar formas, a apresentar a imagem da névoa nas formas estéticas dos carneiros. Estes, na primeira estrofe, não estavam em grupo, sendo apenas um que balia sozinho na noite sublime, já, na última, comparado à névoa, surgem em um rebanho na natureza bela.

O quadro comparativo entre as névoas e os carneiros inicia-se pelo advérbio de tempo “Quando,”. Este, além de evocar um momento específico no espaço temporal, também cria um suspense, pois sugere uma expectativa em relação à ação seguinte. O efeito de suspense é ampliado pela vírgula que aponta para uma continuação.

As névoas (ou carneiros) direcionam-se aos “oitões” e, em seguida, aos “adros” que são hospitaleiros por proporcionarem a sombra e evitarem o “sol a pino”: “Buscam oitões, adros hospitaleiros”. Os adros que são grandes pátios que se encontram tanto em cemitérios quanto em igrejas, podendo estar relacionados ao sagrado, à religiosidade, mas também a uma imagem positiva da morte. Vê-se, então, que as imagens poéticas caminham das penumbras assustadoras ao refúgio acolhedor.

Em “E lá quedam tranquilos ruminando...”, o verbo “ruminar” que significa tanto remastigar quanto meditar profundamente sugestiona, nesse último sentido, a alusão de que o sujeito lírico superou o seu pavor. As reticências, no final do verso, sugerem a continuidade do ruminar dos carneiros

opiniões

e, também, a paz interior alcançada pelo sujeito lírico coletivo. A tranquilidade atingida por ambos poderia conduzir a uma harmonização, daí as névoas se unirem tornando-se uma só: “Assim a névoa azul paira sonhando...”.

A natureza que antes era assustadora parece agora celebrar o prazer de existir: “As estrelas sorriem de escutar”. Diante da imagem hospitaleira da morte, sugestionada pelos adros, o sujeito lírico parece ter alcançado a consciência de sua condição de mortal. A satisfação experimentada com as formas estéticas e lúdicas na contemplação da natureza leva as estrelas e o sujeito lírico a experimentarem um sentimento de superioridade diante da morte. Ou seja, o Eu alcançou a segurança moral, nos termos de Schiller (2011, p. 34), que precisava para sentir o sublime diante da finitude. A arte, desse modo, auxilia o sujeito lírico a vencer o medo da morte. O sorriso das estrelas demonstra uma atitude estoica em relação ao temor da finitude. Diante delas, “As baladas atrozés / Dos sapos”, que são um gênero de poesia que lamenta e canta a dor de uma morte ou a perda de algo ou de algum ideal, transformam-se em uma experiência de prazer.

Nos três versos finais, o maior espaçamento na margem à esquerda do antepenúltimo verso e os *enjambements* operam a transformação do luar, antes úmido e frio, agora amável e protetor. As reticências apontam para seu movimento lento pelo ambiente e pela passagem da linha de um verso a outro, adensando o ritmo próprio da

natureza contemplada no tempo pelo poeta, como pode ser visualizado abaixo:

E o luar
[úmido...fino...
Amávico... tutelar...
Anima e transfigura a solidão cheia de
[vozes...

Após o deslocamento para a margem à esquerda do antepenúltimo verso acima, os seguintes retomam ao posicionamento padrão, dando continuidade à descrição do luar. As duas novas características dadas à luz da lua, “Amávico... tutelar...”, diferenciam-na da descrição anterior do verso precedente. O termo “amávico” é formado pela união de dois termos¹¹: “atávico”, que, aqui, significa retorno a um estilo anterior, uma herança de um estilo, e “amavio” que significa filtros amatórios, meios de sedução, feitiços, encantos. A nova descrição do luar o caracteriza como um filtro que seduz os homens, por ser “amávico”, e que serve, por exemplo, de contemplação aos poetas românticos, ao mesmo tempo que, também, protege os homens contra a escuridão noturna, por ser “tutelar”. Desse modo, os humanos que, no início do poema, estavam melancólicos e amedrontados, agora, recuperam a vontade de viver. O luar cumpre sua função de transfigurar a noite, impregnada também pelos sentimentos do sujeito lírico, em algo positivo: “Anima e transfigura a solidão cheia de vozes...”.

A solidão, presente no último verso, não é apenas um traço do poeta crepuscular; ela também pode

estar associada ao tema da morte. Tendo em volta de si a noite, o Eu sente-se sozinho, afinal, a morte, sendo parte do ciclo de uma única vida, é solitária. A luz, carregada de vontade de viver da lua auxilia o sujeito lírico a aliviar seus sofrimentos, a ter disposição de vida e a não temer a finitude. Este modo positivado de encarar a morte é encontrado, com maior frequência, na segunda fase bandeiriana, mas já se faz insinuar em “Paisagem noturna”.

A luz lunar proporciona a superação do medo da morte e auxilia o sujeito lírico a aproveitar o prazer de viver, despertando nele a consciência de sua mortalidade. O plenilúnio promove um movimento de transfiguração, animando a alma solitária do Eu coletivizado, trazendo um alento que enche “de vozes que segredam” a escuridão. Todas essas transformações sofridas pelo sujeito lírico coletivo, no poema, podem ser consideradas o primeiro passo à atitude estoica que Bandeira terá diante dos sofrimentos e da finitude em seu segundo período poético.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. Tradução de Italo Eugenio Mauro. Edição bilíngue. 15.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

COSTA, Daniel. A representação do inferno dantesco: uma leitura de sua paisagem e de seus pecados. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, PR, v. 7, n. 19, p. 279 – 292, maio de 2014. Disponível em: <<http://ojs.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/23988/13095>>. Acesso em: 9 de julho de 2018.

CUNHA, Cilaine. *O Sublime e o Humor Irônico*. Gonçalves Dias, Sousândrade, Álvares de Azevedo, Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis. 350 f. Tese de Livre-Docência apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, Área de Literatura Brasileira. São Paulo, setembro de 2016.

GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbismo ao modernismo* (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos). São Paulo: Ed. Ática, 1983.

_____. O primeiro Bandeira e sua permanência. In: LOPEZ, Têle. (Org.). *Manuel Bandeira: Verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz/IEB/ FAPESP, 1987, p. 8-21.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. 6. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. 4.ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013, p. 51-74.

opiniões

ROSENBAUM, Yudith. Manuel Bandeira: uma poesia da ausência. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. 2.ed. São Paulo: EPU, 2008.

_____. *Do sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

Notas

1 Termo utilizado por Goldstein (1987, p. 13) para se referir aos poemas, da primeira fase bandeiriana, que tratam da “aceitação”, da “alegria de viver” e da “capacidade de superar os males, encarando a vida de frente e usufruindo das coisas boas que ela oferece”, diferenciando-se, desse modo, da poesia crepuscular. Nos poemas anticrepusculares, encontram-se “Uma espécie de maduro compromisso com a realidade” (GOLDSTEIN, 1987, p. 13).

2 Versos polimétricos são “versos regulares de diferentes tamanhos” (GOLDSTEIN, 1987, p. 9).

3 Bandeira organizou a *Poesia Completa e Prosa Escolhida*, de Gonçalves Dias (1959), além de desenvolver diversos trabalhos sobre o poeta, como “A vida e a obra do poeta. A poética de Gonçalves Dias.”, presente no livro mencionado.

4 A descrição do surgimento do plenilúnio, em “Paisagem noturna”, faz referência a outro poema parnasiano que Manuel Bandeira conhecia, “Plenilúnio”, de Raimundo Correia. A lua, neste poema, surge atrás das nuvens, “Que visão branca das nuvens sai!”, analogamente ao plenilúnio bandeiriano que emerge atrás da “sombria massa / Das serranias.”. Em Correia, o luar brilha “tremulamente”, como as cores da paisagem bandeiriana descritas como “cambiantes sutis, tonalidades fugidias, / Tintas deliquescentes”. Tanto no poema parnasiano mencionado quanto no bandeiriano, quando ambos os plenilúnios conseguem surgir de fato no céu noturno, atraem os olhares: “Há tantos olhos nela arroubados, / No magnetismo do seu fulgor! / Lua dos tristes e enamorados,”, diz o sujeito lírico de Correia; enquanto, em Bandeira: “Como uma hóstia de luz erguida no horizonte, / Fazendo levantar a fronte / Dos poetas e das almas amorosas,”. O diálogo com o “Plenilúnio”, do poeta parnasiano citado, também pode ser observado em outros poemas bandeirianos da segunda fase. Em “Satélite”, de *Estrela da tarde* (1960), por exemplo, ao dizer que a lua “Não é agora o golfão de cismas, / O astro dos loucos e dos enamorados,”, Bandeira refere-se a três versos de Raimundo Correia, são eles: “Lua dos tristes e enamorados, / Gólfão de cismas fascinador! / Astro dos loucos, sol da demência,”. Já em “Lua nova”, de *Opus 10* (1952), os versos “Não pensem que estou aguardando a lua cheia / – Esse sol da demência / Vaga e noctâmbula.”, do poeta de Pasárgada, referem-se aos versos “Astro dos loucos, sol da demência, /

Vaga, noctâmbula aparição!”, de Raimundo Correia. Tanto em “Satélite” quanto em “Lua Nova”, a imagem da lua descrita pelo poeta parnasiano é rejeitada. Em “Satélite”, a lua é vista como “Coisa em si, / – Satélite.”; já, em “Lua nova”, o Eu espera pela “lua nova”: “O que eu mais quero, / O de que preciso / É de lua nova.”. Os versos referenciados do poeta parnasiano referido adquirem um novo significado dentro da poesia bandeiriana. Esse procedimento é conhecido como colagem, como explicam Gilda de Mello e Sousa e Antonio Candido (2008, p. 11): “Manuel Bandeira repetia no plano da palavra a experiência dos cubistas e surrealistas nas colagens (*papiers collés*). [...] a experiência artística surgia dessa *promoção do objeto* que, colocado num contexto novo, irradiava magicamente à sua volta um novo espaço artístico, onde ao fluente encadeamento lógico se substituía uma organização de choque”.

5 Neste artigo, privilegio uma única leitura dos versos.

6 A teoria do sublime schilleriana afirma que existem dois tipos de “sublime do poder”: o sublime contemplativo do poder e o sublime patético. O primeiro se refere àqueles objetos que se mostram apenas “como um poder da natureza muito superior ao nosso” e que nos permitem decidir a sua aplicação ao “nosso estado físico” ou à “nossa pessoa moral”. Eles não nos atingem de forma muito violenta. Para nos afetar, “quase tudo depende de uma atividade própria do ânimo,

porque de fora só é dada *uma* condição, ao passo que as outras duas têm de ser preenchidas pelo próprio sujeito” (SCHILLER, 2011, p. 41; grifo do próprio autor). As três condições para sermos afetados pelo sentimento do sublime contemplativo do poder (também conhecidas como “três aspectos na representação do sublime”) são: a existência de “um objeto da natureza como poder”; a “relação desse poder com a nossa faculdade de resistência física”; a “relação desse mesmo poder com a nossa pessoa moral”. Diferentemente desse, o segundo sublime, o patético, refere-se a um objeto que não apenas mostra o seu poder, como também o exprime de modo violento. Neste caso, a imaginação não é mais livre para relacionar ou não o objeto “ao impulso de conservação”. Ela precisa fazê-lo. “O sofrimento efetivo”, causado por este tipo de objeto, “não permite, entretanto, nenhum juízo estético, pois suspende a liberdade do espírito” (SCHILLER, 2011, p. 48). A noite e o silêncio, em “Paisagem noturna”, são objetos do sublime contemplativo do poder, pois apenas oferecem as condições ao pavor, mas não o exprimem de modo violento aos humanos, como no sublime patético.

7 A união do Eu com a natureza e a coletividade é uma herança da primeira fase do romantismo germânico: “O Eu transcende a Natureza física – o exterior mecânico disperso dos fenômenos – mas para encontrar-se [...] ao nível orgânico das coisas, com o *entendimento interno*

opiniões

da Natureza viva e animada” (NUNES, 2013, p. 58; grifo do próprio autor). Em suma, “O que está fora de mim está justamente em mim, é meu – e inversamente” (NOVALIS, 1753 apud NUNES, 2013, p. 58). O que gerou este pensamento em relação à natureza foi o “*individualismo egocêntrico*” do romantismo “que vinculou o lastro idealista e metafísico da visão romântica à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu” (NUNES, 2013, p. 58; grifo do próprio autor).

8 O anúncio de morte dado pelos “pios”, talvez, possa estar relacionado à biografia de Bandeira. O poeta descobriu a sua doença pulmonar em 1904, o que o forçou a interromper seus estudos na Escola Politécnica e voltar ao Rio de Janeiro em busca de lugares de climas serranos (BANDEIRA, 2008, p. 20), tais como Teresópolis, cidade em que Bandeira escreveu “Paisagem noturna” em 1912 e onde residiu, provavelmente, para tratar da tuberculose. A convivência com a doença pulmonar impregnou seus livros iniciais com os sentimentos de melancolia e revolta, como sugere a declaração do próprio poeta em *Itinerário de Pasárgada*: “Nos primeiros anos da doença me amargurava muito a ideia de morrer sem ter feito nada; depois a forçada ociosidade. Já disse como publiquei *A Cinza das horas* para de certo modo iludir o meu sentimento de vazia inutilidade” (BANDEIRA, 1984, p. 131).

9 O significado de “arquejo” sugestiona a doença pulmonar de Manuel Bandeira, a tuberculose.

10 Além da imagem dos sapos, a morte, em “Noite morta”, está também representada: no vazio da “estrada”: “Ninguém passa na estrada. / Nem um bêbado.”; na evocação do passado: “No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras. / Sombras de todos os que passaram. / Os que ainda vivem e os que já morreram.”; e na noite: “(Não desta noite, mas de outra maior.)”.

11 Este tipo de formação de palavra é conhecido como *portmanteau word* ou palavras-valise. A construção do novo termo ocorre através de “duas palavras base, ou apenas uma delas,” que perde “parte de seus elementos fonológicos para constituírem um novo item lexical, sendo, geralmente, a perda da parte final da primeira e a parte inicial da segunda.” (NETO, 2016, p. 48). Em “amávico”, “amavio” perdeu o {-vio}, enquanto “atávico” perdeu o {atá-}.

NETO, Natival. Outras palavras: as palavras-valise entre revisões e sistematizações. *Tabuleiro de Letras*, Bahia, BA, v. 10, n. 2, p. 46 – 64. Disponível em:

<<https://revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/2815/2058>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2016.

entre a poesia
e a prosa:
drummond e a
revolução de 30

Between poetry and prose: Drummond and the Revolution of 30

*Gabriel Provinzano Gonçalves da Silva**

Resumo

O artigo procura desenvolver a hipótese de que o poema "Outubro 1930", de Carlos Drummond de Andrade, ocupa uma posição estratégica dentro da sua obra, porque nele o individualismo característico do seu primeiro livro, *Alguma poesia*, começa a se revelar insuficiente e problemático. Através da análise do poema, sugere-se que na mescla de registros que o caracteriza está cifrada simultaneamente uma crise do poeta com o seu lirismo e uma tentativa tímida de abrir novos caminhos poéticos. Para reforçar a hipótese, resgata-se um trecho de uma carta de Drummond a Mário de Andrade e um trecho de uma crônica deste último para mostrar como o poeta mineiro

* Mestre em Literatura brasileira com a dissertação "Os anos de aprendizado modernista de Carlos Drummond de Andrade". O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
E-mail: gabriel2.silva@usp.br.

Artigo recebido em 19/08/2018 e aceito para publicação em 15/10/2018.

opiniões

estava àquela altura tomando consciência da precariedade da sua posição e da necessidade de mudança. Indiretamente, o objetivo do artigo é situar o processo de tomada de consciência de Drummond dentro da intensa movimentação ideológica que agitou nossa intelectualidade na passagem dos anos 20 para os anos 30, discutindo sua especificidade.

Palavras-chave

Modernismo brasileiro; Carlos Drummond de Andrade; *Alguma poesia*; *Brejo das Almas*

Abstract

The article tries to develop the hypothesis that the poem of Carlos Drummond de Andrade "Outubro 1930" occupies a strategic position within his work, because the characteristic individualism of his first book begins to prove insufficient. Through analysis, it is suggested that in the mixture of records that characterizes the poem is simultaneously encrypted a crisis of the poet with his lyricism and a timid attempt to open new poetic ways. To reinforce the hypothesis, an extract of a letter from Drummond to Mário de Andrade and an excerpt from a chronicle of Mário are rescued to show how the poet was at that time becoming aware of the precariousness of his

position and the need for change. Indirectly, the purpose of the article is to situate this process within the intense ideological movement that agitated our intellectuality in the passage of the decade of 20 to the one of 30, discussing its specificity.

Keywords

Brazilian modernism; Carlos Drummond de Andrade; *Alguma poesia*; *Brejo das Almas*

"Outubro 1930" foi publicado pela primeira vez no *Estado de Minas* em maio de 1931 – no calor da hora, portanto – e depois em *O Jornal* do Rio de Janeiro em dezembro de 34, antes de ser incluído na segunda edição de *Alguma poesia*, de 1942. Único do livro escrito depois de 1930, o poema é uma espécie de recriação literária em prosa e verso da experiência de Drummond na Revolução de 30, da qual participou como funcionário das Forças Revolucionárias Mineiras, em Barbacena, Minas Gerais. Salvo erro, trata-se da primeira tentativa de fôlego do Autor de cantar o tempo presente – programa estético-político que ocuparia cada vez mais espaço em sua obra e que culminaria em *A rosa do povo*, de 1945. Silviano Santiago (in COELHO (Org.), 2002, p. 30-1) parece ter visto mais semelhanças do que diferenças entre o poema e a produção de Drummond da

década de 40, pois em uma das notas apostas à correspondência deste com Mário de Andrade, aventou se "Outubro 1930" não teria sido publicado em *Alguma poesia* com o sentido de uma autocrítica ao individualismo exacerbado do livro. E, no prefácio à mesma edição da correspondência, Santiago (in COELHO (Org., 2002, p. 30-1) deu um passo além, afirmando que o poema teria sido incluído "como a querer provar o passado de militância tenentista do poeta". Já lumna Maria Simon (2015, p. 170) viu no poema, pelo contrário, "uma colagem mesclada de registros variados, escrita com galhofa, anticivismo e consciência da insignificância da história local, em clima bem diverso de *A rosa do povo*". Qual a posição, por conseguinte, ocupada por "Outubro 1930" dentro do primeiro lirismo de Drummond? Ponto de virada ou, pelo contrário, prolongamento do individualismo característico do seu livro de estreia?

Suores misturados
no silêncio noturno.
O companheiro ronca.
O ruído igual
dos tiros e o silêncio
na sala onde os corpos
são coisas escuras.
O soldado deitado
pensando na morte

(ANDRADE, 2012, pp. 139-142).

A abertura do poema surpreende porque, no lugar de lances espetaculares, próprios a um acontecimento histórico importante, focaliza detalhes insignificantes dos bastidores. A escolha por retratar suores e roncões sugere um ponto de vista inserido na situação, mas que não tem acesso à sua totalidade, ou pelo menos, que não a compreende inteiramente. Essa impressão é reforçada pelo emprego de artigos definidos no lugar de indefinidos, opção que especifica os elementos da descrição, evitando generalizações. "Outubro 1930" vai, assim, na contramão das representações históricas oficiais, esquemáticas e repletas de patriotada. A primeira estrofe do poema é, inversamente, composta pela soma de descrições fragmentadas que compõem uma cena em que a voz poética está inserida, embora não de forma explícita. A perspectiva se constitui nela junto com a sucessão dos versos, em um processo de ajustamento do foco que parte do dado concreto microscópico no primeiro verso – os suores – até chegar ao mais abstrato no último – a morte, pensada pelo soldado. Quanto ao léxico, a primeira estrofe se caracteriza pelo predomínio de substantivos concretos e prosaicos. Já a pontuação é minguada e consiste em apenas quatro pontos finais. As orações resultantes não coincidem com os versos, que as fatiam com repetidos *enjambements*, produzindo unidades curtas e com tamanhos parecidos. O uso desses cortes também gera expectativas no leitor. Isso porque o desmembramento das orações interrompe o fluxo da leitura, sugerindo uma

opiniões

quebra, como se antecipasse uma virada repentina que, entretanto, não ocorre. Dito de outro modo, a cada novo *enjambement* nos preparamos para ingressar no conflito propriamente dito, o que é frustrado pela persistência do distanciamento em relação aos eventos. A estrofe se mantém, em outras palavras, afastada e apenas observa os fatos a que se refere o título. "Outubro 1930" também joga com as expectativas do leitor através da sonoridade. Quer dizer, os versos armam uma confusão entre, de um lado, os ruídos e o silêncio e, de outro, o sono e a morte. Pois, do mesmo modo como o silêncio faz pensar tanto nos que dormem quanto nos mortos, os ruídos – sugeridos foneticamente pelos sons rascantes – podem ser tanto dos tiros quanto dos roncões. A estrofe mistura, portanto, a dimensão banal – roncões e dorminhocos – à dimensão excepcional e bárbara – tiros e mortos – dos fatos, destituindo-os de grandiosidade, o que já aponta para o pé atrás de Drummond diante dos acontecimentos que inspiraram o poema, pondo em xeque, por tabela, a militância tenentista imaginada por Silvano Santiago.

De 5 em 5 minutos um ciclista trazia ao Estado-Maior um feixe de telegramas contendo, comprimida, a trepidação dos setores. O radiotelegrafista ora triste ora alegre empunhava um papel que era a vitória ou a derrota. Nós descansávamos, jogados sobre poltronas, e abríamos para as notícias olhos que não viam, olhos que

perguntavam. Às 3 da madrugada, pontualmente, recomeçava o tiroteio.

No lugar da segunda estrofe e fazendo as vezes dela, há um pequeno parágrafo em prosa. Junto com "O sobrevivente", "Outubro 1930" é o único poema de *Alguma poesia* em que prosa e verso se combinam. Porém, mesmo só aparecendo nesses dois poemas, é possível falar em um certo flerte do verso drummondiano desse período com a prosa. Isso porque sobretudo nos poemas mais longos de *Alguma poesia* – por exemplo, em "Explicação" – há uma tendência a extrapolar a autonomia dos versos em benefício do encadeamento do conjunto, como se o movimento poético procurasse extravasar a unidade rígida das suas partes, o que se explica em boa medida porque Drummond se formou fora da tradição do verso metrificado e em oposição a ela. Nesse sentido, a mescla entre prosa e verso em "Outubro 1930" e, de modo mais amplo, a experimentação formal de *Alguma poesia* se inserem e dão continuidade à pesquisa estética empreendida pelo Modernismo desde o começo da década de 20. No caso específico de "Outubro 1930", a distensão do verso até a prosa poderia levar a pensar em uma conversão à épica, que nos acostumamos a vincular com a prosa e que talvez fosse mais afinada com o assunto, mas não é o que ocorre, até porque depois do parágrafo há outras estrofes em verso. Na verdade, essa mescla entre prosa e verso embaralha e tensiona os valores comumente relacionados com cada um e, indiretamente, com

a épica e com a lírica, já que nos habituamos a associar o gênero ao emprego de uma ou outra forma. Tratava-se, assim, de redefinir a divisão estrita entre os gêneros, o que foi um dos anseios dos modernistas, em geral (basta lembrar de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ou de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade), e de Drummond, em particular, haja vista o cunho prosaico do seu verso desse período. Essa tentativa de redefinir e borrar os limites entre os gêneros condensa uma das tensões essenciais de "Outubro 1930", qual seja: a que diz respeito às dificuldades de abordar um tema de proporções épicas através de uma perspectiva subjetiva e parcial. O poema explora, desse modo, não as diferenças e rupturas entre os gêneros, mas a articulação inesperada entre eles.

Esse esforço de alinhar prosa e verso é perceptível na passagem da primeira estrofe para o parágrafo em prosa, pois este mantém o caráter descritivo daquela. Nele, a rotina no Estado-Maior é descrita. Longe de serem confusos, os eventos narrados obedecem surpreendentemente a uma organização rigorosa, com horários e intervalos bem definidos. Ou seja, mesmo em meio ao caos do conflito, os eventos se sucedem de maneira monótona e repetida. Daí o tédio que atravessa a estrofe e que nem mesmo a notícia mais importante – a vitória ou a derrota – é capaz de quebrar. A voz poética também aparece pela primeira vez no parágrafo. Na forma do pronome de primeira pessoa do plural, ela figura a si e aos

companheiros que aguardam o desdobramento dos fatos. A opção pelo plural "nós" ao invés do singular "eu" sugere uma espécie de pertencimento coletivo, como se a escala ampliada dos acontecimentos anulasse as diferenças entre os participantes, igualando-os. Essa desdiferenciação é, no entanto, contrabalanceada pela especificação espacial da cena. Ao situar a ação no Estado-Maior, o parágrafo localiza e determina a extração dos aglutinados em torno do pronome "nós". Com isso, ele estabelece uma diferença interna entre os envolvidos, que se dividem entre soldados e funcionários. A voz poética se particulariza, portanto, como a de um funcionário, que está e não está dentro da situação, porque, se por um lado está inserido, por outro é apenas um espectador - aliás, entediado - que acompanha as novidades via telégrafo. Salvo engano, em "Outubro 1930" é a primeira vez que um ponto de vista interno e participante surge na obra de Drummond, o que não deixa de ser um sinal de que nosso Autor estava dando continuidade à experimentação instituída pelo Modernismo quando da redação do poema e, mais ainda, de que estava tentando abrir novos rumos poéticos, como também veremos a partir da análise das cartas que enviou nesse período a Mário de Andrade. Por sua vez, a oscilação intrínseca à condição de funcionário entre participar e só observar – atitude esta recorrente em *Alguma poesia* – é sinal das dificuldades enfrentadas pelo poeta mineiro para trilhar novos caminhos. Essa

opiniões

oscilação pode ser interpretada, enfim, no sentido tanto de uma tentativa de renovação (que era também, e sobretudo, um princípio modernista, a que o poema *atualizava* desse modo), quanto de uma insatisfação do poeta com o lirismo do seu primeiro livro, o que vai ficar mais claro na segunda parte, quando discutirmos a correspondência de Drummond do período.

O funcionário deitado
não pensa na morte.
Pensa no amor
tornado impossível
no minuto guerreiro.
E fecha os olhos
para ver bem
o amor com sua espada
de fogo sobre a cabeça
de todos os homens,
legalistas, rebeldes.

A estrofe se organiza a partir das diferenças entre o soldado e o funcionário, pois, enquanto o primeiro pensa na morte, o segundo pensa no amor. Essa diferença se explica pela função e, mais especificamente, pela posição de cada um em relação ao *front*. A salvo dos tiros (que na primeira estrofe confundia com roncões), o funcionário não precisa se preocupar com a morte, como o soldado, e pode pensar no amor, frustrado pelos acontecimentos. Formalmente, a diferença entre eles é construída a partir de uma semelhança. A repetição do verbo "deitado" sugere a identificação entre ambos, porém é desfeita no

verso seguinte pela negativa "não pensa na morte". Ou seja, o *enjambement* do primeiro verso cria expectativas para logo em seguida desmanchá-las. Já a opção pelo artigo definido aproxima da voz poética tanto o soldado quanto o funcionário. Na verdade, o funcionário em questão parece ser a própria voz poética se referindo a si mesma. A referência a si na terceira pessoa é razoavelmente comum ao longo da obra de Drummond e está presente em *Alguma poesia* no "Poema de sete faces" e em "Nota social". No caso de "Outubro 1930", a confusão entre a primeira e a terceira pessoa permite uma mudança brusca do foco, que logra acessar desde o que se passa na cabeça dos participantes até as notícias das cidades mais remotas do país, como veremos a propósito da última estrofe. O poema pode correr assim em dois planos distintos – o subjetivo e o objetivo – sem quebra do registro, o qual oscila livremente entre verso e prosa, épica e lírica, primeira e terceira pessoas etc. Essa dubiedade do ponto de vista como que antecipa o recurso chamado por José Guilherme Merquior (1976, p. 35) de "personificação do eu", que é recorrente no segundo livro de Drummond, *Brejo das Almas*, de 1934, e que consiste na cisão efetiva da subjetividade e na projeção da interioridade como alteridade. A presença desse recurso em "Outubro 1930" pode ser lida como uma espécie de elo entre os dois primeiros livros do poeta mineiro. Nesse sentido, o poema constitui algo como uma ponte entre os dois, já que nele os temas e procedimentos mais típicos de *Alguma poesia* convivem com o caráter problemático dos poemas

de *Brejo das Almas*. Ou por outra, nas polaridades que sustentam e entre as quais oscila "Outubro 1930" se anuncia a indecisão que caracteriza o livro de 1934.

Essa polaridade é encarnada, no poema, pelo ponto de vista. Ao aderir à perspectiva do funcionário, a voz poética ocupa uma posição dupla de participante e de espectador, o que, além de um dado autobiográfico, é um achado estético. Porque, se é *interno* aos acontecimentos, aos quais descreve *de dentro*, o ponto de vista do funcionário é *externo* em comparação com o do soldado, que está colado, e em relação ao combate propriamente dito, ao qual apenas assiste. A distinção entre funcionário e soldado esmiuçada na estrofe específica, assim, o foco do poema. O resultado é uma voz poética dúplice, que mistura um Eu lírico tradicional, cuja subjetividade se confunde com a objetividade, com um Narrador prototípico que dispõe epicamente do seu assunto. Essas categorias são, no entanto, redimensionadas e rebaixadas pelo cunho banal e desimportante atribuído pelo próprio poema aos eventos abordados, o que gera um efeito derrisório. Quer dizer, a mescla entre épica e lírica em "Outubro 1930" ressalta o comezinho da situação, espelhando sua falta de sentido com o anti-heroísmo do indivíduo. Isso fica claro na terceira estrofe, onde a voz poética figura a si na terceira pessoa devaneando sobre o obstáculo representado pelos fatos para a concretização do amor. Protegida dentro do Estado-Maior e alheia

ao terror dos tiroteios, ela vê o amor com sua espada de fogo pairar acima de legalistas e rebeldes. O devaneio - o amor como algo mais poderoso e terrível do que o conflito - atesta o egoísmo e a ausência de solidariedade, contrariando a sugestão de coletividade expressa no pronome "nós" do parágrafo anterior. Portanto, a estrofe contradiz o parágrafo que a sucedeu e arma uma tensão entre indivíduo e coletivo, com o qual o eu lírico ora se identifica ora repele. Nessa medida, "Outubro 1930" se distingue profundamente de *A rosa do povo*, como bem viu lumna Maria Simon (2015) no ensaio "O mundo em chamas e o país inconcluso". No livro de 1945, a saturação sintática e rítmica do verso de elementos da prosa impulsionava - como demonstrou lumna - um programa politizado e coletivista que pretendia romper com a literatice da poesia³. Tratava-se, desse modo, de internalizar na construção do verso seus limites e insuficiências, questionando-o pela raiz. Já em "Outubro 1930", pelo contrário, a permeabilidade entre prosa e verso trai a posição ambígua da voz poética em relação a Revolução de 30, da qual desconfiava.

O inimigo resistia sempre e foi preciso cortar a água do quartel. Como resistisse ainda, a água circulou de novo, desta vez azul, de metileno. A torneira aberta escorre desinfetante. O canhão fabricado em Minas - suave temperamento local - não disparou.

opiniões

O foco sofre uma mudança abrupta na passagem da estrofe para o parágrafo. Ao invés de se deter na imaginação do funcionário, ele se volta para um episódio mais amplo. A mudança súbita dos devaneios para a narração da manobra militar não acarreta, porém, quebra ou ruptura no andamento do poema, porque a voz poética fantasiosa também está presente no parágrafo, ainda que não de forma explícita, e deixa sua marca nele, mais especificamente na caracterização do canhão, "suave temperamento local". Essa caracterização rompe com o caráter objetivo do parágrafo e o vira de ponta-cabeça retroativamente, pois explicita o teor absurdo do que é narrado. A seriedade do parágrafo é, em outras palavras, deslocada pelo prisma irônico que desponta na última oração e que desvela o disparate da narração. A caracterização fantasiosa do final também revela o distanciamento da voz poética em relação aos eventos narrados, aos quais não adere e, pelo contrário, ridiculariza através da ironia. Como na estrofe anterior, portanto, o grão de fantasia do parágrafo configura o retraimento de um indivíduo que faz parte dos fatos, mas que não se identifica com eles. Ou por outra, a predominância de detalhes e aspectos sem importância, somada à tendência a devanear, possibilitam a estruturação de um prisma que mensura a Revolução de 30 a partir da própria subjetividade. Logo, a inovação representada por "Outubro 1930" dentro do primeiro lirismo de Drummond é, por um lado, significativa, pois desloca o indivíduo do ponto externo em que ele se postava na maioria dos

poemas de *Alguma poesia* para dentro da situação; por outro, porém, ela não deixa de ser limitada, porque, apesar de estar inserida, a voz poética não se engaja e, ao invés, representa os acontecimentos com circunspeção e ironia, em um espírito muito semelhante ao de outros poemas do livro de 1930, como por exemplo "A rua diferente" e, sobretudo, "Moça e Soldado". O poema ocupa, por isso, uma posição intermediária e, como tal, estratégica dentro do percurso poético do poeta mineiro, pois nele vislumbramos simultaneamente uma tentativa de mudança e uma conservação dos tópicos do seu primeiro livro. O arranjo dessas disposições contraditórias entre si gera uma espécie de solução de compromisso, dentro da qual os procedimentos e, especialmente, o ímpeto de atualização da produção de Drummond da década de 20 convivem com as inovações que amadureceriam em seus livros publicados a partir de 1930 e, em especial, de 1940. De modo mais amplo, esse esforço para conciliar posições antagônicas está no âmago da poética e do desdobramento da sua obra, que se deu pelo embate e pela superação imanente, de onde aliás a coerência exemplar da sua trajetória lírica.

Olha a negra, olha a negra,
a negra fugindo
com a trouxa de roupa,
olha a bala na negra,
olha a negra no chão
e o cadáver com os seios enormes,
expostos, inúteis.

A repetição do verbo "olhar" evidencia a condição de mera observadora da voz poética na estrofe. Já a escolha da forma do imperativo sugere a presença de um interlocutor (que, por enquanto, não sabemos quem é), como se se dirigisse a ele para convocá-lo a observar a cena. Ou seja, separado por uma distância segura dos eventos que narra, a voz poética impele o seu leitor a encarar a morte inútil e, por isso, muito mais trágica da negra. A estrofe pode ser lida, portanto, como uma espécie de denúncia enviesada da violência dos acontecimentos. Esse caráter de denúncia é potencializado pelo uso de pronomes definidos para especificar os substantivos, o que particulariza a vítima, ressaltando sua humanidade e impedindo que ela se transforme em um número ou abstração. Por meio da narração de um fato concreto, a estrofe investe contra a grandiosidade do evento, dentro do qual o indivíduo perde sua individualidade e se dissolve. Desse modo, ela repõe e reconfigura a tensão estrutural do poema entre o particular e o universal. Além disso, a estrofe rompe com o teor irônico do parágrafo anterior, porque explora a dimensão trágica e violenta, a qual só aparecera até então de relance e em chave irônica na confusão armada na primeira estrofe entre tiros e roncões. Essa mudança também se expressa na variação de tom em relação ao resto do poema, porque, diferentemente das outras partes, a estrofe é trágica e destituída de ironia. A ruptura promovida na estrofe é importante dentro do conjunto, na medida em que explicita a fragmentação do

poema, cujo princípio de construção é justamente essa variação de foco e de registros diversos. No caso específico da estrofe, a opção pelo registro literal parece corresponder a um certo aturdimento da voz poética, como se esta não entendesse muito bem a violência à sua volta. Quer dizer, o aspecto tosco dos versos - cujo vocabulário é pobre, além de repetitivo, e onde não há conjunções ou subordinação entre as orações - configura literariamente a atonia e a impotência da voz poética diante de fatos que não consegue compreender muito bem por estar inserido neles, o que impede que tenha uma visão global do todo. O ponto de vista parcial e fragmentário acaba formulando, assim, uma visão profundamente negativa que está muito distante de qualquer tipo de idealização.

O general, com seus bigodes tumultuosos, era o mais doce dos seres, e destilava uma ternura vaporosa em seu costume de usar culotte sem perneiras. A um canto do salão atulhado de mapas e em que telefones esticados retiniam trazendo fatos, levando ordens, eu fazia, exercício fácil, a caricatura do seu imenso nariz. Que todos achavam ótima e reprovavam com indignação.

O parágrafo rompe com o caráter trágico da estrofe anterior e instaura um novo tom, engraçado e galhofeiro. Como nas primeiras

opiniões

partes, sobretudo nos parágrafos anteriores, a verve satírica se revela a propósito das situações vividas, como se os dados concretos e, de modo mais amplo, o curso absurdo dos fatos acendessem e estimulassem a imaginação fértil da voz poética. No parágrafo, o elemento fantasioso irrompe na forma de adjetivos inusitados (“tumultuosos”, “doce”, “vaporosa”) que destoam da situação banal por eles predicada. Como em outros poemas de *Alguma poesia* (por exemplo, em “Jardim da Praça da Liberdade”), a imaginação reponta de maneira inesperada e sugere obliquamente o distanciamento do eu lírico em relação ao que descreve. No caso de “Outubro 1930”, a aparição desses adjetivos está ligada ao tédio e à reserva da voz poética diante dos eventos de que participa. Já o efeito dessa aparição é cômico, porque esses elementos estabelecem um abismo inesperado entre a realidade prosaica e burocrática e a representação escarvinha. O poema se assemelha, por isso, à caricatura do nariz do general, pois resulta como esta em uma distorção do dado imediato cujo resultado é engraçado, além de anticívico. Porém, é preciso frisar que, tanto em “Jardim da Praça da Liberdade” quanto em “Outubro 1930”, o abismo existente entre a representação e a realidade não decorre de um prisma exógeno, mas, pelo contrário, de um endógeno, que cria uma inserção tensa. E de fato, nos dois poemas a perspectiva está como que dentro, mas deseja se diferenciar do meio que a entedia e do qual escarnece como uma espécie de compensação imaginária. E, ainda que o desejo de se diferenciar possua em última

análise um fundo dramático por causa da dificuldade de individuação que expressa, o distanciamento resultante desse desejo se reveste na maior parte dos poemas de *Alguma poesia* de um aspecto divertido, à maneira da descrição meio banal meio fantástica de “Jardim da Praça da Liberdade” e dos parágrafos em prosa de “Outubro 1930”, onde é ainda mais surpreendente porque empregado a propósito de um conhecido episódio da história nacional, que poderia parecer infenso ao tratamento humorístico.

Mário de Andrade notou um distanciamento semelhante dentro do conjunto de *Alguma poesia*. Em “A poesia em 1930”, Mário identificou o “sequestro da vida besta”, isto é, a “vontade íntima de aniquilar, de se esconder” oriunda da inadequação de Drummond diante da vida. Ou seja, reverberando a intensa agitação ideológica que caracterizaria o debate intelectual da década de 30, Mário problematizava o individualismo do poeta mineiro por estar em desacordo com as

exigências da vida social contemporânea que já vai atingindo o Brasil das capitais, o ser socializado, de ação muita, eficaz pra sociedade, mais público que íntimo, com maior raio de ação que o cumprimento do dever na família e no empreguinho (ANDRADE, 1974, p. 33).

E concluía: “o poeta adquiriu uma consciência penosa da sua inutilidade pessoal e da inutilidade social e humana da “vida besta”” – como

procuraremos mostrar mais à frente, essas palavras calaram fundo no poeta mineiro e foram decisivas para disparar o processo de renovação em que "Outubro 1930" se inscreve. Por agora, importa reter que Mário associava, em linhas gerais, essa vontade íntima de se esconder ao uso, de um lado, da metrificação e, de outro, de "movimentos ostensivamente canceiros e aparentemente alegres e cômicos". Quer dizer, o autor de *Macunaíma* interpretava o emprego desses recursos como uma reação (ou sublimação, como também designava) de Drummond contra sua inenarrável capacidade para viver. Esse processo é exemplificado com "A balada do amor através das idades", que para Mário era o "clímax do sequestro" pois nele

o poeta se vingava da vida besta, botando miríficos suicídios e martírios estrondosos em casos de amor de diferentes épocas passadas. Menos na contemporânea, em que faz o amor dar em casamento, em burguesice, em... vida besta: é ele (ANDRADE, 1976, p. 36).

Ou seja, o presente em que o eu lírico está inserido é representado de um ângulo inferiorizado em relação às demais épocas retratadas no poema. Guardadas as diferenças, em "Outubro 1930" ocorre algo semelhante. Pois nele a voz poética se compraz outrossim em avacalhar os sucessos vividos, como se lastreasse liricamente os fatos de

amplitude épica a partir de sua experiência pessoal.

A esta hora no Recife,
em Guaxupé, Turvo, Jaguará,
Itararé,
Baixo Guandu,
Igarapava,
Chiador,
homens estão se matando
com as necessárias cautelas.
Pelo Brasil inteiro há tiros, granadas,
literatura explosiva de boletins,
mulheres carinhosas cosendo fardas
com bolsos onde estudantes guardarão
[retratos
das respectivas, longínquas namoradas,
homens preparando discursos,
outros, solertes, captando rádios,
minando pontes,
outros (são governadores) dando o fora,
pedidos de comissionamento
por atos de bravura,
ordens do dia,
"o inimigo (?) retirou-se em fuga
[precipitada,
deixando abundante material bélico,
cinco mortos e vinte feridos..."
Um novo, claro Brasil
surge, indeciso, da pólvora.
Meu Deus, tomai conta de nós.

Deus vela o sono dos brasileiros.
Anjos alvíssimos espreitam
a hora de apagar a luz de teu quarto
para abrirem sobre ti as asas

opiniões

que afugentam os maus espíritos
e purificam os sonhos.
Deus vela o sono e o sonho dos
[brasileiros.
Mas eles acordam e brigam de novo.

Diversamente do resto do poema, as últimas estrofes ensaiam abandonar a perspectiva parcial para dar conta do episódio em sua totalidade. Isto é feito por meio de uma troca no ponto de vista. O foco parcial é substituído na estrofe por um mais amplo. Com a mudança, os fatos são reescalados e assumem uma nova dimensão - nacional, por assim dizer - que ao mesmo tempo contém e supera o ponto de vista parcial. Essa mudança é antecipada pelo sobrevoou enumerativo dos primeiros versos, nos quais o noticiário das cidades e dos rincões mais remotos é incorporado. Os versos adquirem, por isso, a aparência de manchetes: "a esta hora no Recife", "homens estão se matando" e "pelo Brasil inteiro há tiros, granadas". É sabido que o despojamento da linguagem jornalística exerceu forte atração sobre os modernistas, em geral (sem dúvida, o exemplo mais emblemático é o arquivamoso "Poema tirado de uma notícia de jornal", de Manuel Bandeira), e sobre Drummond, em particular. No caso do poeta mineiro, a relação com o jornalismo foi bastante estreita, até porque ele trabalhou na imprensa belorizontina ao longo das décadas de 20 e 30, além de ter colaborado praticamente a vida inteira em jornais e periódicos. Essa vivência se reflete em seu livro de estreia no "Poema do jornal", que

tematiza o ritmo mecânico da fabricação de notícias (a assim chamada "doce música mecânica"), e na "Anedota búlgara", que glosa uma curiosa notícia da época. Como nos dois poemas, em "Outubro 1930" o aproveitamento do estilo jornalístico é irônico, porque a aparência de notícia dos seus versos é transformada na sequência. Quer dizer, a primeira parte das orações - seccionada pelos *enjambements*, que preparam a surpresa - é alterada pela continuação. Assim, por exemplo: nos versos: "homens estão se matando/com a necessária cautela", a escolha do substantivo "cautela" depois da matança sugerida pelo plural "estão se matando" cria uma espécie de curto-circuito semântico, por causa da desproporcionalidade dos termos, deslocando a ênfase do terror das mortes para o absurdo cômico da situação. Trata-se de uma estratégia - por sinal, recorrente em toda a obra de Drummond - por meio da qual o tema apresentado no começo é retrabalhado por outros ângulos ao longo do poema, o que lhe dá um teor prismático. Como estamos vendo, em "Outubro 1930" essa variação está ligada à troca da objetividade inicial por uma visão mediada e pessoalíssima dos fatos. O efeito lírico do poema como que depende dessa intromissão da subjetividade, que imanta sua matéria com uma carga nova e inesperada.

Essa tensão entre subjetividade e objetividade atravessa e estrutura as últimas estrofes. Ela está cifrada, por exemplo, no emprego do pronome pessoal "nós" para representar a voz poética. Isso

porque, como em outros momentos do poema, o pronome no plural sugere uma coletividade entre os participantes que é desmentida pelos acontecimentos narrados, em que cada um cuida dos seus próprios interesses. Trata-se, assim, de um uso irônico que ressalta a ausência de solidariedade entre funcionários, soldados e governadores. As estrofes finais armam por meio disso uma espécie de jogo entre identificação e estranhamento, como se a dimensão monumental dos fatos ameaçasse apagar a identidade dos participantes. Esse jogo se exprime no verso "o inimigo (?) retirou-se em fuga precipitada", pois o ponto de interrogação entre parêntesis questiona a identificação imposta pelos fatos, insinuando que ela é incapaz de definir os envolvidos individualmente. Esse jogo também está presente no emprego do plural "brasileiros" como uma categoria capaz de subsumir os envolvidos. A sequência da estrofe indica, inversamente, que, apesar de terem nascido no mesmo país, os envolvidos não se identificam sob nenhum outro aspecto, tanto que só estão preocupados em salvar a própria pele. A generalidade abstrata de categorias como "nós", "inimigo" e "brasileiros" é, por conseguinte, tensionada ao máximo e esfacelada nas estrofes finais, nos quais os interesses envolvidos se revelam completamente divorciados uns dos outros e vigora um clima de salve-se quem puder. Ao contrário do que se poderia imaginar, porém, o tom dessas estrofes não é dramático ou sombrio, mas mordaz e satírico, pois nelas o acento recai sobre o lado

cômico da barafunda resultante, e não sobre o lado trágico. As tensões exploradas nas últimas estrofes em torno da individualidade e da sua irreduzibilidade em relação ao coletivo podem ser interpretadas em mais de um sentido. Por um lado, elas entroncam e traduzem o individualismo característico da produção poética de Drummond da década de 20 (mas que nem nos momentos de maior engajamento foi abandonado). Por outro lado, todavia, a exploração dessas tensões conflui com a trajetória lírica posterior do poeta mineiro e, em especial, com o progressivo escrutínio a que o seu próprio individualismo foi submetido sobretudo a partir de *Brejo das almas*, de 1934. "Outubro 1930" pode ser lido, então, como um prenúncio tímido da reavaliação problemática e angustiada por que passou o egotismo profundo do Autor em seus escritos das décadas de 30 e, principalmente, de 40.

Na última estrofe do poema, destaca-se a quantidade de termos religiosos. Com efeito, em apenas oito versos se concentram expressões como "Deus vela", "anjos alvíssimos", "asas", "maus espíritos", "purificam" e novamente "Deus vela". A presença dessas expressões surpreende porque são invocadas a propósito de uma situação que o restante do poema já desqualificara como banal e ridícula, atrelada aos interesses mais díspares e da mais completa imanência. Mas é interessante notar que, contrariando as expectativas, a existência de termos oriundos do universo religioso é relativamente comum ao

opiniões

longo de *Alguma poesia*, onde estão espalhados em pouco menos de um quinto dos poemas do conjunto, entre eles o de abertura, o célebre "Poema de sete faces", e o de fechamento, "Poema da purificação". Em geral, a ocorrência desses termos é inesperada, porque eles despontam em contextos insólitos. No "Poema de sete faces", por exemplo, a abundância de referências religiosas, as quais estão inscritas no mais íntimo da estrutura do poema (por sinal, publicado pela primeira vez em pleno natal, no dia 25 de dezembro de 1928), resulta em uma combinação inusitada e original, pois nele os elementos sagrados (o auto natalino, as citações bíblicas) convivem com os blasfêmicos ("anjo torto", sombra) para compor uma certidão do Poeta e de sua personalidade poética *gauche*. Já em "Outubro 1930", essas referências são motivadas pelos acontecimentos e estão intrinsecamente ligadas ao contexto, na medida em que traduzem a impotência e a condição de mera espectadora da voz poética. Trata-se, em outras palavras, de um apelo desesperançado, fruto da incredulidade de os envolvidos acharem uma solução. E, com esses apelos, a voz poética acaba se colocando em uma posição de impotência e passividade em relação aos fatos, dos quais participa sem poder transformá-los. As invocações da estrofe lembram, por isso, as interjeições meio mecânicas meio resignadas da religiosidade popular, porquanto não formam sistema entre si e se assemelham a uma forma de pensamento mágico. Na verdade, boa parte das ocorrências de termos religiosos no primeiro livro

do poeta mineiro tem esse sentido popular e informal, como uma espécie de lugar comum, prosaico e corriqueiro, do português falado no Brasil. A articulação entre a busca de uma língua nacional (e, por metonímia, da própria nação) e o vocabulário religioso é, aliás, explicitamente tematizada em outro poema de Drummond da mesma época, "Explicação", no qual uma das funções do verso do eu lírico é justamente "louvar a Deus". De certo modo, portanto, o emprego desses termos estabelece um vínculo entre o indivíduo e os demais brasileiros, os quais se põem destarte em uma posição de minoridade que se satisfaz - para citar de novo "Explicação" - em meter a língua no governo e em acreditar que no fim dá tudo certo. No caso de "Outubro 1930", esse vínculo é mais delicado e problemático, porque diz respeito à relação conflituosa entre a voz poética e o coletivo, do qual o indivíduo faz parte mesmo não podendo ser reduzido a uma categoria abstrata. É por isso que o anúncio, na penúltima estrofe, do surgimento de uma entidade abstrata como o "novo, claro Brasil" se reveste de um caráter irônico, pois o que as invocações religiosas, em particular, e o poema como um todo sugerem é, pelo contrário, a conservação do desajuste do país no interior dos acontecimentos de 1930.

Na última estrofe, surgem dois pronomes da segunda pessoa do singular: o possessivo "teu" e o oblíquo "ti". O interlocutor pressuposto por eles não é, contudo, definido na estrofe ou antes dela, de sorte que só podemos conjecturar a respeito.

Seja como for, penso que esses pronomes se dirigem à namorada distante da voz poética, por causa das diversas referências ao amor lançadas ao longo do poema - o que, a se confirmar, esclarece o mistério acerca da identidade do interlocutor da terceira estrofe. Em abono a essa hipótese, vale lembrar que na segunda estrofe em versos o funcionário deitado (que, segundo nossa interpretação, é a própria voz poética figurando a si mesma na terceira pessoa) pensa no "amor/tornado impossível/ no minuto guerreiro"; que na terceira o verbo "olhar" na forma do imperativo implica a presença de um interlocutor; e, por fim, que na penúltima as "mulheres carinhosas cosendo fardas" e as "longínquas namoradas" podem incluir a namorada do funcionário. Já a impressão de separação existente entre a voz poética e sua amada está contida nessas referências, sobretudo no adjetivo "longínquas". Segundo nossa hipótese, portanto, a voz poética se encontra no Estado Maior, servindo como funcionário e separado da sua namorada, na qual pensa em meio aos acontecimentos e para a qual escreve. A ser assim, o poema ganha uma dimensão insuspeita: a de uma carta de guerra, de um balanço escrito à noite (haja vista as referências ao sono, à "hora de apagar a luz" e ao sonho) para dar notícias e relatar os episódios vividos por ela, voz poética. Portanto, o mosaico composto pela mescla de registros distintos representa uma tentativa de dar forma literária à sua experiência e participação na Revolução de 30. Através desse enfoque dinâmico e poliédrico,

"Outubro 1930" se contrapõe ao tratamento estático e plano do realismo tradicional para formular um modo pessoal de recriar os eventos. De fato, o poema configura uma espécie de transrealismo², em que a visão da realidade é construída a partir da síntese de detalhes e pormenores vividos (sobretudo, assistidos) pela voz poética e acumulados ao longo do poema, compondo ao cabo um quadro bastante vivo dos fatos representados.

Em janeiro de 1931, em um momento muito próximo ao da redação de "Outubro 1930", Drummond escreve em carta a Mário:

eu confesso que não consigo evadir-me do meu individualismo para vogar nessas paragens largas e povoadas para as quais me solicitam as tendências intelectuais do meu tempo, e por outro lado ainda não cheguei (e chegarei algum dia?) à maturação necessária para tentar a solução supra-realista, única que me parece aceitável para o meu caso, como de resto para todos os casos. E confesso mais, não sem tristeza, que a minha prisão individualista é tanto mais lamentável quanto me força eternamente aos mesmos exercícios poéticos, à eterna repetição de temas morais que constituem o tecido inalterável de minha vida, e que por fim devem aporrinhar o leitor, que diabo! Tanto mais que me aporrinham a mim próprio como você sabe perfeitamente.

opiniões

E isso é tão exato que os versos que venho compondo depois da publicação do meu livro (sempre entendi que um livro deve marcar uma fase encerrada na vida de um cidadão) não me parecem dizer nada de novo, o essencial já estando dito no livro. Preciso, pois, de abrir o meu caminho, e você sabe como isso representa uma tentativa difícil para mim (COELHO (Org.), 2002, pp. 401-402).

O poeta mineiro confessa na carta o desânimo que se abatera sobre ele depois da publicação de seu primeiro livro, *Alguma poesia*, de 1930. Já pela escolha das palavras ("tristeza", "prisão", "lamentável"), fica claro que não se tratava de um mero bloqueio artístico ou de algo do gênero, mas de uma crise de espectro bem mais largo e profundo. Na verdade, o sentimento descrito era tanto mais angustiante na medida em que, quando escreveu a carta, Drummond atinara com sua razão - a incapacidade para evadir-se da prisão individualista -, mas ainda não vislumbrara uma solução, ou melhor, a única solução enxergada - o assim chamado "supra-realismo" - não estava ao seu alcance, por não ter ele atingido ainda a "maturação necessária". Esse sentimento era complexo porque possuía uma dimensão dupla: do lado mais superficial, era poético e artístico, porque dizia respeito às dificuldades do Autor para produzir algo distinto do individualismo característico dos poemas do seu livro de estreia; no fundo, porém, ele era moral e ideológico,

porque decorria do seu alheamento em relação às tendências intelectuais do seu tempo que o solicitavam. Tratava-se, assim, de uma crise que se expressava na incapacidade para criar, mas cuja origem era outra, de raiz ideológica. O âmbito estético se cruzava naquele momento com o ideológico e gerava uma situação aporética, que obrigava o poeta mineiro a girar em círculo, isto é, a repetir os mesmos velhos "temas morais".

Na verdade, a carta do poeta mineiro era uma resposta franca e direta a uma crônica de Mário de Andrade publicada em junho de 1930 no *Diário Nacional*. Em "Puro, sem mistura", Mário comentava a publicação de *Alguma poesia*, de Drummond, e de *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, e assinalava a pureza psicológica deles, os quais, a despeito da "impressionante exposição de alma humana", eram a seu ver eminentemente individualistas. E advertia:

minha impressão é que isso é um beco sem saída. Está claro que a gente pode morar no beco a vida inteira porém será concebível o beco na civilização urbanista Le Corbusier? Sempre é certo que há dois jeitos da gente sair do beco. Um é simples como beber água: sair por onde se entrou, trair-se. E trair o conceito metafórico que todos nós temos de beco sem saída. O outro meio será talvez mais propício a essas duas almas livres: botar dinamite nas casas e se evadir do indivíduo pra mais puros longes ainda - o automatismo psíquico

do sobre-realismo (ANDRADE, 1976, p. 213).

Além de apontar o impasse - "o beco na civilização urbanista Le Corbusier" -, Mário sugeria saídas: ou trair-se, isto é, abandonar o individualismo contra a própria natureza, ou aprofundá-lo através do automatismo psíquico do sobre-realismo, opção que considerava mais propícia e que Drummond aceitou, embora confessasse na carta sua incapacidade para colocá-la em prática. Portanto, a crônica (mas não só: o ensaio "A poesia em 1930" também foi importantíssimo, pois batia na mesma tecla, como vimos) foi ao encontro do descontentamento difuso do poeta mineiro, que até então não sabia formular a origem desse sentimento, precipitando o tom crítico e até culpado com que Drummond passa a encarar a própria posição a partir deste momento. É provavelmente a esse processo que nosso Autor iria se referir em um depoimento de 1938 (e depois incluído em *Confissões de Minas*) como a "consciência crescente da sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta (ou falta de conduta) espiritual do autor" (ANDRADE, 2011, p. 68). A advertência de Mário contribuiu, em resumo, para catalisar o exame crítico do lirismo de *Alguma poesia* que nosso Autor já vinha ruminando – inclusive poeticamente, como o demonstra "Outubro 1930" –, mas com cujas razões não atinara até digamos o começo de 1931. Iniciava-se, assim, um movimento íntimo de

questionamentos e tomada de consciência, repleto de tateios e dúvidas, como estamos vendo, e que se traduziu nesse momento na consciência da precariedade dos temas do seu lirismo – desacompanhado, todavia, da superação correspondente, no caso a opção por uma das tendências intelectuais que o solicitavam.

De modo mais amplo, o processo descrito na carta se inseria na intensa movimentação ideológica do pós-Revolução de 30. No ensaio "A revolução de 30 e a cultura", Antonio Candido identificou o fenômeno da

surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período (CANDIDO, 2011, p. 220).

A carta pode ser lida como uma espécie de testemunho de que Drummond absorveu e repercutiu a intensa movimentação ideológica que agitou nossa intelectualidade ao longo da década de 30. É claro, por outro lado, que a despeito dessa afinidade, falar em engajamento ou militância a

opiniões

propósito da produção de Drummond do começo da década de 30 não deixa de ser descabido – e "Outubro 1930" o prova –, pois, como vimos, nosso Autor estava às voltas com impasses e dificuldades, mas não ainda com um caminho a seguir – o qual só se manifestaria com mais clareza em sua produção poética da década de 40, como hoje sabemos. Seja como for, o processo do qual resultou "Outubro 1930" é interessante, porque revela traços marcantes do seu pensamento poético, em particular o questionamento angustiado sobre o alcance e os limites do seu lirismo – questionamento que, sem prejuízo das enormes diferenças existentes, reaparecerá em diversos poemas de *A rosa do povo*, o que não deixa de ser um ponto em comum entre momentos de resto tão distintos.

Em "Outubro 1930", a crise resultante do cruzamento das preocupações ideológicas e estéticas se expressa no esforço para abrir novos caminhos. E de fato, o princípio de construção do poema é justamente a oscilação entre registros distintos, como se o Autor não conseguisse se decidir entre verso e prosa, épica e lírica, ponto de vista interno e externo, primeira e terceira pessoas, e os mesclasse em um movimento incessante que os tensiona reciprocamente. Essa oscilação pode ser lida como a expressão da inexistência de uma solução para os dilemas que inquietavam o poeta mineiro naquele momento porque, se está por trás da tentativa de trilhar novos rumos, também atesta o fracasso em se decidir por algum deles. Mais do que recursos

artísticos, portanto, essas ambivalências formais traduzem a crise ideológica mais ampla por que então passava o poeta e que ainda se estenderia por alguns anos, até pelo menos a publicação de seu segundo livro, *Brejo das almas*, no qual a indecisão prefigurada em "Outubro 1930" se converte no fracassismo difuso pelos poemas do livro de 1934. Dito de outro modo, influenciado pelo clima da época, o anseio de superar o próprio individualismo adquiria uma dimensão tanto poética (e artística) quanto ideológica, o que obrigava nosso Autor a tratá-las em conjunto. O poema se insere precisamente nesse processo, e em sua oscilação condensa questões cabeludas que - hoje sabemos - ocupariam Drummond por muito tempo ainda.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Autobiografia para uma revista". In: *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. pp. 66-71.

_____. *Poesia 1930/62*. Organização Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ANDRADE, Mário de. "A poesia em 1930". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. pp. 28-53.

_____. "Puro, sem mistura". In: *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas Telê Porto Ancona, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976, pp. 211-213.

CANDIDO, Antonio. "A revolução de 30 e a cultura". In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. pp. 201-238.

COELHO, Lélia (Org.). *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade - inédita - e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SIMON, lumna Maria. "O mundo em chamas e o país inconcluso". *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 103, nov. 2015. pp. 169-191.

Notas

1 "Hoje é quase impossível avaliar o quanto o verso - "A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais" - impulsionava um programa antiliterário e demandava da efusão lírica, da expressão polida, do verso bem torneado, mas fechado ao contemporâneo, uma inspiração autenticamente antielitista, politizada e coletivista, aberta à atualidade da vida - um programa de vanguarda, seja dito. Drummond representou àquela altura a expressão por excelência da crise do verso (que vai ser saturado de prosa, sintática e ritmicamente), o

reconhecimento de certo arcaísmo da literatura e da poesia, como se então precisasse buscar fora das duas o que é mais necessário e urgente para atualizar a experiência da poesia. É sob a perspectiva angustiada e autocrítica do processo comunicativo que *A rosa do povo* apresenta eu, amor e poesia como instâncias históricas, desfiguradas pela sociedade burguesa e brasileira, suscetíveis no entanto de reforma e transformação" (SIMON, 2015, p. 176).

2 O termo é de Antonio Candido e é usado para caracterizar o singular realismo configurado na obra de Marcel Proust. Cf. Antonio Candido, "Realidade e realismo (via Marcel Proust)". In: ____, *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 125.

opiniões

“duelo”, de guimarães rosa: moira em interface com a violência do sertão

Guimarães Rosa’s “Duel”: the interface of moira and the hinterlands’ violence

*Fabício Lemos da Costa**

*Maria Elizabeth Bueno de Godoy***

Resumo

Este ensaio tem o objetivo de refletir sobre a *moira*, destino ligado à matriz grega, em interface com as viagens e com a violência do sertão a partir do conto “Duelo”, quarta narrativa do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Trata-se de uma espécie de aclimação do destino antigo à vivência do sujeito sertanejo, sobretudo no espaço de perseguição, de morte e de instabilidade nos gerais. Assim, esta reflexão em torno do conto do autor mineiro faz-se na leitura que instala a paisagem do sertão ao plano universalista da tradição grega: o destino.

Palavras-chave

Moira; Duelo; Sertão; Violência; Guimarães Rosa

* Graduado e Licenciado em Letras-Língua Portuguesa pela UFPA-PA, Especialista em Produção de Material Didático e Formação de Leitores para a EJA pela UNIFAP-AP, Graduando em Filosofia pela UEAP-AP. E-mail: fabricio.lemos1987@yahoo.com.br

** Graduada e Licenciada em História pela PUC-Rio, Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio, Doutora em História Social pela FFLCH-USP. E-mail: mariebueno70@gmail.com
Artigo recebido em 23/07/2018 e aceito para publicação em 27/09/2018.

Abstract

This essay reflects upon the concept of moira as referred as destiny - following the Ancient Greek Mythology - while interfacing the excursions and the backcountry's violence presented in "Duelo", the fourth short story of the book *Sagarana*, by Guimarães Rosa. The article presents a sort of analogy between the ancient destiny and the experience of the inhabitants of the hinterlands, in its atmosphere of persecution, death and instability. Thus, the reflection upon the author's tale is made from the reading of the backcountry's landscape over a universal plan of the Greek tradition: destiny.

Keywords

Moira; Duel; Hinterlands; Violence; Guimarães Rosa

Destino, viagem e violência: "o sertão é o mundo".

O livro *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, publicado pela primeira vez em 1946¹, apresenta-se como uma coletânea de nove contos, os quais se relacionam pelas temáticas de aventuras pelo sertão dos gerais, comprovando-se pelo título da obra, neologismo criado pelo autor mineiro a partir da mistura de "saga", de origem germânica,

e "rana", originária do tupi, que juntas significam "à maneira de saga". A clave dá-se na maneira de aventura, como é possível ler-se nas diversas narrativas que se somam ao conjunto temático do livro. A quarta narrativa, intitulada "Duelo"², texto que iremos abordar, confirma a perspectiva que sublinhamos, isto é, a presença da saga, em que o elemento da violência encontra-se em interface com a vivência dos sujeitos sertanejos. No início do conto, o leitor encontra uma epígrafe, a qual será nossa primeira "parada" de reflexão. Ei-la na íntegra:

E grita a piranha cor de palha,
irritadíssima:

— Tenho dentes de navalha, e
com um pulo de ida-e-volta
resolvo a questão!...

— Exagero... — diz a arraia —
eu durmo na areia,
de ferrão a prumo,
e sempre há um descuidoso
que vem se espetar.

— Pois, amigas, — murmura o gimnoto,
mole, carregando a bateria —
nem quero pensar no assunto:
se eu soltar três pensamentos

elétricos,

bate-poço, poço em volta,
até vocês duas
boiarão mortas...

(Conversa a dois metros de
profundidade.)

(ROSA, 1984, p. 123).

opiniões

A epígrafe que antecede o conto “Duelo” mostra-nos dois animais aquáticos, a piranha e a arraia, que se desafiavam quanto ao poder de ataque, as quais são surpreendidas por um terceiro animal, o peixe elétrico, cuja artimanha de destruição é superior ao das duas primeiras, pois é capaz de matar apenas pelo pensamento, ou seja, de longe, sem contato físico. O terceiro elemento, entendemos como o destino, implacável, que remete à matriz grega antiga, ou seja, àquilo que diz respeito ao lote de cada indivíduo. Na epígrafe o destino é trazido pelo peixe elétrico, fazendo-se interligado com o enredo de “Duelo”, o qual começa com o desentender de dois personagens, Turíbio Todo e Cassiano Gomes, ocasionado pelo adultério cometido entre o último e a esposa do primeiro, dona Silivana, a mulher “que tinha grandes olhos bonitos, de cabra tonta” (Ibidem, p. 127). O narrador, em terceira pessoa, indica-nos o caráter do personagem Turíbio Todo, detentor, no início do conto, da razão³, pois fora vítima da infidelidade conjugal da esposa com Cassiano Gomes; revela-nos a personalidade de Turíbio Todo:

Turíbio Todo, nascido à beira do Borrachudo, era seleiro de profissão, tinha pelos compridos nas narinas, e chorava sem fazer caretas; palavra por palavra; papudo, vagabundo, vingativo e mal. Mas, no começo desta história, ele estava com a razão (Ibidem, p. 125).

Assim, na apresentação do personagem traído, temos o traço que se desenvolverá ao longo do conto: a vingança, a violência e a perseguição no sertão, revestida de caráter maculador das relações conjugais, em um clima de efeito e de causa, como declara o narrador: “E, ainda assim, sabemos todos, os capiaus gostam muito de relações de efeito e causa, leviana e dogmaticamente inferidas.” (Ibidem, p. 125).

A violência faz-se em todos os movimentos dos personagens, sobretudo quando, após o conhecimento da traição, Turíbio Todo resolve vingar-se, mas acaba assassinando por engano Levindo Gomes, irmão de Cassiano Gomes. A partir do engano, é traçado o duelo, marcado pelas andanças e pelo tempo decorrido: mais de cinco meses que um ficou na procura do outro. Turíbio Todo esperou, organizou o plano, segundo a frieza do espírito capiau: “Turíbio Todo não ignorava isso, nem que o Cassiano Gomes era inseparável da parabéllum, nem que ele, Turíbio, estava, no momento, apenas com a honra ultrajada e uma faquinha de picar fumo e tirar bicho-de-pé.” (Ibidem, p.126).

Nesse sentido, as andanças representam a viagem ao longo do conto, a qual os sujeitos estão imersos em uma paisagem que os coloca no plano da sorte, onde tudo é incerto, isto é, os sertanejos cometem os erros e iniciam seu percurso em uma viagem infundável e emaranhada de obstáculos, na qual o destino afasta-os da certeza, muitas vezes, acreditada pelo sujeito, inserindo-os no panorama

da existência, cuja travessia é humana, ou seja, dá-se no próprio ser⁴. Benedito Nunes em *O dorso do tigre*, no capítulo “Guimarães Rosa”, sublinha que

é essa atividade temporal da existência, fulcro da *poiesis* originária, que constitui, na obra de Guimarães Rosa, o último horizonte simbólico da viagem. (NUNES, 2009, p.171).

Os personagens do conto emaranham-se pelo interior do sertão, um na “caça do outro”, mas não permanecem os mesmos ao longo da viagem, pois as travessias de rios e de caminhos perpassam suas modificações internas, porque estão na força temporal, cuja mudança perfaz o ser do sujeito, como menciona o narrador: “Saltou do trem também com uma piteira, um relógio de pulseira, boas roupas e uma nova concepção do universo.” (ROSA, *op.cit.*, p.146). Entretanto, o destino parece “costurar” a vida de todos ao decorrer da existência, um tecer que se realiza em sobe e desce, em queda e caminhada, convergindo-se: “são encontros e desencontros, são equívocos aparentes, que um recuo no espaço e no tempo transforma em certeza, ou em certezas que a distância neutraliza.” (NUNES, 2009, p. 169).

Assim, verifica-se que a narrativa move-se na força do destino, que é externa ao indivíduo, colocando-o na paisagem, isto é, na vivência, a partir da incerteza e da incapacidade de pensar um desfecho em uma exatidão, pois quando tudo

parece convergir para a felicidade e para a vitória, encontram-se a derrota e a queda, em uma situação, muitas vezes, inesperada e em total rapidez, não podendo o homem agir, já que é sempre capturado em momentos de distração ou que não pede desconfiança. Então, como apontamos, o destino está imerso nas atitudes não previsíveis, é “mola propulsora” da própria vida. Segundo Nunes: “É o desenho completo da trajetória da vida, o diagrama do movimento da existência no tempo, cujo processo de avanço e recuo, por meio de atos e gestos, de que se originam efeitos imprevisíveis, materializa-se nos tópicos da travessia.” (Ibidem, p. 171).

Luiz Costa Lima em *Por que Literatura* argumenta que o sertão não se caracteriza apenas como paisagem geográfica, como fora formulado no chamado regionalismo de 30⁵ da literatura brasileira, que tinha como lugar principal o nordeste para onde tudo se revestia em uma espécie de fotografia objetiva, exótica e pitoresca. Em Guimarães Rosa, o “ser-tão” é cósmico, paisagem ideal para manifestações universais, inclusive, das mais antigas tradições antigas, como a grega, por exemplo, as quais se climatizam no sertão, na dimensão do sertão-mundo. De acordo com Lima:

O sertão então se transmuda. Ele não é apenas a geografia em que pisara, mas a geografia ao dispor do homem. O sertão não é apenas mineiro, é o caminho da

opiniões

criatura. É o cosmos humanizado. Cosmos que não se vê ou se imagina de fora, pois que é dito por alguém cercado por ele, nele submerso e procurando direção. Cosmos, portanto, de que não se afastaram o muito perigoso, o incerto, o que é potência danosa na vida. Este perigo e incerteza, esta presença não selecionada da própria vida são localizados pela palavra e por ela levados de volta à geografia sertaneja. As coisas que aí se passam encerram conhecimento e mistério, certeza e engano. (LIMA, 1969, p. 75).

Então, compreendemos a presença do tecer do destino, de uma divisão das partes, que não para, desenvolvendo-se interligada ao homem que se encontra em viagem, em trânsito, no caso, sempre ligada à violência e ao perigo, como em *D. Benedito Nunes* afirma em “Guimarães Rosa quase de cor: lembranças filosóficas e literárias”, que “quase sempre escalando o Sertão-mundo de que não saem. Por isso, nos textos de Rosa, o cômico e o trágico, o reles e o sublime, passam-se a céu aberto”. (NUNES, 2013, p. 274-275). O destino, tecido pelas moiras, vigia o sertanejo e o coloca em apuros e em vitórias momentâneas, de acordo com seu lote. Em *D*, o destino dá-se desde o início da narrativa, por exemplo, quando Turíbio Todo achava que baleara Cassiano Gomes, no entanto, o acaso leva-o para baixo, pois atingira o irmão do valentão:

Bem, quinta-feira de-manhã, Turíbio Todo teve por terminados os preparativos, e foi tocaiar a casa de Cassiano Gomes. Viu-o à janela, dando as costas para a rua. Turíbio não era mau atirador: baleou o outro bem na nuca. E correu em casa, onde o cavalo o esperava na estaca, arreado, almoçado e descansadão. (ROSA, 1984, p. 127).

O destino em “Duelo” acompanha os personagens, é a matriz da cultura antiga grega que se perfaz no sertão, ambiente onde coexiste com a universalidade e com a diversidade das mais remotas civilizações. “Ele [o sertão] é do tamanho do mundo” (ROSA, 2001, p. 89), mote de Riobaldo, personagem do romance *Grande Sertão: veredas*, obra máxima do autor mineiro, a qual nos mostra o grande leque universal que se encontra nos enredos das várias narrativas de *Sagarana* e de todas as outras “estórias” de Guimarães Rosa. Em “Duelo”, a Moira (*Μοῖρα*) transforma tudo em perigo e em instabilidade: é a síntese maior da humanidade que se dá no “sertão-mundo”, em que nada pode ser calculado a partir da exatidão:

E Cassiano Gomes tinha acertado, em parte. Turíbio Todo viera mesmo para Piedade do Bagre, justo como um catingueiro à frente do latido de dez trelas e mais a buzina do perreiro; e bastara-lhe um dia de repouso, para compreender que estava num fundo-de-saco, pois que aquele lugarejo era a boca do sertão.

Mas não voltou como onça na ânsia da morte: baldeou do matungo ajumentado e estrompado, para um ruço-picaço quatrolho e quatralvo, e fez que vinha e não veio, e fez como o raposão. Obliquou a rota para nor-nordeste, demandando as alturas do morro do Guará ou do morro da Garça, e aí houve que foi onde Cassiano tinha descalculado, mancando a traça e falseando a mão.

— Tem tempo... — disse. E continuou a batida, confiado tão-só na inspiração do momento, porquanto o baralho fora rebaralhado e agora tinham ambos outros naipes a jogar. (Ibidem, p. 129).

Em “Duelo”, assim como em outros contos e romances de Guimarães Rosa, o *lógos* convive com o *mýthos*, inter cruzando-se na impossibilidade da existência de apenas uma perspectiva na vivência dos sertanejos. Assim, entendemos as convergências que se colocam na narrativa, ou seja, a presença do mito das irmãs fiandeiras do destino, com a violência que exige, em alguns momentos, algum “fio” de racionalidade, sobretudo para calcular, pensar a estratégia de ataque e não permanecer somente no desastre da *hýbris* (ὑβρις): “É ... Desse jeito eu não arranjo nada, e fico me acabando à toa... É melhor eu voltar p’ra casa e deixar passar uns tempos, até que ele sossegue e pegue a relaxar...” (Ibidem, p.136). De acordo com Eduardo F. Coutinho: “O *mýthos*, na obra de Rosa, não é um elemento *per se*, mas parte do contexto mental do sertanejo, e, como tal, não exclui o *lógos*, infringindo as leis da verossimilhança. Estes dois elementos, o *mýthos*

e o *lógos*, longe de excludentes, convivem o tempo todo.” (COUTINHO, 2008, p. 373).

A moira: digressão aos antigos.

À justa apreensão das categorias de destino interligadas à morte e ao fio cardado pelas ‘irmãs’ que distribuem devidos lotes a cada um dos perecíveis mortais, faz-se mister uma digressão aos antigos, neste estudo, representados pela tradição homérica⁶. Partindo de uma modesta etimologia a contrapelo, Hesíodo, na *Teogonia*, se refere à *moira*, ou às μοιραί, em duas passagens dignas de nota: primeiramente, àquela que trata da gênese de Caos (*Kháos*), que, por cissiparidade, gera Érebo e Noite negra (*Nýx*), por sua vez, genitora de “hediondo Lote, Sorte Negra e Morte” e também de “Sono e a grei de Sonhos” (*Teogonia*, vv. 211-213). Note-se que “hediondo Lote”, *Móρον*, advém, assim, daquilo que Jaa Torrano (2003, p. 44) denota como a descendência de potências tenebrosas que pertencem à esfera do não-ser, forças de negação da vida e da ordem. Associada a Lote, porção que cabe aos seres (deuses⁷ e homens), na referida gênese, encontra-se *thánatos*, morte, associação que, na narrativa homérica, precedente à epopeia hesiódica, faz-se intrínseca.

Na sequência, já na descrição da gênese dos *Olímpios*, o poeta narra a divisão das honras entre os divinos Cronidas, além das peripécias amorosas

opiniões

de Zeus, que muitas deusas, ninfas e mortais seduziu, com elas gerando divinos e heróis. A passagem dos versos 901 a 906 indica nova recorrência à distribuição de partes, ou lotes, neste caso exclusivo aos mortais:

Após desposou Têmis luzente que gerou as Horas (*Horái*), Equidade, Justiça e Paz viçosa que cuidam dos campos dos perecíveis mortais, e as Partes (*Moiras*) a quem deu mais honra o sábio Zeus, Fiadeira, Distributriz e Inflexível, que atribuem aos homens mortais os haveres de bem e de mal. (*Teogonia*, vv. 901-906).

Teria Hesíodo descrito em sua obra o já contemplado na tradição, via Homero, mesmo que a epopeia não estabeleça qualquer detalhamento etimológico sobre as recorrências e arazoamentos da *moira*? Poder-se-ia sugerir, destarte, que uma tradição comum abarcasse em seu horizonte mítico dois tipos de relação, ou, melhor dizendo, duas imanências para o conceito entre os gregos: uma que se refere ao lote associado em direta gênese à ideia de morte, portanto, destino ou condição intrínseca aos *mortais* e perecíveis; outra como destino, sorte ou parte atribuída pelas *moiras*, assim cumprindo o determinado por Zeus tronante. Ambas recorrências presentes na *Iliada*⁸, assim como também no poema da *Odisseia*, do qual não iremos tratar neste estudo.

Moira esti. Está fadado. Uso que Duffy reconhece impessoal em ambas as epopeias de Homero, aplicado à ideia já referida de lote, destino, e, mesmo, *morte*. Significa, portanto, morte se pronunciada como cumprimento de um destino; e à estreita ligação entre morte⁹ e *moira* Duffy (1947, p. 3) atribui a expressão *thánatos kai moira*. No estudo da tragédia *Ájax*, de Sófocles, Flavio Ribeiro de Oliveira indica, na clivagem do herói homérico ao *deinós* (sujeito trágico), o caráter de fragilidade e de transitoriedade de tudo que se refere ao humano, entre os antigos. Tal máxima, por exemplo, encontra-se no discurso do narrador de “Fatalidade”, narrativa do livro *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa: “E ... foi: fogo, com rapidez angélica: e o falecido Herculino, trapuz, já arriado lá, já com algo entre os próprios e infra-humanos olhos, lá nele _ tapando o olho-da-rua. Não há como o curso de uma bala; e _ como és bela e fugaz, vida” (ROSA, 2011, p. 111). Assim, Paira sobre o destino do herói trágico a máxima dos limites de sua ação e a instabilidade dos caminhos que percorre, sempre a ele vedadas a arrogância e a vanglória, pois “as coisas humanas (*tanthropéia*) estão sob o domínio da fragilidade” (OLIVEIRA, 2008, p.15) em que reinam, absolutas, a vontade divina e a imanência da *moira*.

Duelo e a matriz grega: interseções.

Poder-se-ia tratar os personagens do conto “Duelo” como sujeitos ligados à matriz grega antiga, sobretudo à particularidade dos seres que

agem pelo tecer do destino, assim como relacionados aos heróis trágicos, que, quando agem de acordo com a *hýbris*, afastam-se da comunidade e da política da *pólis*. De acordo com Jacqueline de Romilly (1997, p. 124): “Por fim, a guerra e seus problemas, quando não estão no próprio centro da ação, frequentemente aparecem como pano fundo desta¹⁰. É o *páthos* do herói trágico, o qual se emaranha no cumprimento do seu destino, como argumenta Rachel Gazolla (2011, p. 78-9) em *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*: “O herói, porque herói deve ficar aquém dos argumentos; ele tem a força de afirmar-se como recolhedor de seu *daímon*, sem medo da morte, sem medo das consequências, pois é esse o sentido de sua vida. Sua fragilidade é a força”.

O agir no sertão, portanto, de um lado pede Sertão, isto é, pensar racionalmente o mínimo possível, porque as ações são quase sempre rápidas, não podendo perder tempo demais nas conjecturas dos planos e das estratégias, por outro lado, a rapidez nos acontecimentos far-se-ia elemento formador das atitudes que o leva ao erro, à queda, segundo o fiar da roda da fortuna e da necessidade, como viés ligado à matriz trágica. Segundo Jaeger: “Está intimamente vinculada à experiência humana que os mortais denominam sorte, pois esta se transforma facilmente na mais profunda dor, assim que os homens se deixam seduzir pela *hýbris*.” (JAEGER, 1995, p.302). O homem move-se pelo seu *páthos*, que o

descontrola, mas o insere na mais pura humanidade. Dessa forma, ao extrapolar os limites, à justa medida, o sujeito cai no erro, levando consigo os outros, interligados no tecer do destino. Ainda de acordo com Raquel Gazolla (Ibidem, p. 79):

Assim, se um homem comum extrapola seus limites como se fosse herói, sabemos qual será seu destino: é previsível uma finalização ao estilo trágico-heroico. Ser herói revela-se, se tem razão, um modelo de força do que queremos e uma negação para as ações que praticamos. Hoje, sem a larga incidência do sagrado, podemos dizer que, na rede de causas e efeitos em que está mergulhado o homem já é previsível o final, mas disso saberemos somente depois que pudermos desenrolar os fios que teceram essa rede, na conclusão do processo.

Portanto, a rede que tece o destino dos personagens que viajam pelo interior do sertão em busca do outro, no desejo da vingança, recobre uma paisagem onde tudo parece contribuir para o desfecho, nos encontros entre pessoas de caráter e necessidades que se inter cruzam com a história inicial: o adultério, o tiro por engano e o início do duelo. Assim, nesse inter cruzamento, Cassiano Gomes, ao descobrir-se com um prazo mínimo de vida, encontra em uma aldeia antiga o pequeno Vinte-e-Um, sujeito carente, com muitos filhos e

opiniões

esposa, mas sem recursos para tratar da doença do filho mais novo e para alimentar os outros. Cassiano Gomes, em repouso na aldeia, pois não conseguira mais continuar a caminhada para finalizar o duelo, resolveu ajudar o pobre rapaz sanar suas necessidades, fazendo-o a partir de ações imorais, já que sua ajuda implicaria na interferência do outro no desfecho da vingança:

Então, Cassiano, por sua vez muito bem comovido, porque é melhor a gente ser bondoso do que ser malvado, puxou-o para si, num abraço, dizendo:
— Maior paga do que essa não tem, meu compadre Vinte-e-Um... (ROSA, 1984, p. 145).

Considerações Finais

A rede que tece o destino em “Duelo” não abre mão de fazê-la de acordo com a sorte que cabe a cada um, cuja existência é marcada não apenas de glórias, mas também de infortúnios e de máculas. No conto roseano, a moira climatiza-se e as irmãs fiandeiras levam os sertanejos, segundo a necessidade, aos desfechos mais inesperados. Os envolvidos no duelo imaginam-se vitoriosos ou em uma situação favorável, entretanto logo descobrem que os “ventos” mudaram e que não se encontram em boa condição ou, ainda, que ambos estão na má sorte, ou seja, ao acaso, como cita Aristóteles (I, 2009, p. 25) em *Física*:

Dizemos “bom acaso” quando algo bom resulta, mas se diz “acaso ruim” quando resulta algo ruim, assim como se diz “boa fortuna” e “infortúnio” quando essas coisas têm grandeza; por isso quase apanhar um grande bem ou um grande mal é ter boa fortuna ou ser desafortunado, porque o pensamento os afirma como se estivessem presentes, pois aquilo que quase ocorreu parece não estar nada distante.

A roda da fortuna é inconstante como o é a geografia do sertão, em que nada foge ao perigo, à violência e à fragilidade humana, como é possível perceber no conto *Fatalidade*, do livro *Primeiras estórias*: “E ... foi: fogo, com rapidez angélica: e o falecido Herculínio, trapuz, já arriado lá, já com algo entre os próprios e infra-humanos olhos, lá nele — tapando o olho da rua — Não há como o curso de uma bala; e — como és bela e fugaz, vida!” (ROSA, 2001, p. 111). A maior inconstância dá-se na figura humana, sempre a marcar território pelo poder, vingança, traições e tentativas de acertos. O acaso é inconstante, assim como a roda da fortuna. Ainda segundo Aristóteles: “Além disso, é de esperar que a boa fortuna seja inconstante, pois o acaso é inconstante; pois nenhuma das coisas que são por acaso pode ser sempre ou mais das vezes.” (ARISTÓTELES, I, 2009, p. 30).

Os valentões de “Duelo”, ao saírem em busca um do outro, esperam que a sorte esteja em algum momento ao lado deles, devendo ser aproveitada

qualquer chance, já que tudo muda o tempo todo: "... 'Es-te den-tro e es-te fora!' ...Turíbio Todo tinha pulado fora da roda, e não mais brincou." (ROSA, 1984, p. 139). Turíbio Todo e Cassiano Gomes sabiam que o perigo "rondava" a geografia do sertão e tentam aproveitar-se de artifícios para o alcance de qualquer vitória momentânea ou para um desfecho final, como é possível perceber nas "ajudas" de Cassiano Gomes ao pequeno Vinte-e-Um¹¹. De um lado, depois das "ofertas" dadas ao último, Cassiano morre, por outro lado, sua vingança continua ou se estende por meio do capiau auxiliado, o qual sai na tentativa de um encontro com Turíbio Todo: "Chegou o cavalo para a beira da estrada, parando à frente de uma sucupira, e espiou e esperou. Era um cavalinho ou égua, magro, pampa e apequenado, de tornozelos escandalosamente espessos e cabeludos, com um camarada meio-quilo de gente em cima." (Ibidem, p.146).

Vinte-e-Um, movido por sentimento de gratidão, resolveu vingar-se pelo seu benfeitor, agindo com cautela e cuidado, como a necessidade pedira. Assim, conversaram sobre São Paulo, cidade onde Turíbio Todo esperava a já morte certa de Cassiano Gomes por motivo de doença, como comenta o personagem: "Ainda que mal pergunte, o senhor será mesmo o seu Turíbio Todo, seleiro lá na Vista Alegre, que está chegando das estranhas? ... Sou sim. Vim do São Paulo..." (Ibidem, p. 147). Cassiano Gomes aconselhara Vinte-e-Um a mudar-se para São Paulo, lugar de oportunidades,

segundo o narrador, e ainda, mostrara-lhe felicidade, pois encontraria com a dona Silivana, sua esposa, no entanto, não sabia que seu desfecho já fora decidido, as moiras não permitiriam tal encontro.

O destino responde pela boca de Vinte-e-Um: "Com perdão da palavra, mas este mundo é um estrume! Não vale a pena ficar alegre... Não vale a pena, não." (Ibidem, p. 149). O Rapaz cumpre o destino, mata Cassiano Gomes, de acordo com a divisão dos lotes, no intercruzar dos envolvidos na teia da roda da fortuna, que realiza encontros e desencontros, desenvolvendo-se desfechos distantes do tradicional "foram felizes para sempre", mote impossível onde é necessário sempre Ser-tão. Vinte-e-Um interpreta o sertão: "A gente vive sofrendo... Todo o mundo é só padecer... Não vale a pena! E depois a gente tem de morrer mesmo um dia..." (Ibidem, p.149).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Física I e II*. Prefácio, introdução, tradução e comentários de Lucas Angioni. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

COUTINHO, Eduardo. Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa. In: *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Organização de Marlí Fantini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 365-378.

opiniões

_____. *Grande sertão: veredas*. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013.

DUFFY, James. Homer's Conception of Fate. In: *The Classical Journal*, Vol.42. No.8 (May, 1947), pp.477-485.

EURÍPIDES. *Medeia*. Introdução, posfácio e notas de Trajano Vieira e comentário de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2010.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Editora Loyola, 2001.

HESÍODO. *Teogonia*. A Origem dos Deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOMERO. *Iliada*. Haroldo de Campos. Organização Trajano Vieira. São Paulo: ARX, 2002.

JAEGER, Werner. *Paidéia*. A formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LIMA. Luiz Costa. *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Guimarães Rosa quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. In: *A Rosa que é de Rosa: Literatura e Filosofia em Guimarães Rosa*. Organização de Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2013, pp.267-278.

ROMILLY, Jacqueline de. *La tragédie grecque*. 6ª édition. Paris: PUF, 1997.

ROSA, Guimarães. *Sagarana*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

_____. *Primeiras Estórias*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Grande Sertão: veredas*. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SÓFOCLES. *Aias*. Apresentação e tradução Flavio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WILLER, Claudio. Guimarães Rosa e "Sagarana". In: ROSA, Guimarães. *Sagarana*. São Paulo: Círculo do livro, 1984, pp. 321-331.

Notas

1 "Sagarana foi publicado em 1946; portanto, uma estreia tardia de João Guimarães Rosa, nascido em 1908, então já com trinta e oito anos. No entanto, também é obra de juventude, pois sua primeira versão é de 1937, demandando sete meses de trabalho. O Sagarana que conhecemos é uma segunda versão, refeita em 1945, em outros cinco meses de trabalho." (WILLER, 1984, p. 321)

2 Após essa citação de "Duelo" no corpo do texto, utilizaremos a abreviatura *D*.

3 A razão nas narrativas de Guimarães Rosa são artifícios que não conseguem desenvolver-se como unidade por muito tempo na paisagem do

sertão, ou seja, a razão é revestida sempre do caráter da violência e do ilógico, além disso, o sobreviver em ambiente tão inóspito é mais importante que permanecer na racionalidade: “o questionamento da lógica racionalista é, sem dúvida, um dos traços mais significativos da obra rosiana e se expressa, além dos aspectos citados, pela simpatia que o autor devota a todos aqueles seres que, não encarando a vida por um óptica predominantemente racionalista, inscrevem-se como marginalizados na esfera do ‘senso comum’.” (COUTINHO, 2013, p. 30-1).

4 “Vê-se, então, que o significado final desse motivo afasta-se da ideia cristã do homem viator, segundo o qual o homem apenas transitaria no mundo, que não corresponde nem à sua origem nem ao seu verdadeiro destino.” (NUNES, 2009, p. 171).

5 “Na ‘nova narrativa’, entretanto, iniciada por volta do final da década de 1930 ou princípios da de 1940, a oposição representada por essas duas linhas de ficção - ‘a regionalista’ e ‘a universalista’ - neutraliza-se no contexto da literatura latino-americana. Por essa época, o centro de gravidade do romance regionalista desloca-se da natureza para o homem, e o núcleo desse tipo de ficção passa a ser formado por uma rede intrincada de relações humanas. Agora o homem é, também nessa linha de ficção, o elemento nodal, e a paisagem, em vez de se colocar em oposição superior a ele, passa a ser

abordada por intermédio da figura humana, ou, em outras palavras, torna-se humanizada.” (COUTINHO, 2013, p. 54).

6 É do estudo de James Duffy, “Homer’s conception of Fate”, que se admite a concepção de destino em Homero ser a mesma tanto no poema da *Iliada* quanto da *Odisseia*, não obstante pare sobre a mesma a dúvida sobre sua preeminência sobre os divinos, ou se apenas uma extensão da vontade de Zeus. Na esteira dos estudos que defendem a subjugação, mesmo dos Olímpicos, ao jugo da moira, Duffy elenca os de Nægelsbach e Lehrs (DUFFY, 1947, p.1).

7 Destarte, também Zeus está sujeito à imanência da moira, que pelo fio do respeito (*aidós*) à ordem cósmica se lhe impõe como limite às preferências e penúrias.

8 No que concerne aos cantos da *Iliada*, faz-se breve consideração às referidas recorrências ilustrativas ao argumento, em três episódios específicos: primeiramente, no que se refere à própria centralidade da obra, cujo objeto em seus primeiros doze cantos gira em torno da ira e retirada de Aquiles, “o melhor do aqueus”, das linhas de combate, pela ofensa imposta pelo rei Atrida, Agamêmnon. Em segundo lugar, a breve preleção de Heleno a Heitor, antes do singular combate contra Ajax. E, finalmente, duas belíssimas passagens da *Patrocléia*, na queda de Sárpedon, preferido de Zeus, e, em seguida, de

opiniões

Pátroclo. Todas as passagens contribuem para a justa compreensão daquilo que atribui à moira o caráter de instável condição atrelada às vicissitudes da sorte, do destino e da própria morte no conto roseano aqui estudado.

9 “A gente vive sofrendo...Todo mundo é só padecer...Não vale a pena! ... E depois a gente tem de morrer mesmo um dia...” (ROSA, 1984, p. 149).

10 Tradução do original: “Enfin la guerre et ses problèmes, quando ils ne sont pas au centre même de l’action, lui servent souvent de toile de fond”

11 “As linhas do Fado, que no processo da viagem se desenrolam, mais flexíveis do que o fatum da tragédia grega, também podem cruzar-se devido à intervenção inopinada e casual de terceiros.” (NUNES, 2009, p. 169).

para trás da serra
do mim- lá:
o inominável lugar

Behind the hill of myself – *there*: the place with no name

*Fernanda Yazbek Rivitti**

Resumo

O presente artigo analisa o conto "A menina de lá", do livro *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa, no rastro da experiência da ordem do aberto, do indefinível e inominável que o locativo "lá" configura na narrativa. O conceito de "desrazão", conforme tomado de Foucault e Blanchot por Peter Pál Pelbart, norteia o percurso de análise, no qual a imagem da criança protagonista, construída no signo da ausência, silêncio e imobilidade, tensiona as ambiguidades de carência e plenitude, loucura e santidade, normalidade e anormalidade, silêncio e Verbo Criador, desdobrando a imagem de infans em sua anterioridade em relação à fala/simbolização, à aculturação, ao utilitarismo, em um "lugar de

* Mestranda em Literatura Brasileira pela USP. Professora e narradora de literatura e de histórias da tradição oral. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
E-mail: vivapalavra.fe@gmail.com
Artigo recebido em 10/08/2018 e aceito para publicação em 04/10/2018.

opiniões

existência" cujas dimensões podem ser psíquicas ou metafísicas. Na trama do enredo e construção da personagem se deslinda uma rede de sentidos e imagens que obrigam o leitor a habitar, também, o vazio, o aberto, a anterioridade... o lá.

Palavras-chave

João Guimarães Rosa; desrazão; infância; reversibilidade; poder da palavra

Abstract

The following article examines the short story "A menina de lá", from the book *Primeiras Estórias*, by João Guimarães Rosa. The analysis pursues the experience of openness and the impossibility of defining and naming that the particle "lá" ("there") bestows upon the narrative. The concept of "unreason", as outlined by Peter Pál Pelbart from the ideas of Foucault and Blanchot, constitutes the analytical framework. The image of the child, main character, built upon traits of absence, silence and immobility, tensions the ambiguities of lack and fullness, madness and sanctity, normality and abnormality, silence and the Creative Word. This process unfolds the image of "infans," in its anteriority regarding to the speaking/symbolic processes, to the acculturation and to the utilitarian thinking, and also in a "place of existence" of psychical or metaphysical dimensions. In the weaving of the narrative as well

as in the construction of the character, one finds a tissue of meanings and images that compels the reader to inhabit the void, the openness, the anteriority... the "there".

Keywords

João Guimarães Rosa; unreasoning; infancy; reversibility; power of words

Não é de hoje que a crítica literária faz notar certa predileção na obra de João Guimarães Rosa pelos desajustados, anormais, excluídos. Dentre essa galeria que vai desde os loucos e desarrazoados até os bandidos-santos, há um lugar de "anormalidade" especial, ocupado por figuras não propriamente de juízo comprometido, mas que mantêm, sem dúvida, uma relação incomum com o mundo, a linguagem, o outro. São elas as crianças.

Certo é que a sociedade parece ter sempre consentido aos pequenos a prerrogativa da "desrazão", dando-a por condescendência àqueles cujo aprendizado do mundo, em suas normas socioculturais de conduta e comunicação, está ainda *incompleto*, ou mesmo o desenvolvimento cognitivo, em seus complexos processos de análise e abstração, é ainda *incipiente*. Palavras que diminuem, construindo o sujeito infante no signo da falta (*in-fans*, literalmente, o que "não fala"), da carência e, nessa negatividade apenas,

parecem apaziguar-se os "normais" diante da forma de existência tão perturbadoramente diversa das crianças.

Quando a falta, porém, revela-se potência, o mundo é obrigado a recomeçar. E assim faz Rosa, que reinaugura o mundo em sua "falta" de normas linguísticas – ortográficas, sintáticas, morfológicas - , em sua "carência" de delimitação precisa dos gêneros literários, em sua "incipiente" racionalidade narrativa, que franqueia ao mágico o domínio do plausível; e que, assim irmanando-se aos infantes no que é "carência" segundo a norma, tem em suas personagens pequeninas uma chave de subversão do olhar razoável dos adultos (personagens, sim, mas porque não também nós, leitores?). Na tensão entre os limites da normalidade/anormalidade, razão/desrazão, realidade/irrealidade o encontro com os infantes de Rosa propõe-nos formas outras de existência que descortinam, nas frinchas da falta, domínios de insondável plenitude.

A "desrazão" é, de fato, uma das linhas de força da literatura rosiana, e que seja preferida à "megera cartesiana" é coisa que o próprio autor fez questão de confessar a seu tradutor italiano:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são "anti-intelectuais" – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência

reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e os Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. (ROSA, 2003, p.90)

A confissão acima dá-nos fértil rastro. É válido lembrarmos a distinção já feita por certos pensadores entre "desrazão" e "loucura". Peter Pál Pelbart, dialogando com Blanchot, Foucault e Deleuze, resume-nos tais linhas distintivas. A noção de loucura, que certamente não é uma invariante histórica, está na "relação do homem a seus fantasmas, a seu impossível, à sua dor sem corpo, à sua carcaça de noite" (FOUCAULT, 1972 *apud* PELBART, 1993, p.93); é essa Exterioridade Enigmática, na qual certas personagens sociais tornavam-se imersas até o ponto de nela dissolverem-se; assim, a loucura é ruína do Ser, da Identidade, do Sujeito, porque uma exposição "sem proteção alguma à violência desse Fora" (*ibidem*, p. 97) e, portanto, sem condições de estabelecer com ele uma relação de vaivém. Já a "desrazão" seria uma relação com essa exterioridade, que se dê sob o signo do Acaso, da Ruína, da Força ou do Desconhecido, mas que não implique em dissolução do sujeito; uma forma de pensamento chamada por Foucault *Pensamento do Exterior*, que se expõe ao Exterior mantendo com ele uma relação de troca, de trânsito, de aventura, foi, segundo ele, explorada por diversos autores, de Blanchot a Hölderlin, a Nietzsche, que

opiniões

fizeram ecoar as vozes da desrazão. Guimarães Rosa, proclamando o "altíssimo primado da intuição", filiando-se a místicos e filósofos, parece fazer a mesma coisa, expondo-nos invariavelmente em suas narrativas a experiências da ordem do aberto, do impossível, do inominável.

Partiremos dessas premissas para adentrar o conto "A menina de lá", segundo no livro *Primeiras Estórias* (1962) a dar protagonismo à criança. O enredo se faz simples: em um lugarejo isolado, uma menina de "nem quatro anos", que intriga os pais, a tia e o próprio narrador com uma linguagem e um comportamento incomuns, começa a operar milagres, concretizando pela fala seus pensamentos e desejos... até o momento em que diz a própria morte e se vai. O elemento mágico se infiltra na narrativa: o impossível, o feito tão somente divino, cuja potência é de tal ordem que inaugurou o mundo – e o *Verbo se fez carne* –, será realizado por uma menininha mal entrada em idade de articulação do pensamento racional, em ponto remoto no sertão. O que o crítico Antonio Candido (2000, p.161-162) nomeou trans-regionalismo ou sur-regionalismo na obra de Rosa é um aproveitamento do que era substância do nativismo, do exotismo, do pitoresco-regional nutrida de "elementos não realistas, como o absurdo, a magia das situações". Rosa mesmo, indagado sobre os aspectos realistas/regionalistas de sua obra, alertou "[...] quanto mais estou apoiando, quanto mais realista sou, você desconfie. Aí é que está o degrau para a ascensão, o trampolim para o salto" (CAMACHO, 1978, p.

47). Perseguiremos, assim, a forma como o conto nos põe diante de um "lá", uma experiência da ordem do inominável, da desrazão, a partir de um estado de existência que contraria a lógica racional, a normalidade, e ao qual seremos conduzidos pela figura do infante, o pequeno, aquele a quem ainda *falta* – a fala, a cognição, a aculturação –, mas, por isso mesmo, atesta-nos o "altíssimo primado da intuição" sobre a razão.

Se é válida a correlação semântica saber/sabor, procuremos "saber" o conto como consumia a protagonista seu pratinho de comida: com "artística lentidão".

"A menina de lá". "Lá", onde? É a primeira provocação ao leitor, que desde o título foi obrigado a habitar um vazio, na expectativa de que o conto o preenchesse. Acontece que "lá" é, por si só, um impossível linguístico. É um locativo, o que vale dizer *localiza-nos* uma realidade espacial concreta, apontável ainda que distante... mas que resvala inevitavelmente em indefinição, só sanável por substantivo de que se faça acompanhar: "Menina, vai lá na cozinha buscar um copo d'água!"; "Ah, Paris? Sim, já estive lá". Assim, avulso, "lá" exige-nos de pronto uma disponibilidade para a incognição, porque lança-nos ao aberto. Está armado o jogo, em que pode-se dar por certa a expectativa e tentativa do leitor, em seus procedimentos racionais, de encontrar uma definição para o indefinido.

Uma única vez o "lá" será referido no conto, pela própria criança-protagonista, que diz "*Quero ir para lá*" – ao que seu interlocutor, atônito, indaga "*Aonde?*" – cabendo-lhe como resposta tão somente a confirmação do incognoscível: "*Não sei*". "Lá" jamais será nomeado. Ele será o ponto do qual se desdobrarão imagens do que é *Exterior ao homem, o Fora*, aquilo a que, na feliz imagem que nos dá Pelbart, a história já emprestou diversas formas: "Caos do Mundo, Aventura da Linguagem, Estranheza da Natureza, Transcendência do Divino, Fúria da Morte, Sagrado dos Elementos, Bestialidade do Humano etc." (PELBART, 1993, p.95), mas que, malgrado nossos esforços de linguagem, permanece da ordem do inominável. É certo que o trabalho da crítica literária, na esteira hermenêutica, tem a prerrogativa de "traduzir" os símbolos, penetrar a opacidade dos signos para dar a ver seus sentidos; aqui, no entanto, o aberto, o indizível parece ter sido a própria experiência em que o autor nos quis mergulhar, sendo válido o esforço por não fechá-lo em significações. O narrador, não obstante, é ardiloso, e às primeiras linhas nos entrega uma sequência descritiva de espaço ao qual seria bastante tentador referir o locativo: "Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus" (ROSA, 2001, p.67)¹. Lá terá nascido e vivido Nhinhinha, cujo nome de batismo é Maria. Ainda nos é dito que o "Pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz", enquanto a "Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão". A referência, contudo, é

apenas aparentemente concreta; tão logo nos detemos nos signos, ela resvala numa indefinição: "para trás da serra do mim"; "o Temor-de-Deus". Temos nítida impressão de que "alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente"² nesse jogo de significantes e significados pouco realistas dos topônimos, renunciando uma *anterioridade* e uma *religiosidade*... que por ora ficarão em suspenso, mas que guardaremos como dois âmbitos do "lá" tocados pelo texto.

Vamos ao conto.

Há uma voz que nos narra. Em um primeiro momento, parece tratar-se de narrador onisciente, porém a certo ponto ele se nos revela observador que conheceu de fato a protagonista, por quem ela teve empatia. O leitor conforta-se na legitimidade do discurso enquanto testemunho daquele que *conhece, presenciou*. Mas a segurança dura pouco... seremos obrigados, ainda uma vez, a habitar vazios: nada mais dele sabemos. Seria um parente distante? Um conhecido da família? Um viajante de passagem? Seu contato parece ter sido breve e pontual. A primeira parte de seu relato, em que comparece inclusive momento de diálogo entre ele e a menina, termina abruptamente com a frase "Nunca mais vi Nhinhinha". Mas até essa afirmação, a quase metade do conto, o narrador nada mais fez a não ser se empenhar em construir para nós a imagem da protagonista.

opiniões

Há um halo de "graça" invariavelmente conferido por Rosa a seus pequenos, no que a palavra comporta de "gracioso" e de "gracejo". As descrições são de um vivo tão singelo, no olhar míope que aproxima as lentes a captar gestos e expressões, que o leitor por pouco não se convence, ele próprio, de ter conhecido também Nhinhinha. A graça vem, no entanto, imbuída de alguma estranheza, um riso forçosamente oblíquo... a imagem que o narrador faz surgir diante de nós é essencialmente da ordem do incomum, construída nos signos da negatividade, do que se "subtrai" à norma.

Nhinhinha tem na própria identidade a marca do diminutivo, reforçada pela primeira descrição que dela faz o narrador: "Ela, *menininha*, por nome Maria, *Nhinhinha* dita, nascera *já muito para miúda*, cabeçudota, e com olhos enormes" (p. 67, grifos meus). Não bastasse o apequenmento constitutivo, a sequência descritiva dos próximos três parágrafos é permeada de negativas. Nhinhinha *será*, para nós, à medida que *não é*: "*Não* que parecesse olhar ou enxergar de propósito"; "*não* queria bruxas de pano, brinquedo *nenhum*"; "*pouco* se mexia"; "*ninguém* entende muita coisa que ela fala"; "com seus *nem* quatro anos"; "*não* incomodava *ninguém* e *não* se fazia notada, a *não* ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios"; "*nem* parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa *nenhuma*"; "*Nada* a intimidava"; "*Não* se importava com os acontecimentos" (p.67-68, grifos meus).

A ausência, o vazio, o silêncio, a imobilidade. Para uma sociedade cuja norma se fez a atividade, a fala, o dinamismo, a velocidade, Nhinhinha só pode causar estranhamento. Mais ainda considerando que seu desenvolvimento psico-físico parece aquém em aspectos significativos da relação do eu com o mundo na esteira dos estudos do desenvolvimento humano: o movimento (andar), a comunicação (falar) e o interesse/vontade (querer/desejar)³. Não ignoramos que em certas tipologias das personalidades distinguem-se já bem precocemente os introvertidos/contemplativos dos extrovertidos/ativos – o próprio Guimarães Rosa, relembando sua infância, não tem dificuldade em se colocar entre os da primeira categoria, afirmando que ainda havia de "escrever um tratado de brinquedos para meninos quietos" (COUTINHO, 1983, p.38). Vemos, porém, que a menina de lá escapa à mera categorização normativa de introvertida, tencionando os limites de suas ausências.

Nhinhinha existe numa imobilidade quase absoluta, seja de gestos, seja de deslocamento: "... sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia"; "não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios"(p.67-68). À ausência de movimento externo soma-se a ausência de vontades/desejos esperados. Aqui, bastaria invocar o suplício que assola a hora das refeições para tantos pais, que parece especialmente escolhida pelos pequenos para afirmar sua autonomia e poder de negação, em

flagrante contraste com a cena de Nhinhinha e seu pratinho de folha no colo: "Botavam para ela a comida, ela continuava sentada [...] comia logo a carne ou o ovo, os torresmos, o do que fosse mais gostoso e atraente, e ia consumindo depois o resto, feijão, angu, ou arroz, abóbora, com artística lentidão" (p.68). Seu desejo tampouco se volta para a tipicamente cobiçada boneca de pano ou outros brinquedos. O silêncio predomina sobre a fala, ela "fazia vácuos". Quando esta aparece, é também desviada da norma, seja pela "estranhez das palavras", inventadas, ininteligíveis ("*Ele xurugou?*"), seja pelo "esquisito do juízo ou enfeitado do sentido", como em "*Tatu não vê a lua...*". A comunicação utilitária é praticamente inexistente; Nhinhinha sai de seu silêncio apenas para "referir estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto", ou para repetir seu refrão de radical desprendimento, confundível mesmo com letargo ou apatia: "*Deixa... Deixa...*".

Somam-se a essas ausências a da incorporação das normas sociais. Nhinhinha é aparentemente incapaz de assimilar qualquer noção hierárquica; rebaixa pai e mãe a seus iguais, chamando-os "Menino pidão" e "Menina grande", provocando-lhes a zanga, diante da qual o narrador sublinha uma não menos surpreendente ausência de medo da criança em relação ao adulto, que culmina na inversão dos papéis – e, com ela, na da relação de "inferioridade" e "superioridade" entre pais e filhos: "Mas, o respeito que tinha por Mãe e Pai,

parecia mais uma engraçada espécie de tolerância" (p.68).

Diante de tal forma de existência, os adultos – nosso narrador, inclusive –, terão invariavelmente duas reações: "Ninguém entende muita coisa que ela fala..." – dizia o Pai, com certo *espanto*.; "De vê-la tão perpétua e imperturbada, a gente se *assustava* de repente" (p.68, grifos meus). Arremedando o espanto e o susto, o narrador se questiona sobre o que parece ter sido pensamento já proferido por outros: "Seria mesmo seu tanto tolinha"? A debilidade mental, ausência de juízo, é aventada como explicação para aquilo que se desvia da norma, e afinal, é certo que muitas crianças subnutridas do sertão sofrem a deformação física (a cabeça enorme e o corpo mirrado de Nhinhinha) aliada à deficiência cognitiva. A pobreza circundante, o contexto social de isolamento e carência sutilmente anunciados na descrição do espaço "Sua casa ficava para trás da Serra-do-Mim, no meio de um brejo de água limpa" e na ocupação paterna "o pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz", esboçam realidade regional que daria lastro a tal explicação.

A narrativa rosiana, porém, jamais se faz unívoca, e o seu realismo está antes na ambiguidade constitutiva do mundo, nas inversões e misturas, do que na lógica de binômios excludentes: "O senhor ache e não ache. Tudo é e não é", anuncia Riobaldo, narrador de *Grande Sertão: Veredas*, a

opiniões

seu ouvinte "assisado e instruído" (ROSA, 2001, p. 27). Assim é que as imagens que visitamos nessa primeira parte do conto, anterior ainda ao advento do elemento mágico-miraculoso, comportam todas uma ambiguidade radicada na Coincidência dos Opostos: demência/sabedoria; imobilidade/mobilidade; silêncio/verbo criador; carência/plenitude. Desdobremos essas imagens.

Nhinhinha, antes de ser Nhinhinha, é Maria. Nome comum, nos sertões de nosso Brasil; nome de santa, **da** santa, Maria, Mãe de Deus; a que foi a um só tempo pertencente à terra – mulher, esposa de José, mãe de Jesus – e ao céu – santa, virgem, mãe do Cristo. Nhinhinha também está entre a Terra – o pai, sitiante, cujo trabalho é associado à agricultura (arroz) e pecuária (vacas) – e o Céu – a mãe, urucuiana, cujo terço é conexão celeste perpétua, mesmo em meio às obrigações da matéria. A dimensão arquetípica que a maiúscula lhes empresta – "o Pai", "a Mãe" – ajuda a corroborar tais imagens. Vemos de fato que Nhinhinha tem sua vivência terrena profundamente atravessada pelo celeste. A matéria pouco lhe interessa, a não ser no que lhe oferece de comunhão com os astros, o ar, o alto, a luz: "Ela apreciava o casacão da noite. – 'Cheiinhas!' – olhava as estrelas, deléveis, sobre humanas"; "[...] *Altura de urubu não ir*. O dedinho chegava quase no céu"; "*A gente não vê quando o vento se acaba...*" (p.69).

O que poderia parecer carência de vontade, apatia, do ponto de vista do desenvolvimento da

personalidade, ou mesmo predomínio de pulsão de morte, segundo a psicanálise, é em Nhinhinha plena pulsão de vida se a olharmos em um *ethos* cuja lógica escapa ao apego material, à relação utilitária com o mundo e às prerrogativas de comportamento que nos dariam o almejado pertencimento social. Recusa brinquedos, bonecas de pano, "acontecimentos" do mundo que entusiasmam os demais; mas extrai um prazer intenso da contemplação admirativa da natureza – o tatu, a lua, as estrelas, os pássaros, o arco-íris... "*Tudo nascendo!*" é a sua "expressão diletta", prenhe de profunda percepção da vida enquanto processo de renovação constante, o mundo movente, não estagnado, sempre novo, sempre outro... Aqui o infante é mais propriamente *infans*: o que "não fala", que é "anterior" à fala, mas no que isso implica de anterioridade à interposição do símbolo entre o eu e o mundo. O processo de simbolização, naturalmente, é o que nos permite sair do caos para entrar em relação com as coisas, nomeando-as, mas paradoxalmente delas nos distancia enquanto essência, já que o símbolo *não* é a coisa, o significante *não* é o significado. Ainda, um mundo simbolizado é não apenas distanciado do sujeito naquilo que a intermediação do signo impõe, mas é também "sólido", "imutável", cristalizado em suas imagens, fixado em suas definições. Dar um nome é aprisionar em uma forma aquilo que, em sua essência, é sem forma, porque é mais da ordem do movente do que do estático.

Nhinhinha – e quase todos os infantes rosianos –, ao contrário, se mostram plenamente disponíveis para o "móvel mundo"⁴, capazes de uma relação com o indefinível, o aberto, assim disponíveis para a vida enquanto criação e recriação contínua: "*Tudo nascendo!*". Em caderno inédito do autor, lê-se:

Até as coisas, em si, mudam a cada instante (digo em si, porque, quanto ao sistema de inter-relações cósmicas, todas as noções deviam ser revistas, quase cada dia: jogada a primeira bomba atômica, até a noção de rabo de boi e do capim teriam que se transformar no Chapadão do Urucuaia ou no Pantanal do Mato Grosso). Viver é uma operação mágica. Por isso, também, porque a vida recomeça a cada minuto, é indispensável a gente se fazer como menino, ser como criança – "Amen dico vobis, nisi conversi fueritis, et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum coelorum"⁵ (SPERBER, 1982, p. 78).

A existência *infans* de Nhinhinha ancora-se, assim, no sentimento pleno de *ser no mundo*, de *estar existindo*; sua imobilidade externa é, ao mesmo tempo, mobilidade interna, existencial... Assim é que sua ação não tem objeto nem objetivo; ao "fazer" utilitário dos adultos, invariavelmente acompanhado de velocidade dinâmica, ela contrapõe o "ser", tranquilo, calmo, mas imbuído de "movimento contínuo", de uma qualidade de eternidade: "De vê-la tão *perpétua e imperturbada*,

a gente se assustava de repente. – 'Nhinhinha, que é que você está fazendo?' – perguntava-se. E ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente: – '*Eu... to-u... fa-a-zendo*'" (p.68). E porque ancorada no *ser*, ressoando em sua existência a constante mobilidade do mundo que está inexoravelmente para além das estruturas linguísticas e sociais criadas pelo homem na tentativa de ganhar sobre o fluxo sempre cambiante da vida algum controle, é que Nhinhinha profere seu "*Deixa... Deixa...*", como quem se entrega de corpo leve a boiar nas águas fortes de um rio⁶. "Suasibilíssima, inábil como uma flor". A aliteração do "s" nos leva a deslizar com ela no fluxo da existência, na "inabilidade" para o afã de *fazer*, que é habilidade para o afã de *existir*, "como uma flor".

Sua incapacidade de assimilação da ordem hierárquica social, portanto, faz conter na debilidade uma superioridade, explicitada na imagem graciosamente cômica da pequenina de gestos e discursos pouco articulados, mas cujo estado de existência é de tal forma pleno, distante do utilitarismo atarefado dos adultos constrangidos pela ordem social e material, que a leva a olhá-los com complacência; aos pais resta serem meramente "tolerados", não "respeitados". Na única imagem em que volta seu olhar para um bicho da terra, o tatu, é para reconhecê-lo no que ele "não vê" do celeste luminoso: "*Tatu não vê a lua*" (Seremos nós o tatu, soterrados em nossos anseios, constrangidos à matéria, ao "fazer", cavando buracos e preenchendo-os de ruídos,

opiniões

inaptos para a *lua...*?). A chave se inverte, e é o comportamento "normal", "razoável", que se definirá no signo da negatividade, da falta.

Superemos a humilhação de nos reconhecermos tatu e continuemos... Nhininha habita um "lá" que é aquém dos laços de aculturação que nos constroem, da lógica utilitária do mundo, do afã por fazer, do anseio por poder ou controle, dos apegos materiais, entregue à vida enquanto processo fluido e à linguagem enquanto manifestação do maravilhamento contemplativo que nasce do silêncio; e o que aos poucos emerge de tal forma de existência é da ordem da plenitude na carência: um estado de liberdade e alegria. Liberdade interna, não sendo presa de seus próprios anseios e desejos, e externa, não possuindo medos ou apegos com os quais o adulto possa manipulá-la: "Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências"(p.68).

Um "lá" concretamente chamado "O Temor-de-Deus" é existencialmente habitado por Nhininha em preceitos por demais afins aos dos santos de variadas religiões. Os seus vazios constitutivos, silêncio, imobilidade, contemplação, seu *ser não sendo*, levam-na à liberdade e alegria, da mesma forma que Buda afirmou o apego – à matéria, aos desejos – como fonte de todo sofrimento e, portanto, o desapego como único caminho de libertação e felicidade. Analogamente, o hinduísmo vê o apego do homem ao corpo físico, com seus cinco sentidos dos quais derivam preferências e aversões, como princípio da grande

ilusão humana que o aprisiona, impedindo-o de realizar o estado de bem-aventurança em que supera as dualidades da matéria e se experimenta como alma unida ao Espírito. E o grande mestre do cristianismo, tentado pelo demônio com o desejo pelo poder temporal, responde: "Meu reino não é deste mundo". O reino de Nhininha tampouco, ela que quer ir "para lá"; e a aproximação a esses preceitos religiosos denuncia no conto a mudança súbita do enredo, em que à imagem da "criança tolinha" se somará a de "santa". Não ignoramos que historicamente houve sempre linha tênue entre a santidade, sabedoria e a loucura. São Paulo – com quem, aliás, Rosa já nos disse se alinhar, na Carta ao Coríntios pronunciou: "Falo na condição de louco, e o sou mais que ninguém", em trecho que Foucault, na sua *História da loucura*, transcreve para apontar que "Loucura é esta renúncia ao mundo; loucura, o abandono total à vontade obscura de Deus; loucura, esta procura cujo fim não se conhece" (1978. p.32). Não se parece demais à forma de existência de nossa Nhininha, que renuncia aos objetos de desejo das crianças, às preferências e aversões – "nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma –, que se abandona a uma vontade que não a sua, no fluir da vida, com seu "*Deixa... deixa...?*", e que, veremos, também tem uma "procura", um anseio, "cujo fim não se conhece"?

Tanto os loucos quanto os santos/sábios partilham também da alegria. Esta é disseminada em frases que pontuam praticamente todos os momentos

em que Nhinhinha sai do silêncio para a palavra: "Com **riso** imprevisto: – '*Tatu não vê a lua...*' – ela falasse"; "E ela respondia, alongada, **sorrida**, moduladamente: – '*Eu... to-u... fa-a-zendo*'; "... e comentava, **se sorrindo**: – '*Menino pidão... Menino pidão...*'; "*Tudo nascendo!*" – essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um **sorriso**"; "E ela **riu**: - '*Está trabalhando um feitiço...*'; "**Sorria**, apenas, segredando seu – '*Deixa... Deixa...*'; "*Deixa... Deixa...*' - **se sorria**, repousada, chegou a fechar os olhos..." (grifos meus).

É o sorriso de quem *sabe* algo... de quem guarda um *segredo*... ponto limítrofe entre a loucura e a sabedoria, pois é o sorriso de quem vislumbra o mundo a partir de outro lugar de existência... "lá"? Nesse "lá", jamais definível, se entrecruzam imagens da ordem da desrazão: como já vimos, da subversão dos preceitos correntes, dados como normais, que regem a relação do eu com o mundo; mas também de ordem metafísica. Pouco antes do advento do miraculoso, algo na conversa do narrador com Nhinhinha nos prenunciou associação do "lá" com o "lado de lá" da vida. No parágrafo em que reproduz o diálogo, encontramos as seguintes passagens: "*Eu quero ir para lá.*" – Aonde? – '*não sei.*'; "*Eeu? Tou fazendo saudade.*"; "Outra hora, falava-se de parentes já mortos, ela riu: – '*Vou visitar eles...*'" (p.69). A querência por um "lá", indefinível, reforçada na imagem de "fazer saudade", culmina na alegria com a ideia de visitar os parentes mortos. A "procura cujo fim não se conhece" aponta aqui

para uma realidade metafísica, que supera as dimensões da matéria mas que, curiosamente, na percepção de Nhinhinha, não está dela separada, não se configura como "reino outro", que implique na finitude deste; parece mais um "prolongamento" da vida, contíguo a ela, sua "vizinha": ela deseja *visitar* os parentes... da mesma forma que apelida o pássaro, associado ao reino celeste ("Os passarinhos, estes cantavam, deputedos de um reino", se lerá mais adiante no conto) de "*Senhora Vizinha*". Um "lá" em que o puro "existir no mundo", livre, desapegado dos construtos sociais e do pensamento materialista, próximo da existência dos santos, é mergulho tão profundo no fluir da vida, na experiência mais direta do real, que coincide com o "lado de lá": morte tanto de nossa forma de existência quanto de nosso domínio da matéria.

E quando Nhinhinha desaparece para o narrador, dá-se a reviravolta do enredo, o mergulho absoluto na desrazão, no inexplicável: a menininha passa a fazer milagres. É interessante que o expediente narrativo tenha abolido a condição de testemunha de nosso narrador para referir o elemento mágico. Ele, que nunca mais viu Nhinhinha, diz *saber* que por esse tempo ela começou a fazer milagres... mas sabe como? Afinal, ninguém toca, de fato, o *lá*, o que é da ordem do mistério, do incognoscível... para poder existir para nós, paradoxalmente, ele deve manter-se o mais possível no domínio da indefinição, do aberto, não analisável mas intuitivo,

opiniões

não visto, mas sabido. E aqui o trans-regionalismo de Rosa antepõe-nos uma realidade na qual *do nada, brotará tudo, da ausência a presença, do silêncio o Verbo Criador*:

Nhinhinha, só, sentada, olhando o nada diante das pessoas: - "Eu queria o sapo vir aqui". Se bem a ouviram, pensaram fosse um patranhar, o de seus disparates, de sempre. Tiantônia, por vezo, acenou-lhe com o dedo. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhinhinha – e não o sapo de papo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: - "Está trabalhando um feitiço...". Os outros se pasmaram; silenciaram demais. (p.69)

Serviria aqui igualmente frase de outro conto rosiano sobre um desarrazado: "E, pronto, refez-se no mundo o mito" (ROSA, 2001, p.188). Nhinhinha passará a concretizar pela fala seus desejos. Mas são, como ficamos sabendo, sempre coisas "levianas e descuidosas, o que não põe nem quita", não são desejos da ordem do apego à matéria e soberania da vontade do eu. Ela parece continuar em sintonia com o fluir da vida, o móvel mundo, habitando seu "lá", *insensato* aos olhos dos adultos: "O que ao Pai, aos poucos, pegava a aborrecer, era que de tudo não se tirasse o *sensato* proveito."; "Pai e Mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e *tomasse juízo*, ia poder ajudar muito a eles..." (p. 70, grifos meus). Quando vem a seca, e os familiares tentam arrancar-lhe da

fala a chuva, sua resposta primeira é " – *Mas, não pode, ué...*"; ameaçando-a com o medo da carência material – "se acabava tudo, o leite, o arroz, a carne, os doces, fruta, o melado" –, extraem dela somente seu velho bordão de entrega e desapego: "– *Deixa... Deixa...*". Da mesma forma, não falará a cura da mãe doente, mas por sua simples presença de afeto despertará nela a fé, em flagrante paráfrase da máxima crística "tua fé te curou": "Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha. A Mãe, que a olhava com estarecida fé, sarou-se então, num minuto" (p.70). A chuva por fim virá, não pelo desejo de ordem utilitária, mas pelo anseio de beleza e contemplação admirativa, quando Nhinhinha quer o arco-íris. E não será ele ponte entre o "aqui" e o "lá"? Ele, "sobressaído em verde e o vermelho – que era mais um vivo cor-de-rosa", dá as cores do caixãozinho desejado por ela, "caixãozinho cor de rosa, com enfeites verdes brilhantes" (p.71). Foi nesse dia da chuva, do arco-íris, que a menina saiu de sua imobilidade habitual: "Fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e quintal". A coincidência dos opostos atinge seu ápice: a imobilidade é mobilidade, o silêncio é palavra, a insensatez é sabedoria, a carência é plenitude, o aqui é o lá, o ser é o não ser: "E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu".

A alegria é, agora, tristeza. Nhinhinha, a "pequena", "silenciosa", "que não se fazia notada", figuração de tantas ausências, agora *falta*; e a *falta da falta* será, também, experiência de morte para os que ficam: "A Mãe, o Pai e Tiantônia davam

conta de que era a mesma coisa que se cada um deles tivesse morrido por metade" (p.71). Ela era a "outra metade" dos arrazoados, o seu "lá", reverso de suas normalidades, com o qual, em sua falta, eles entrarão em contato – a Mãe, desafiando o terço, rezará não as ave-marias, mas a sua condição de "Menina grande", em todo desamparo que a imagem condensa, nossa pequenez diante do inominável, o incognoscível, o "lá" da morte; e o Pai tocará o "tamboretinho", assento do "pequeno", lugar da criança, o *infans*, na sua leveza liberta do peso da existência aculturada, materialista, utilitária, que nós, com nosso "peso de homem", não podemos ocupar sem quebrar.

Antes de concluir, voltemos ao início, para revisitar a primeira imagem concreta aferida a um locativo espacial. Já apontamos que ao lado da referência religiosa – "lugar chamado o Temor-de-Deus", o "lá" de Nhinhinha nos propunha uma imagem de "anterioridade", figurada na frase que abre o conto: "Sua casa ficava para trás da Serra do Mim".

É possível fazer coincidir esse "mim" com a imagem do sujeito, do "ego constituído", diria a psicanálise, daquele que se nomeia "eu" e, portanto, se identifica com suas vontades, desejos, preferências e aversões, com tudo aquilo, ademais, que os contextos culturais, familiares e históricos em que esse "eu" se insere agregaram a sua percepção de si mesmo e que determinam, assim, sua relação consigo mesmo e com o mundo

circundante. "Para trás da Serra do Mim" seria, nesse sentido, uma existência "anterior" à constituição subjetiva, livre de tais condicionamentos e aculturações, o que não destoa da imagem de Nhinhinha configurada até aqui. Não é, de fato, a infância, momento da existência em que menos nos encontramos "moldados", "enrijecidos" pelas fôrmas sociais?

Vimos, porém, que Nhinhinha figura bem mais do que a mera imagem da criança. Ela é "a menina de lá". Ela habita um vazio, um silêncio, uma "terceira margem" da qual poderá nascer o miraculoso, o instante genesíaco, o retorno a um tempo *infans*, anterior à palavra enquanto símbolo, para lançarmos no tempo mítico, da palavra enquanto coisa. É essa "anterioridade" que parece mais estreitamente dialogar com a "religiosidade", constituindo, ambas, aspectos do "lá" no conto.

Que do vazio original brote a existência é imagem frequente em mitos cosmogônicos de diversas culturas. É o Caos – no que ele tem de constitutivamente amorfo e imaterial – que precede a Terra na *Teogonia* de Hesíodo; na Gênese Bíblica, do nada primordial Deus cria o Céu e a Terra, que era originalmente "sem forma e vazia"; em tradições chinesas, celtas e védicas (hindus), o mundo nasce de um ovo primordial no meio do vazio⁷. Assim vislumbramos as ausências constitutivas de Nhinhinha, que o narrador insistentemente reitera antes de relatar seus milagres, como um "vazio originário" de onde a

opiniões

criação poderá surgir. E junto com ela, a experiência ontofônica da linguagem, cuja referência ocidental mais difundida nos lança em esfera da religião cristã: "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus [...] E o Verbo se fez carne"⁸, mas que tem forte ressonância nas vivências primitivas do homem com a palavra. Na esteira dessa dimensão original/inaugural, somos lançados a uma anterioridade, à dimensão arcaica da existência humana, seja em seu sentido historiográfico (época histórica em que o pensamento racional começava a *pré-figurar-se*), seja no sentido etimológico, que envolve a ideia de *arkhé* como um princípio inaugural, constitutivo e dirigente da experiência com a palavra poética em seu poder ontofônico.

Nos permitiremos pequena digressão, incursionando por referências clássicas, para iluminar esse aspecto. Jaa Torrano, em seus estudos da *Teogonia* de Hesíodo, ressalta que a historiografia denominou *Arcaica* (séc VIII – VI a.C.) a época em que começaram a germinar instituições que alterariam radicalmente as condições, fundamentos e pontos de referência da existência humana: a *pólis*, o alfabeto e a moeda. Na comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *pólis* e adoção do alfabeto, Torrano ressalta a importância da oralidade na figura dos aedos (poetas-cantores):

Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa (...) em

parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir. Este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa (HESÍODO, 2006, p. 16).

É com as novas condições trazidas pela *pólis*, pela reforma hoplítica e pelo uso do alfabeto que terá início a elaboração da prosa pelos primeiros pensadores jônicos, "pondo-se a linguagem a caminho de tornar-se abstrato-conceitual, racional, hipotática e desencarnada (na perfeição do processo, o nome se torna um signo convencionalizado para a coisa nomeada, cf. Crátilo, de Platão)". Mas na *arkhé* da poesia oral, esta foi o eixo da vida espiritual dos povos, tornando presentes os fatos passados e futuros, tendo o "poder de fazer o mundo e o tempo retornarem a sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez" (*ibidem*, p.17); não mera representação do mundo, mas poder de fato de "fazer surgir" o mundo, os seres, os Deuses. É um poder ontofônico da palavra que perdura até hoje em nossa experiência poética⁹ e na bem mais prosaica experiência de temor em pronunciar palavras de mau agouro.

A dimensão histórica/contextual do "arcaico" está, assim, plasmada também no "realismo regional" de Rosa, de forma que este transcende dimensão

concreta/local. Afinal, não é, neste sentido, "arcaico" o universo de Nhinhinha? No sertão, anterior à configuração urbana (à *pólis?*), em comunidade "agrícola e pastoril" (figurada nos trabalhos do Pai) e certamente excluída da alfabetização, para Nhinhinha, ainda alheada das relações mercadológicas e utilitárias com o mundo (advento da moeda?), o princípio da "palavra arcaica" revive. Enquanto, porém, no mundo historicamente arcaico, tal palavra está na boca de um aedo, figura socialmente imbuída do poder da palavra – tanto poético quanto político, guardião da memória de seu povo – em nossa experiência moderna ela só poderá reviver na figura diminuta, preterida, cujas palavras não configuravam mais do que "disparates" para a comunidade circundante. "Nhinhinha", além de diminutivo, ecoaria o pejorativo "Nhenhêném", falatório vazio, na visão dos adultos racionais, mas que, em sua etimologia tupi, deriva de *Nh'eng*, "falar"; *Nh'enga*, "fala, idioma, língua, palavra"¹⁰. "Para trás da Serra-do-Mim", na *arkhé* da linguagem, Nhinhinha congrega em si a dimensão do Vazio Primordial, a imobilidade, o silêncio de onde nasce o próprio Verbo Criador. E quando ela "quebra o ovo do silêncio"¹¹, ciente de seu poder demiúrgico e genesíaco – "*Está trabalhando um feitiço...*" –, é o mundo do logos, da palavra-símbolo, que se vê estrangido ao silêncio: "Os outros se pasmaram; silenciaram demais".

Todos não queremos, como Nhinhinha, ir para "lá"? "Lá", onde todos os opostos coincidem, onde

a existência é o imperativo absoluto, onde o homem retorna a sua condição demiúrgica... Esse inominável que escapa à razão, mas que todos aqueles que se aventuram a *visitar*, como Nhinhinha, no delírio da desrazão, nos levam a tocar ainda que por breve instante. "Lá", o inominável, o impossível linguístico, origem e fim da aventura humana, é, também, a "aventura da linguagem", e os poetas que mergulham nela como seu elemento metafísico, de reinauguração do mundo, tem nesse "lá" uma forma de re-ligarse ("religiosidade") ao instante genesíaco, à *arkhé* da linguagem, "para trás da Serra-do-Mim", como nos profere o próprio Rosa:

O bem estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobra, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. [...] Eu preferia que me chamassem reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.
(COUTINHO, 1983, p.85)

Nhinhinha foi para lá... ou não foi? Ainda o aspecto estrutural da narrativa dá um *salto mortale*, no que nos propõe, enquanto leitores, uma experiência de fato do "lá", o aberto, inominável, incognoscível... Ao construir o relato na chave das ambiguidades – Nhinhinha tolinha/santa? – colocar a narrativa do

opiniões

miraculoso fora do âmbito do testemunho, atribuir a sua morte tanto razões concretas – "diz-se que da má água desses ares" – quanto mágicas – "Nhinhinha tinha falado despropositado desatino [...] que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes", e não nos dar a ver de fato o último milagre – veio, mesmo sem encomendarem, o caixãozinho "cor-de-rosa com verdes funebrilhos"? – fazendo-o antes existir como conversão de fé da Mãe, nos implica enquanto leitores na desrazão, lança-nos fora da racionalidade dos binômios excludentes, em enredo para sempre aberto, obrigando-nos a habitar o imponderável, o religioso, o arcaico, o metafísico... o "lá".

Referências bibliográficas

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário* (trad. Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CAMACHO, Fernando. "Entrevista com João Guimarães Rosa". *Revista Humboldt*, vol. 18, nº 37, Munique; Rio de Janeiro, 1978. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/05/joao-guimaraes-rosa-entrevistado-por.html>. Acesso em: 7 de agosto de 2017.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Ed Ática, São Paulo, 2000.

COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica v.6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: editora Perspectiva, 1978.

_____. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Editora Princípio.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano (6ª ed.). São Paulo: Iluminuras, 2006.

LEEMING, David; PAGE, Jack. *Goddess: Myths of the Female Divine*. New York: Oxford University Press, 1994.

LIEVEGOED, Bernardus Cornelius Johannes. *Desvendando o crescimento: As fases evolutivas da infância e da adolescência*. Tradução de Rudolf Lanz. São Paulo: Antroposófica, 1994.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

PIAGET, Jean *O nascimento da inteligência na criança*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. (19ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Primeiras Estórias*. (15ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. (3ª ed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Sagarana*. (21ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *Tutaméia: Terceiras Estórias*. (3ª ed.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

Notas

1 A partir das próximas citações do conto analisado, será dado apenas o número da página.

2 Frase do conto "o espelho", do mesmo *Primeiras Estórias*, em que o narrador vislumbra o fracasso da racionalidade humana diante do transcendente: "Ah, meu amigo, a espécie humana pelega para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente..." (p. 120-121).

3 Vide os conceitos de estágio sensório-motor e pré-operatório (PIAGET, 1970) e as teorias antroposóficas de desenvolvimento infantil, que dão especial atenção ao "pensar", "sentir" e "querer" (LIEVEGOED, 1994).

4 Expressão extraída do conto "As margens da Alegria", que abre o livro *Primeiras Estórias*, cujo protagonista, o Menino, arquétipo da

infância, se verá às voltas com a incessante transformação de si e do mundo.

5 "Em verdade vos digo: se não vos transformardes e vos tornardes como criancinhas, não entrareis no reino dos céus."

6 Nhinhinha é aqui parente de nosso burrinho Sete de Ouros, único que, por "ir sem afã, à voga surda, amigo da água", se salva na enchente do rio cruzado pelos vaqueiros, no conto "O burrinho pedrês" (ROSA, 1978, p.65).

7 Do caos surgiu no princípio a Deusa de Todas as Coisas, Eurinome, nua e sem ter onde sustentar-se. Ela então separou primeiramente o céu do oceano e começou a dançar sobre as ondas, pondo em movimento, atrás de si, o vento norte que, como se fosse argila, ela tomou entre as mãos, e dele criou Ofion, a prodigiosa serpente. Atraído por sua dança, Ofion se enrosca no corpo de Eurinome e, como vento do Norte, faz amor com sua divina dançarina. Eurinome então transforma-se em uma pomba e, sobrevoando as ondas, põe o ovo que seria o universo, pedindo a Ofion que se enroscasse ao redor dele até que chocasse, dando origem a tudo o que hoje existe - planetas, o sol, a lua, as montanhas e rios da Terra e todas as coisas que crescem e vivem. (LEEMING, PAGE, 1994) (tradução da autora).

8 Evangelho de João 1:1 e 1:14.

9 "No poema a cadeira é uma presença instantânea e total, que fere de um golpe a nossa

opiniões

atenção. O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós", nos lembra Octavio Paz (1996, p. 46).

10 Vocabuário Tupi-Português do curso elementar de Tupi Antigo. <http://tupi.fflch.usp.br/node/5> (Acessado em 08/07/2018, às 18h47)

11 Expressão do conto "Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi" (ROSA, 1969), quando o silêncio, pausa, imobilidade é também origem da palavra criadora.

infância,
de graciliano ramos:
um esforço de memória,
um esforço de ficção

Childhood, by Graciliano Ramos: an effort of memory, an effort of fiction

Wesley Moreira de Andrade*

Resumo

Infância, de Graciliano Ramos, publicado em 1945, pode ser considerada a primeira obra assumidamente autobiográfica deste escritor, na qual ele revisita o período de sua meninice até o início da adolescência. Livro de memórias, *Infância* destaca-se justamente pelo tratamento ficcional dado aos personagens e episódios reais ali narrados. O presente artigo pretende, a partir do referencial teórico de Philippe Lejeune e Paul de Man, dois nomes que versaram sobre o gênero autobiográfico, e também das análises feitas por pesquisadores brasileiros sobre o livro *Infância*, descrever alguns dos procedimentos utilizados pelo escritor alagoano para singularizar a experiência de leitura que seu trabalho

* Mestrando em Letras no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP) - Bolsa CNPq.
E-mail: wesleymandrade@usp.br
Artigo recebido em 15/08/2018 e aceito para publicação em 11/11/2018.

opiniões

memorialístico propicia no leitor o qual está diante das situações difíceis vividas pelo protagonista quando ele era criança.

Palavras-chave

Graciliano Ramos; Infância; Autobiografia; Literatura Brasileira

Abstract

“Childhood,” by Graciliano Ramos, published in 1945, can be considered the first admittedly autobiographical work of the author, in which he revisits his boyhood until the beginning of his adolescence. As a collection of memories, “Childhood” stands out precisely because of the fictional treatment given to the real characters and episodes narrated. From the studies on the autobiographical genre by Philippe Lejeune and Paul de Man, and also from some analysis of Ramos’ book by Brazilians researchers, this article intends to describe some of the procedures used by the writer in order to distinguish the reading experience that his memorialistic work creates in the reader, who is witnessing the hardships lived by the protagonist when he was a child.

Keywords

Graciliano Ramos; Childhood; Autobiography; Brazilian Literature

Introdução

Ficção? Realidade? Romance? Autobiografia? Romance autobiográfico? Autobiografia ficcionalizada? Quando a discussão gira em torno desses dois gêneros aparentemente diversos, as fronteiras entre o que é real e o que é ficção parecem ceder, principalmente quando escritores voltados essencialmente à literatura estão envolvidos nesses projetos.

A expressão popular “A vida imita a arte, a arte imita a vida” tão arraigada no pensamento coletivo é uma frase perfeita para que possamos refletir a respeito dessa barreira entre fato e invenção e no papel do escritor nessa interação. Se vida e arte alimentam-se uma da outra desde sempre, como não julgar real o que as páginas do livro nos trazem, como não pensar em ficção quando aquilo que é divulgado como verídico tem elementos de uma construção possível de ser encontrada em toda narrativa literária?

“Quem conta um conto aumenta um ponto” é mais um ditado que desperta na população em geral a desconfiança do que foi relatado. Será que há uma fidelidade entre o vivido e o recontado? O emissor de determinada informação pode ou não ter omitido, acrescentado, floreado ou até mesmo

inventado determinadas passagens de sua vida no texto que produziu?

Relacionado a esse contexto, a confissão, as memórias, o diário, os relatos escritos são gêneros textuais que lidam com o elemento autobiográfico. O autobiográfico pode estar presente na literatura, seja como um propulsor de uma obra nova filiada totalmente ao universo ficcional, maravilhoso ou distópico, seja como uma recriação por via da palavra de uma dada realidade pregressa da vida de quem escreve.

Quando pensamos na obra de Graciliano Ramos, permeada por essas características, é evidente o quanto a ficção e a memória alternam-se em seus contos, crônicas, memórias e romances e a habilidade do escritor alagoano em mesclar estas duas matérias de uma forma orgânica e individual.

Cumpra aqui não fazer um trabalho detetivesco para cotejar semelhanças entre a biografia deste autor e o conteúdo que foi publicado nos livros mais conhecidos dele e nem filtrar o que consiste em fato verdadeiro e o que se trata de pura invenção nos seus textos. O que nos interessa em Graciliano Ramos é justamente a imprecisão desses elementos, o seu uso como matéria literária, e que adquirem o caráter de uma das marcas registradas deste grande nome da literatura brasileira.

Em 1945, Graciliano Ramos publica *Infância*, livro no qual revisita as lembranças de quando ele era criança até tornar-se pré-adolescente, estruturados em capítulos aparentemente independentes (uma boa parte deles foi publicada em periódicos e depois reunida em livro). Na obra, o escritor alagoano revela ao público a dura relação familiar, as pessoas que marcaram ou influenciaram sua meninice, as dificuldades com a alfabetização e o universo escolar, a descoberta da paixão pela leitura e a literatura, entre outros assuntos. Situações essas descritas com muita ironia e o seu já conhecido “estilo seco” (HOLANDA apud SILVA, 2012, p. 88), retratando um modelo de infância diverso dos relatos idílicos e nostálgicos de escritores que focalizaram esse período importante na formação de qualquer indivíduo.

Desse modo, neste trabalho, investigaremos os conceitos de autobiográfico propostos pelos especialistas Philippe Lejeune e Paul de Man. Em seguida, analisaremos o estudo da obra *Infância* pondo em perspectiva a problemática do autobiográfico e do romanesco, contrapondo ou reforçando com as teorias abordadas por Lejeune e De Man e com os olhares de outros estudiosos sobre este livro em particular. Além disso, pretendemos observar como o escritor singularizou essa experiência, de transitar entre memórias e ficção, por meio de um ato tão comum a todos nós, escritores ou não: o ato de lembrar.

opiniões

O gênero autobiográfico, por Philippe Lejeune e Paul De Man

A autobiografia é um gênero textual sinuoso. Ao mesmo tempo em que ela possui elementos que a individualizam, essas mesmas peculiaridades acabam, também, aproximando-a de outros gêneros que flertam com a memória e com a ficção. Daí a dificuldade de defini-la e a confusão de classificar obras tão díspares e/ou próximas dentro dessa nomenclatura. Afinal uma série de fatores pode ser levada em consideração para uma aproximação.

Mas, afinal, o que é a autobiografia? No ensaio “O pacto autobiográfico” (2008), Philippe Lejeune inicialmente define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, e particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14). O outro critério, segundo o especialista, é também a “relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*.” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Lejeune procura enumerar quais informações o leitor deve notar em uma obra dita autobiográfica para considerá-la como tal. E essas informações (que não são definitivas e que variam de livro para livro) vão desde o emprego da primeira pessoa “eu”, (embora também existam casos de uso da terceira pessoa) ao longo do texto, bem como a recorrência de o nome do narrador e do personagem principal serem os iguais ao nome do

autor na capa e folha de rosto do livro. Ou, ainda, o fato de que o subtítulo pode indicar que aquela obra é uma autobiografia, entre outros.

Portanto, vê-se nesses aspectos que a figura do autor é central para a compreensão desse tipo de texto e a autoridade que ela carrega junto ao leitor para sustentar a crença de que as informações narradas no livro (ou pelo menos parte delas) são verdadeiras. Nas palavras de Philippe Lejeune:

Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece a pessoa real, embora creia em sua existência, o autor se define como a pessoa capaz de produzir aquele discurso e vai imaginá-lo, então, a partir do que ele produz. (LEJEUNE, 2008, p. 23).

Assim, em relação à identidade do autor, Lejeune também afirma que, da parte do leitor, pode haver dúvida sobre a *semelhança* dos fatos contados ao longo da autobiografia, mas que ela não deve nunca estender-se para a *identidade* de quem o escreve. Nesse sentido, é no conceito de *nome próprio* que se coadunam então o “eu-empírico” que produz o discurso no livro e o “eu-personagem” retratado no livro e que representa

esse discurso, nome próprio que geralmente estará presente na capa do livro que remete a uma pessoa real (LEJEUNE, 2008, p. 26). Afinal, para evitar a dubiedade e a “indeterminação” (LEJEUNE, 2008, p. 41) que gira em torno do pronome pessoal “eu”, o nome próprio surge como dado referencial para a crença, pelo leitor, da afirmação da identidade existente entre autor-narrador-personagem, “remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro.” (LEJEUNE, 2008, p. 30).

Os fatores por ora observados estabelecem aquilo que o especialista francês chama de *pacto autobiográfico*. Desse modo, a autobiografia depende de um tipo de contrato firmado, que parte de quem escreve e é aceito por quem faz a leitura da obra publicada, onde o primeiro afirma a veracidade ou a proximidade com a realidade biográfica daquilo que está narrando, faz uso de dados referenciais no texto e no extratexto; e o segundo, aquele que lê, absorve a ideia daquelas informações, mesmo que de maneira não integral. Nessa direção,

A importância do contrato pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar diferenças

(erros, deformações etc.). (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Ou seja, a atitude do leitor perante o texto de cunho autobiográfico, seja ficcional ou verídico, será o de uma desconfiança inversa à proposta do autor. Dessa maneira, o leitor tenta aproximar a obra em questão da realidade empírica de quem escreve, se a fatura autobiográfica não for assumida explicitamente, num cotejar de dados sobre a vida do escritor com a do personagem retratado em livro, ou, pelo contrário, este cotejamento procura por inconsistências entre o relato do autor e a versão oficial dos fatos propriamente ditos.

Paul de Man (1984), por sua vez, no ensaio “Autobiography As De-Facement”, considera que um dos problemas em relação à autobiografia é justamente o tratamento dado a ela como um gênero literário, colocando-a no mesmo grupo dos textos ficcionais (apesar de uma posição modesta em relação a eles) e distanciando a autobiografia de outros gêneros com os quais ela sempre foi associada, como a crônica, a reportagem e a memória.

Comparada a outros gêneros de prestígio, o lugar da autobiografia dentro do universo ficcional parece, a princípio mais questionável:

Isso não vai sem algum embaraço, desde que comparada à tragédia, à épica ou à

opiniões

poesia lírica, a autobiografia sempre parece levemente desonrosa e autoindulgente num modo que pode ser sintomático da sua incompatibilidade com a monumental dignidade dos valores estéticos. (MAN, 1984, p. 68)¹.

Dessa forma, Paul de Man critica as tentativas de generalizações e aproximações da autobiografia com outros formatos literários, pois quando as inevitáveis comparações surgem à baila das discussões, pelo próprio fato de a autobiografia ser um tipo de texto de dificultosa classificação, toda essa questão torna-se estéril e inconclusiva.

No que concerne à diferenciação entre ficção e autobiografia, segundo Paul de Man, trata-se de um problema que não deve ser encarado como uma polarização ou dicotomia, afinal

Autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em determinado grau, em todos os textos. O momento autobiográfico acontece como um alinhamento entre dois assuntos envolvidos num processo de leitura no qual eles determinam um ao outro por uma mútua substituição reflexiva. A estrutura implica diferenciação, bem como similaridade, desde que ambos dependam de uma troca substitutiva que constitui o sujeito. (MAN, 1984, p. 70)²

Paul de Man prossegue no mesmo ensaio com uma análise da obra *Essays upon Epitaphs*, de William Wordsworth. O especialista, a partir das observações feitas sobre o texto escrito pelo poeta inglês, defende a ideia do autobiográfico como um recurso estilístico, uma figura de linguagem ou conhecimento que serve ao texto, enriquecendo-o, sendo a prosopopeia um destaque nesse trabalho em prosa de Wordsworth.

Segundo Azeredo (2011), a prosopopeia “consiste em transportar para a cena enunciativa seres que logicamente não podem dela participar, tornando-os instâncias interlocutivas” (AZEREDO, 2011, p. 503). Desse modo, ela “põe em cena seres ausentes, sobrenaturais ou inanimados, fazendo-os ouvir, falar, responder” (AZEREDO, 2011, p. 503). Já Paul de Man define esta figura de linguagem, que ele considera recorrente no texto autobiográfico, como: “o tropo da autobiografia, pela qual o nome de algo, como no poema de Milton, é feito tão inteligível e memorável quanto um rosto. Nosso tópico lida com o conceder e levar embora faces, com figurar e desfigurar, *figura*, figuração e desfiguração” (MAN, 1984, p. 76)³.

No caso de Wordsworth, o poeta dá voz ao sol e outros elementos não humanos como portadores de um “eu”, um “eu” que representa e revela o autor no texto. Logo, a autobiografia não precisa ser reconhecida apenas pelo uso de recursos mais comuns como a primeira pessoa do singular e plural, por exemplo, fator este que serve para

apagar os limites existentes entre a autobiografia e outros gêneros, literários ou não:

Tão logo nós entendemos a função retórica da prosopopeia como voz ou face postulada pelo intermédio da linguagem, nós também compreendemos que estamos privados não da vida, mas do formato e do senso de um mundo acessível apenas numa maneira privativa de entendimento. (MAN, 1984, p. 80-81)⁴.

Portanto, para Paul de Man (1984), a autobiografia é uma desfiguração do “eu” do escritor que empresta voz e nome a outrem, à *persona* que se encontra retratada e que assume o discurso nas páginas da obra autobiográfica (MAN, 1984, p. 81), que, por sinal, pode também ter o mesmo nome daquele impresso na capa do livro. Através da prosopopeia da voz e do nome, há a restauração da mortalidade do autor pela autobiografia.

Percebe-se nessas afirmações que De Man segue um caminho contrário ao de Philippe Lejeune quanto às questões pertinentes à autobiografia. Enquanto Lejeune (2008, p. 54-55) procura, através de seus estudos, estabelecer um “sistema claro, coerente” e “rigoroso” entre os textos filiados a esse gênero, adotando um procedimento mais didático para um maior esclarecimento do leitor (mesmo que o próprio Lejeune assumia, linhas depois, o fracasso dessa tentativa e as lacunas ainda a serem preenchidas por futuros

estudos), Paul de Man, em “Autobiography As De-Facement”, prefere problematizar essas abordagens, apostando mais na imprecisão que a autobiografia comumente traz para o leitor, suscitando dúvidas e relativizando conceitos. Daí a sua insistência em evitar qualquer tipo de definição e enfatizar a autobiografia como uma figura de linguagem a serviço de outros gêneros.

Ambos os especialistas contribuem com importantíssimas reflexões sobre o autobiográfico, lançando luz (ou sombras) sobre um gênero textual (ou uma característica inerente a qualquer tipologia) de difícil classificação e que, ainda assim ou devido a isso, intriga o leitor-comum e os estudiosos que aceitam a sua obscuridade, assinam o contrato estabelecido (um pacto nem sempre totalmente cordial e unânime) e deleitam-se nas artimanhas que vida e ficção urdem sempre ao favor do leitor.

***Infância*, de Graciliano Ramos**

Infância, de Graciliano Ramos, marca a passagem do escritor de textos ficcionais para os assumidamente autobiográficos. O fato é que o teor memorialístico sempre esteve presente em seus textos, desde a publicação do seu primeiro romance *Caetés* (1933), passando pelas suas obras mais célebres como *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938), além de contos e crônicas esparsos em

opiniões

jornais, até o lançamento póstumo de *Memórias do Cárcere* (1953).

Assim como *Vidas Secas*, *Infância* teve também uma carreira anterior com textos publicados em periódicos, até que acontecesse a reunião definitiva deles como um livro. Por isso a impressão de independência que cada um dos capítulos carrega em relação aos outros.

A obra em questão encerra um período de vida do protagonista que vai dos 2 ou 3 anos de idade aos anos da pré-adolescência, quando o menino encontra-se às voltas com o primeiro amor e a descoberta do sexo.

Infância é um livro de memórias e, nele, identificamos os elementos comuns a este tipo de obra: o uso da primeira pessoa, verbos em sua maioria no passado, a tríade autor-narrador-protagonista perfeitamente identificável. No entanto, não podemos deixar de reparar na qualidade literária desses escritos e o quão filiados estão à narratividade (ou à literariedade), sobretudo, quando pensamos em quem os escreve: um autor de textos ficcionais.

Antonio Candido, nos ensaios reunidos no livro *Ficção e confissão: Ensaios sobre a obra de Graciliano Ramos* (1992), já havia proposto essa análise ao relativizar esta dicotomia realidade-ficção na bibliografia do Velho Graça.

Talvez seja errado dizer que *Vidas Secas* é o último livro de ficção de Graciliano Ramos. *Infância* pode ser lido como tal, pois a sua fatura convém tanto à exposição da verdade quanto da vida imaginária; nele as pessoas parecem personagens e o escritor se aproxima delas por meio da interpretação literária, situando-as como criações. (CANDIDO, 1992, p. 49).

Antonio Candido ainda ressalta “a maneira de narrar, *simpática* e não objetiva, restando apenas uns pontos de ossificação para nos chamar à realidade” (CANDIDO, 1992, p. 50, grifo do autor). Antes de lançar dúvidas ou descrença em quem lê, o que há de ficcional em *Infância* serve para dar ainda mais verossimilhança ao que foi relatado pelo autor, pois na obra de Graciliano Ramos a “ficção, neste caso, explica a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente.” (CANDIDO, 1992, p. 50).

Diferentemente do que propôs Antonio Candido, Gustavo Silveira Ribeiro, no livro *Abertura entre as nuvens: uma interpretação de 'Infância', de Graciliano Ramos* (2012), evita esse paralelo entre a obra e a vida de Graciliano Ramos, como se o último tivesse influenciado o primeiro, um em consequência do outro, a fim de “explicar o tom crítico e seco das narrativas do escritor a partir de uma determinada concepção de mundo trágica e negativa adquirida por ele na infância.” (RIBEIRO, 2012, p. 41). Sugere, portanto, uma análise crítica da obra que não tenda ao biografismo (do qual o

próprio Antonio Candido não consegue livrar-se completamente).

Apesar dessa recusa, Ribeiro também reforça a problemática do autobiográfico e sua indissociável relação (que surge com o ato de lembrar/reescrever um evento passado) com a ficção:

A inescapável mediação da linguagem e a distância temporal que se impõe entre aquele que lembra e os eventos lembrados confere a estes últimos, inevitavelmente, estatuto de invenção: mais do que recuperar o que foi, lembrar é recriar o passado, elaborar dele uma imagem – atualizá-lo no presente como ficção. (RIBEIRO, 2012, p. 28).

Além disso, Gustavo afirma que

Para escrever sobre si o autobiógrafo precisa realizar um exercício de alteridade que é, no limite, quase irrealizável; é como se ele tivesse que, ao mesmo tempo, ser quem é e ser também um outro, para ver-se sob perspectiva diferente, distanciada, e poder delinear a sua própria imagem. (RIBEIRO, 2012, p. 29).

Ou seja, através deste exercício de alteridade, o escritor precisa projetar um outro “eu”, um “eu-personagem” que não exatamente participou dos eventos passados. Ocorre, então, em uma espécie

de personificação por via da rememoração e da redação de tais memórias, num movimento prosopopeico, conforme sugerido por Paul de Man.

Entre as qualidades existentes em *Infância*, é possível entrever alguns aspectos, principalmente se confrontarmos a questão do autobiográfico: o esforço da memória e a subjetividade prevalecem sobre a objetividade nas observações feitas pelo narrador; a mediação de dois “eus” narradores (um infantil, situado no passado, outro adulto e presente no ato da escrita); o processo de espelhamento promovido por Graciliano Ramos na apresentação e desenvolvimento de personagens ao longo dos capítulos que compõem *Infância*.

Um esforço de memória, um esforço de ficção

O livro *Infância* inicia com o capítulo “Nuvens”, no qual Graciliano retrata as lembranças mais longínquas do protagonista, o menino às voltas com um vaso de louça repleto de pitombas. Esse movimento retrospectivo, antes de primar pela precisão, comum à linguagem de textos autobiográficos, opta pelo esforço de rememoração, tornando esse retorno ao passado mais nebuloso para o escritor. O leitor, por sua vez, acompanha essas tentativas de dar mais foco ao que não é presente: “Datam desse tempo as minhas mais antigas recordações do ambiente

opiniões

onde me desenvolvi como um pequeno animal.” (RAMOS, 1977, p. 10).

Ao longo do texto, questionamentos ou o emprego de palavras que entregam uma dúvida ou falta de clareza ou até mesmo uma hipótese em relação aos fatos narrados, são feitos pelo narrador, como no trecho: “Que idade teria eu? Pelas contas de minha mãe, andava em dois ou três anos. A recordação de uma hora ou de alguns minutos longínquos não me faz supor que a minha cabeça fosse boa.” (RAMOS, 1977, p. 7). A pergunta “Que idade teria eu?” denuncia a falha na memória, que precisa do aval de uma terceira pessoa, com autoridade suficiente (“Pelas contas de minha mãe”) para confirmar determinada informação. O próprio narrador descrê em sua capacidade de recordar-se, afirmando que sua cabeça não era “boa”, na verdade, era “bastante ordinária”, “péssima cabeça” (RAMOS, 1977, p. 7).

Segundo Sérgio Antônio Silva (2012), essa imprecisão também surge de uma tentativa de aproximar leitor da experiência infantil do protagonista de *Infância*: “Eis a memória que se constrói sombria, nebulosa, porque entre sombras e dúvidas – obtuso, silencioso, miúdo, insignificante – vive o menino.” (SILVA, 2012, p. 49). Portanto, esse assumir, logo no início do livro, um discurso falho pelo narrador, no sentido de não trazer a memória em sua completude ou total fidelidade, evita um movimento de repulsão daqueles fatos por quem lê, uma vez que este, tendenciosamente, poderá assumir uma posição

investigativa, à procura de incongruências no texto “como um cão de caça” (LEJEUNE, 2008, p. 26) por elementos que causem “rupturas do contrato (qualquer que seja ele)” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Já Wander de Melo Miranda, no livro *Graciliano Ramos* (2004), reforça que esse recurso à imprecisão é uma característica dos diversos narradores criados por Graciliano Ramos (que têm em comum com *Infância* o uso da primeira pessoa), um autor que foge a respostas definitivas em seus trabalhos literários e que, em *Infância*, obra não totalmente liberta do fazer ficcional, também não abriria mão desse caminho mais tortuoso do lembrar-se:

Mesmo o recurso à memória, de que o narrador na maioria das vezes se vale, não conduz ao abrigo das certezas apaziguadoras e da verdade incontestável, espaço que é da contradição e da recorrência desintegradoras. No ato de recompor a vida pela linguagem, de ser escrevendo, a ideia do conhecimento de si a que chegam os narradores de Graciliano resulta numa construção móvel e aleatória, fruto de um saber precário, provisório nas suas conclusões e cético no tocante à validade de suas premissas. (MIRANDA, 2004, p. 10).

Os protagonistas dos livros *Caetés* (João Valério), *São Bernardo* (Paulo Honório) e *Angústia* (Luís da

Silva), por exemplo, exercem a função da escrita com diferentes intentos, respectivamente: escrever um livro sobre os índios canibais que devoraram o bispo Sardinha; retratar a própria trajetória aparentemente bem-sucedida de homem pobre a proprietário de fazenda; trabalho como funcionário público e a publicação de artigos sob encomenda. Todos eles, de alguma forma, finalizam as suas respectivas estórias com o fracasso de seus projetos pessoais, ainda mais duvidosos de si mesmos, num vazio que nem sequer a escrita poderá preencher ou responder a seus mais profundos receios.

Assim, *Infância* também explicita momentos em que a narração opta pelo oblíquo e pelo lacunar, como no capítulo “Uma bebedeira”, onde o pequeno protagonista é embriagado pelas tias – “Suponho que não foi a primeira vez que me embriagaram.” (RAMOS, 1977, p. 37) – uma vez que, na ocasião e àquela época, era um costume entre algumas sertanejas nordestinas entorpecer “os filhos à noite com uma garrafa de vinho forte” (RAMOS, 1977, p. 38), a fim de deixá-los mais quietos e calmos. Ou, ainda, como, no capítulo “Verão”, onde Graciliano descreve um período árduo de seca e confessa a vagueza das memórias, cuja reconstituição se dará por meio da criação, quando a recordação não for confiável ou falha: “Desse antigo verão que me alterou a vida restam ligeiros traços apenas. E nem deles posso afirmar que efetivamente me recorde. O hábito me leva a

criar um ambiente, imaginar fatos a que atribuo realidade” (RAMOS, 1977, p. 24).

No livro, é notável também a prevalência, em diversas passagens, da subjetividade do menino, em claro desenvolver e amadurecer, em detrimento do referencial, este último deixados num segundo plano por uma sensação mais particular dos acontecimentos. Graciliano Ramos ao invés de apenas descrever situações marcantes do período da meninice do seu protagonista, opta por ressaltar as marcas que esses momentos causaram no garoto e as consequências que permearam a vida desse pequeno narrador e prosseguiram até ele se tornar adulto, aspecto que aproxima o texto de um romance psicológico.

Ainda nos primeiros capítulos temos uma criança em seus anos iniciais, tentando apreender o mundo onde está inserido com o parco repertório que possui sobre ele e as pessoas que o rodeiam. Na narrativa, já sob a perspectiva de um protagonista adulto que rememora sua infância, restam desses momentos impressões vagas, que ganham forma e significado na medida em que faz uso da ficcionalização de diversas recordações, preenchendo com a imaginação aquilo que as memórias não conseguem, integralmente, retratar. Nas palavras de Maria Zilda Ferreira Cury (1994), a imprecisão e a subjetividade apoiam-se na mediação feita pelas palavras para evocar o real vivido, o qual não será transposto precisamente para o livro, uma vez que:

opiniões

Não se apreende efetivamente o real. Falar dele é falar do incógnito, daquilo que é inapreensível sem a mediação da palavra. Assim, à burla habitualmente presente no pacto criado pelos narradores de memórias de que se resgata no espaço da narrativa o real é vivido, contrapõe Graciliano para o seu leitor o desnudamento da falência escritural para tal empreitada. São memórias, mas esgarçadas, incertas. O sujeito que as narra nunca se recompõe inteiramente no espaço textual. (CURY, 1994, p. 40).

Em *Infância*, o menino aprende com o hábito, com a frequência das situações que testemunha (“Certas coisas existem por derivação e associação; repetem-se, impõem-se — e, em letra de forma, tomam consistência, ganham raízes” (RAMOS, 1977, p. 24) ou a familiaridade das pessoas que compõem a paisagem ainda severa ao protagonista, que primeiro teme o que vê para depois passar a reconhecê-las: “Medo. Foi o medo que me orientou nos primeiros anos, pavor. Depois as mãos finas se afastaram das grossas, lentamente se delinearão dois seres que me impuseram obediência e respeito” (RAMOS, 1977, p. 12).

Em muitas situações o protagonista procura racionalizar sobre o que acabou de viver procurando fazer as associações que lhe são possíveis até aquele momento, com o que já

conhece daquele universo. Um episódio que gera desconfiança no garoto é justamente a mudança da postura severa do pai, impositiva até então, para ensinar-lhe a ler e escrever:

Foi assim que se exprimiu o Tentador, humanizado, naquela manhã funesta. A consulta me surpreendeu. Em geral não indagavam se qualquer coisa era do meu agrado: havia obrigações, e tinha de submeter-me. A liberdade que me ofereciam de repente, o direito de optar, insinuou-me vaga desconfiança. Que estaria para acontecer? Mas a pergunta risonha levou-me a adotar procedimento oposto à minha tendência. Receei mostrar-me descortês e obtuso, recair na sujeição habitual. Deixei-me persuadir, sem nenhum entusiasmo, esperando que os garranchos do papel me dessem as qualidades necessárias para livrar-me de pequenos deveres e pequenos castigos. Decidi-me. (RAMOS, 1977, p. 97)

Acostumado ao rigor e à rispidez, essa transformação da atitude paterna desperta receio no garoto, assemelhando-se a uma verdadeira armadilha (“Que estaria para acontecer?”), como o próprio protagonista deduz, posteriormente, no momento em que as aulas tornam-se uma obrigação excruciante que o impedem de fazer as brincadeiras e atividades das quais estava acostumado.

O processo de alfabetização, que rende as passagens mais conhecidas de *Infância*, soa como um período traumático para o menino, que assemelha esse processo a um castigo ou a uma punição (numa visão pré-foucaultiana) por algo que ele deve ter feito anteriormente: “A escola era horrível — e eu não podia negá-la, como negara o inferno. Considerei a resolução de meus pais uma injustiça. Procurei na consciência, desesperado, ato que determinasse a prisão, o exílio entre paredes escuras” (RAMOS, 1977, p. 105).

Em alguns períodos do livro os pensamentos do protagonista ganham espaço, em uma maneira realista e empática de retratar o desenvolvimento desse pequeno ser humano (ou animal, como o narrador prefere reforçar nas primeiras linhas dessas memórias), singularizando *Infância* como uma narrativa de memórias ficcionalizadas.

Dois “eus” narrativos

Como já mencionado, as lembranças mais remotas, pela nebulosidade que envolve qualquer memória antiga, acabam sendo preenchidas pela imaginação do narrador adulto, mediador e intérprete daquilo que no passado foi vivido por ele, passado esse emoldurado pelo trabalho ficcional. Um procedimento parecido com outros romances célebres da literatura brasileira que também fazem esse movimento retrospectivo à infância, de maneira ressentida e vingativa (como

em *O Ateneu*, de Raul Pompeia) ou nostálgica (como em *Menino de engenho*, de José Lins do Rêgo), mas precisam de um narrador adulto para dar concretude a algo que no período de meninice era vago e somente a maturidade poderia ajudar a compreender.

Sobre esta alternância entre um narrador infantil (que teve participação nos fatos passados) e um narrador adulto (que presentifica a criança através do texto que está redigindo), Ribeiro (2012) diz: “o adulto busca colocar-se no lugar da criança, operando um deslocamento que simula o momento inaugural da reminiscência, no qual o sujeito que lembra e o objeto da lembrança apresentam-se de forma indistinta.” (RIBEIRO, 2012, p. 53). Desse modo, o narrador de *Infância* pretende ser o mais fiel possível aos fatos na maneira como eles foram vistos e vividos quando ele era criança, evitando maiores interferências nesta experiência do adulto que rememora suas lembranças, mas que sempre virá à tona e fará o juízo daqueles acontecimentos quando conveniente.

Ao mesmo tempo, o narrador adulto é instrumentalizado com o intento de dar forma e ordem às impressões que surgem, em razão da distância temporal, pouco precisas a quem escreve. De acordo com Cury (1994), em *Infância*: “menos do que a memória da criança, o que se tem é a tentativa do olhar organizador do narrador” (CURY, 1994, p. 42). Assim, a

opiniões

interferência na narração em momentos pontuais, antes de ser um elemento intrusivo, auxilia o leitor na compreensão daquele universo vivido pelo protagonista.

Ao referir-se ao avô, afirmando que ele tinha muita paciência ao trabalhar com as urupemas, peneiras feitas de fibras vegetais, o narrador adulto interrompe brevemente seu relato para refletir sobre o próprio trabalho como escritor:

Paciência? Acho agora que não é paciência. É uma obstinação concentrada, um longo sossego que os fatos exteriores não perturbam. Os sentidos esmorecem, o corpo se imobiliza e curva, toda a vida se fixa em alguns pontos — no olho que brilha e se apaga, na mão que solta o cigarro e continua a tarefa, nos beijos que murmuram palavras imperceptíveis e descontentes. **Sentimos** desânimo ou irritação, mas isto apenas se revela pela tremura dos dedos, pelas rugas que se cavam. Na aparência **estamos** tranquilos. (RAMOS, 1977, p. 20, grifo nosso).

O trecho “Paciência? Acho agora que não é paciência”, denota a interrupção feita pelo narrador adulto para tecer suas considerações, numa atitude digressiva que suspende a ação, impressões que não são mais as do protagonista quando criança, mas, sim, a do narrador adulto (presentificado pelo advérbio de tempo “agora”).

Esse narrador também se coloca no lugar do avô (através dos verbos da primeira pessoa do plural conjugados no presente do modo indicativo: “sentimos” e “estamos”), não como artesão de urupemas, mas como artesão das palavras, afinal para ambas tarefas exige-se o mesmo apuro e calma que resulta numa “obra tormentosa e falha” (RAMOS, 1977, p. 20).

Outro momento em que o narrador adulto evidencia-se no livro é no capítulo “Um enterro”, quando o menino, depois da contemplação de diversos ossos num cemitério, volta para a casa em choque e as imagens decrépitas assombram seus pensamentos.

Estas letras **me pareceriam naquele tempo** confusas e pedantes. **Mas o artifício da composição não exclui a substância do fato.** Esforcei-me por destrinçar as coisas inomináveis existentes no meu espírito infantil, numa balbúrdia. É por terem sido inomináveis que **agora se apresentam duvidosas.** Afinal não me surgiam dificuldades. Haviam-me exposto várias lendas. Vencida a resistência inicial, usei-me a confirmá-las. Negava-as de repente em globo, sem análises. Não me embaraçava em dúvidas. Tinha dito sim; entrava a dizer não: uma caveira motivava o desmoroamento. (RAMOS, 1977, p. 168, grifo nosso).

Mais uma vez ressalta o esforço de recordar-se fielmente de um fato que, mesmo através do

“artifício da composição” não foi capaz de tornar claro o acontecimento vivido, já que nem naquela época as emoções pelas quais o protagonista passou não se apresentaram inteligíveis para ele. Nesse caso, a ficção falha na recuperação mnemônica e é permitida a ela apenas o descrever daquele momento confuso e assumir, já no presente da escrita, o fracasso deste empreendimento.

Enxergar o outro

A obra de Graciliano Ramos representa uma disposição de enxergar o próximo, numa compreensão que, na maioria das vezes, falha devido às idiossincrasias dos protagonistas de seus romances. Da mesma forma que se trata de uma literatura preocupada com as questões sociais, não se atem apenas à exterioridades, à paisagens e ao retrato pitoresco como muitos dos escritores regionalistas contemporâneos na época da geração de 30, mas também com o universo íntimo das personagens, a análise psicológica de suas ações e a busca destas por entender o outro. Graciliano Ramos, na acepção de Silva (2012), “escreve sua literatura, com um olhar para dentro e outro para fora.” (SILVA, 2012, p. 20)

Em *Infância*, são várias as personagens retratadas pelo prisma da empatia (o mendigo Venta-Romba, Seu Afro e D. Maroca, o Padre João Inácio, entre

outros), ou da denúncia, que, segundo Miranda (2004), refletem

“[...] as várias etapas da socialização do menino [...]. O ato de refletir, em que a construção do *eu* se faz através do intercâmbio com a experiência do *outro*, reforça o aspecto coletivo da memória individual, distanciando o memorialista da perspectiva narcísica a que poderia ver-se levado” (MIRANDA, 2004, p. 53).

Sobretudo é através do contato com o outro nas mais diversas esferas sociais (família, escola, trabalho, etc.) que também se constitui a identidade do indivíduo, seja pelo contraste de ideias e atitudes ou por afinidades comuns. É na variedade das personalidades com as quais mantém relacionamento, que o sujeito coleta as suas predileções e conduz a sua trajetória rumo ao amadurecimento e à vida adulta. Nesse sentido, conforme aponta Cláudio Leitão (2003): “A identidade é diluída ou perdida na comunidade, no acúmulo de nomes de pessoas e de rostos de todos os contornos e matizes. Na multiplicidade, encontram-se semelhanças, mas o menino não constrói sua alteridade num determinado e único rosto” (LEITÃO, 2003, p. 66).

No entanto, para que este artigo não se disperse entre as muitas personagens com quem o menino se relaciona, manteremos o foco na análise da mãe e do pai do protagonista, cujas primeiras descrições no livro não são muito afetuosas:

opiniões

Nesse tempo meu pai e minha mãe estavam caracterizados: um homem sério, de testa larga, uma das mais belas testas que já vi, dentes fortes, queixo rijo, fala tremenda; uma senhora enfezada, agressiva, ranzinza, sempre a mexer-se, bossas na cabeça mal protegida por um cabelinho ralo, boca má, olhos maus que em momentos de cólera se inflamavam com um brilho de loucura. Esses dois entes difíceis ajustavam-se. (RAMOS, 1977, p. 14)

A caracterização dos pais de Graciliano (“esses dois entes difíceis”) é pouco elogiosa e não carrega sentimentos ternos: eles são, muitas vezes, responsáveis por introduzir o menino numa realidade ríspida, como era o contexto nordestino na virada do século XIX para o século XX. Cenário esse onde se sobrepunha uma inflexibilidade da educação, a vigência do patriarcalismo e, até mesmo, a valorização da violência. Esta, muitas vezes, representada em *Infância* nas figuras dos pais do protagonista, o senhor Sebastião e Dona Maria:

Não se mencionou o gênero dos maus tratos, mas calculei que deviam assemelhar-se aos que meus pais me infligiam: bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas. Acostumaram-me a isto muito cedo. (RAMOS, 1977, p. 16).

Por terem habituado o menino a uma rotina de agressões, a mudança de conduta dos pais para

uma iniciativa mais branda ou carinhosa confundia a criança:

Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos. Contudo as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o sol vinham do céu. E o céu era terrível, e os donos da casa eram fortes. Ora, sucedia que minha mãe abrandava de repente e meu pai, silencioso, explosivo, resolvia contar-me histórias. Admirava-me, aceitava a lei nova, ingênuo, admitia que a natureza se houvesse modificado. Fechava-se o doce parêntese — e isto me desorientava. (RAMOS, 1977, p. 18-19)

Entretanto, Graciliano Ramos opta também por alternar ao longo do livro momentos de fragilidade dos pais do protagonista, bem como situações em que esses personagens são retratados de modo mais humano, despertando a simpatia do leitor, fazendo-o enxergá-los sob uma nova ótica. Como no caso de Sebastião, afetado financeiramente pela seca que o obrigou, junto com a família, a mudar-se para Alagoas, num retrato diverso do homem severo, carrancudo de várias passagens do livro: “Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. Não me ocorria que o poder estivesse, fora dele, de repente o abandonasse, deixando-o fraco e normal, um gibão roto sobre a camisa curta.” (RAMOS, 1977, p.27).

Além disso, toda a violência que partia de Sebastião parecia justificada diante desse cenário desolador em que esse pai se encontrava:

Não entendi o sussurro lastimoso, mas adivinhei que ia surgir transformação. A vila, uma loja e dinheiro entraram-me nos ouvidos. O desalento e a tristeza abalaram-me. Explicavam a sisudez, o desgosto habitual, as rugas, as explosões de pragas e de injúrias. Mas a explicação me apareceu anos depois. Na rua examinei o ente sólido, áspero com os trabalhadores, garboso nas cavalhadas. Vi-o arrogante, submisso, agitado, apreensivo — um despotismo que às vezes se encolhia, impotente e lacrimoso. A impotência e as lágrimas não nos comoviam. Hoje acho naturais as violências que o cegavam. (RAMOS, 1977, p. 27-28)

No capítulo “O fim do mundo”, Dona Maria, após a leitura de uma brochura de textos religiosos, as quais ela acostumava acompanhar com vagarosa dificuldade, assusta-se e se desespera ao ter contato com a profecia de um não muito longínquo fim do mundo através da vinda de um cometa na virada do século, momento que, à maneira do pai do protagonista, mostra uma faceta da mãe desconhecida pelo próprio filho, que se solidariza com ela:

Seguia-a, sentei-me perto, calado, esperei que ela me chamasse. As nossas

desavenças morreram. Julguei-a fraca e boa, desejei poder aliviá-la, dizer qualquer coisa oportuna. Sentia o coração pesado, um bolo na garganta, e propendia a alarmar-me também. Odiei a brochura, veio-me a ideia de furtá-la, escondê-la ou rasgá-la. (RAMOS, 1977, p. 67).

Antes mesmo do caráter de denúncia ou ressentimento da violência sofrida na infância pelas mãos de quem deveria proporcionar justamente o contrário (pai, mãe, professores etc.), há em *Infância* um esforço contrário, o de entendimento dessas figuras e de outras personagens injustiçadas e marginalizadas ao longo da obra com as quais o protagonista de *Infância* interage. Seguindo esse raciocínio, Gustavo Silva Ribeiro afirma que o escritor alagoano “busca ver na instabilidade das suas verdades a possibilidade de se aproximar das verdades alheias e compreender as motivações e circunstâncias específicas que determinaram as ações e sentimentos das demais pessoas” (RIBEIRO, 2012, p. 77), assumindo, assim, uma postura antes de tudo ética com elas.

As experiências do menino, contadas por sua versão adulta, revelam toda a crueza da educação familiar nordestina e do ensino tradicional escolar, quase numa antecipação da dura realidade de seca e miséria enfrentada pelos sertanejos há muito tempo. Nesse sentido, em *Infância* e *Vidas Secas*, Alfredo Bosi (2010) ressalta que:

opiniões

A educação sertaneja, tal como Graciliano a mostra em *Infância* e em *Vidas secas*, não pode prescindir do inferno, pois é um aprendizado brutal de que é preciso temer o outro, a Natureza, o acaso. O cotidiano deve conformar-se com as leis da gravidade, leis de determinação natural e social que cortam as asas à fantasia e constroem a mente a preparar-se para sofrer o ciclo imperioso da escassez (BOSI, 2010, p. 33)

Assim, fato é que Graciliano Ramos entendeu como poucos o povo nordestino, numa relação de empatia e de alteridade, perspectiva essa que evita que seus textos sejam apenas meras exposições de misérias ou mantenha apenas um olhar observador, mas, sobretudo, participativo. Além do mais, Graciliano cresceu nessa realidade, conviveu com os mais diversos tipos de todas as classes sociais, sabia como pensavam, como agiam e porque se comportavam de determinada maneira. Desse modo, o Velho Graça escreveu com conhecimento de causa e conferiu aos seus personagens em *Infância* um tom de verdade por meio da ficção.

Considerações finais

Infância é um livro importante para entender a obra completa de Graciliano Ramos. Isso porque o escritor alagoano, conforme expomos nos capítulos anteriores desse artigo, subverte a temática e o tom que a maioria das autobiografias

infantis possuem, aproveitando-se de um gênero específico e, mediante o seu estilo muito próprio de escrita, constitui uma narrativa de memórias ficcionalizadas com maestria.

Nesse trabalho retrospectivo de uma meninice, o pacto autobiográfico, ao que parece, não foi rescindido e a construção literária é um recurso válido para reforçar esse contrato com o público-leitor, seja escancarando as dificuldades de trazer à tona tais reminiscências e assumir no texto sua nebulosidade, seja evitando um prisma condenatório às figuras que causaram tantos tormentos ao protagonista quando infante, revelando-as como personagens e personalidades complexas ou, até mesmo, projetando-se e dando voz a 'eus' narrativos diversos para que a experiência de leitura aconteça plenamente.

Percebe-se, então, que as ideias defendidas por Phillipe Lejeune e Paul de Man, apesar de serem diametralmente opostas umas às outras, quando tomada como objeto uma obra peculiar tal qual a redigida pelo autor de *Angústia*, ambas acabam sendo surpreendentemente complementares. Portanto, por seu caráter híbrido, a autobiografia parece ainda estar longe de conceder respostas definitivas como um gênero textual que, desde Santo Agostinho, passando por Jean-Jacques Rousseau e ainda nos tecnológicos dias de hoje, é caracterizado por diversas metamorfoses e que, provavelmente, permanecerá nesse estado mutável por muito tempo.

Referências bibliográficas

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Publifolha, 2011.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010. p. 19-50.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Infância: memórias em fragmento. In: *Itinerários*. Araraquara: UNESP, 1994. P. 37-46.

DE MAN, Paul. Autobiography as De-Facement. In: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. p. 67-81.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido e incerto: memória e exílio em Graciliano Ramos*. Prefácio de Eduardo de Assis Duarte. Niterói: EdUFF, São João Del-Rei: UFSJ, 2003.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: *O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 19-55.

MIRANDA, Wander Melo. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica)

RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens: uma interpretação de Infância*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Annablume, 2012.

SILVA, Sérgio Antônio. *Papel, penas e tinta: a memória da escrita em Graciliano Ramos*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2012.

Notas

1 “This does not go without some embarrassment, since compared to tragedy, or epic, or lyric poetry, autobiography always look slightly disreputable and self-indulgent in a way that may be symptomatic of its incompatibility with the monumental dignity of aesthetic values” (As traduções oriundas do texto de Paul de Man que constam neste artigo são minhas).

¹ “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject.”

2 “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts. The

opiniões

autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject."

3 "Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name, as in the Milton poem, is made as intelligible and

memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and disfiguration".

4 "As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding."

passageiro do fim do dia: da forma moderna do romance às relações modernas de trabalho

Passageiro do fim do dia: from the novel's modern form to modern work relations

Wesley Lucas Batista da Silva*

Resumo

Este trabalho é uma reflexão acerca das relações entre literatura e sociedade, no que concerne ao romance moderno e(m) sua vinculação com o mundo moderno do trabalho. O objetivo é investigar, a partir da obra *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, como a modernização da forma do romance acompanhou, em paralelo, a modernização das relações trabalhistas. Para isso, partiremos da concepção marxista de luta de classes, na qual, segundo nossa hipótese, o autor se apoia para fazer uma

* Graduando em Letras – Português e Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

E-mail: wesleylucsb@hotmail.com

Artigo recebido em 26/08/2018 e aceito para publicação em 19/11/2018.

opiniões

crítica a essas relações de trabalho bem como ao Capitalismo.

Palavras-chave

Literatura brasileira; Teoria da Literatura; Romance moderno; Modernidade; Capitalismo

Abstract

This work is a reflection on the relations between literature and society, in what concerns the modern novel and (in) its connection with the modern world of work. The objective is to investigate, from Rubens Figueiredo's *Passageiro do fim do dia* (2010), how the modernization of the form of the novel accompanied, in parallel, the modernization of labor relations. In that sense, we will start with the Marxist conception of class struggle, in which, according to our hypothesis, the author relies on a critique of these labor relations as well as Capitalism.

Keywords

Brazilian literature; Literature theory; Modern novel; Modernity; Capitalism

1. A forma e o meio

Na história dos estudos literários, precisamente no que diz respeito à atividade crítica, as perspectivas de análise oscilaram sempre em conformidade com o tempo e com as necessidades de cada época. No século XIX, por exemplo, influenciada pelos métodos positivistas, a crítica predominante julgava o conhecimento do meio como indispensável à compreensão da obra, associando o valor dela, inclusive, à sua capacidade de expressar ou não algum aspecto da realidade. No século seguinte, na contramão do anterior, surge, com as correntes críticas formalistas e estruturalistas¹, uma crescente desconsideração por tudo aquilo que não compete à interioridade do texto, isto é, à sua forma, levando o conhecimento do meio à condição de dispensável para a leitura e compreensão de textos literários.

Com o passar dos anos e o conseqüente amadurecimento dos estudos literários, nem um nem outro caminho mostrara-se como a saída, cabendo aos críticos recorrerem à dialética entre ambos, como o fizera Antonio Candido² (2006, pp.12-13), para quem a resolução do impasse estava na aproximação entre literatura e sociedade, entre texto e contexto, sendo o estudo daquele, enquanto etapa fundamental do processo interpretativo, o ponto de partida, e o estudo deste, o ponto de chegada. Sob essa perspectiva, obra e meio, texto e contexto se unem, enquanto unidade, à medida que os fatores externos se constituem como elementos da

estrutura interna da obra, só devendo ser levados em consideração enquanto tais.

Nesse sentido, este trabalho se ocupa de ler com atenção o romance de Rubens Figueiredo, *Passageiro do fim do dia* (2010), analisando, através da sua estrutura íntima, os fatores externos que se superpõem no interior da obra, e que suscitam, por isso mesmo, reflexões que nos levam a pensar não apenas na forma moderna do romance, mas também nas relações sociais, sobretudo as trabalhistas, implicadas pela modernidade, num movimento dialético que pretende unir a literatura às questões de nossa sociedade e de nosso tempo.

2. Ponderações sobre o gênero romance

Nascido e criado pela burguesia, o romance surge com o mundo moderno logo depois de desfeita a civilização agrária e a ordem feudal. Não tendo se firmado como a “epopeia da modernidade” ou a “nova epopeia burguesa”, como imaginara Hegel, o gênero se configura, antes, como a “antiepopeia do desencantamento, da vida fragmentada e desagregada” (MAGRIS, 2009, p.1019), uma vez que representa uma época de conflitos que desagrega toda a ordem e em que se situa uma luta dos mais fortes contra os mais fracos.

Essa quebra da condição “originariamente poética” do mundo – na qual os heróis das

epopeias pareciam viver em harmonia, num mundo poético, com valores insubstituíveis, “rico de significados e de poesia” – essa quebra provocada pelo surgimento do romance, se efetua, segundo Magris (2009, p.1017), parafraseando Hegel,

com a moderna idade do trabalho, um estado adulto que prescreve fins objetivos, aos quais o indivíduo deve propender mesmo contra a sua individualidade, adequando-se ao progresso social que exige a sua especialização – ou seja, a restrição de seu desenvolvimento pessoal, a renúncia à formação completa de sua personalidade – em favor de um aumento unilateral de sua capacidade de especialização profissional.

Contra a própria individualidade, porque reféns de um sistema que as obriga a ser apenas mais um parafuso na engrenagem, as personagens de Rubens Figueiredo vivem reféns do trabalho. Na obra, não há harmonia, tampouco poesia. O desenvolvimento pessoal é sempre atropelado pela necessidade imediata e básica de sobreviver, o que encontra barreiras num sistema (capitalista) que, quanto mais se denuncia, mais se mostra fortalecido.

O que podemos observar no romance de Rubens é a representação de um mundo caótico cada vez mais “impossibilitado de instaurar valores”

opiniões

(MAGRIS, 2009, p.1019) e de atribuir sentidos à vida. Nisso, as pontas entre o mundo moderno e a forma moderna do romance se unem: se esse mundo é caracterizado pela desordem e pela fragmentação, esse romance, sendo produto dele, não poderia deixar de sê-lo.

É por nascer dessa ruptura com o mundo idealmente organizado que o romance a reproduz em sua estrutura íntima. A fragmentação da narrativa, mas também do tempo e das personagens é um retrato do mundo que se acostumou a se ver – e a se identificar apenas – diante de um espelho quebrado, onde só é possível ver estilhaços, mas nunca uma totalidade.

3. Um romance moderno

Ao pensarmos o romance moderno, que tem suas balizas na pintura do mesmo período, notamos que a perspectiva, que projetava "o mundo a partir de uma consciência individual", da "ilusão do absoluto", esmoreceu (ROSENFELD, 1986, p. 77-78). "A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos'" (p. 80). Passado, presente e futuro se fundiram, de modo que a volta ao passado deixou de ser um *flashback* e a ida ao futuro, uma miragem. No tecido da narrativa, esse tempo, agora fundido, se formula entre idas e voltas, regressões e avanços como se tudo se passasse no presente. O espaço, por sua vez, "sempre manipulado como se fosse absoluto" (ROSENFELD, 1986, p.81) foi denunciado como relativo e subjetivo.

Somado a estes dois aspectos, de tempo e espaço, antes tão caros ao romance tradicional, "com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim" (ROSENFELD, 1986, p. 84), encontra-se a perda da noção de causalidade. Agora, "a consciência passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente" (p. 84), fazendo com que desapareça a "ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos" (p. 84), o que decorre "do uso de recursos destinados a reproduzir com a máxima fidelidade a experiência psíquica" (p. 84).

Ora, não sendo possível ao ser humano captar o mundo de forma objetiva, linear, com fatos sucessivos e organizados, um após o outro, sem a contaminação de episódios e pensamentos que ocorrem em simultâneo, inconscientes ou não, "espaço, tempo e causalidade foram 'desmascarados' como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio dos quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade" (ROSENFELD, 1986, p. 85).

É em torno desta desrealização que se situa o romance de Rubens Figueiredo. Passando-se em algumas horas, especificamente, *do fim do dia* até o anoitecer, no interior de um ônibus, a narrativa rompe com as noções de tempo e espaço do romance tradicional, o qual se estendia a narrar dias, meses, anos, dentro de um número ilimitado de lugares.

Escrito sem a separação de capítulos, o que ilustra, estruturalmente, o desgaste da viagem, a qual é feita sem intervalos (VELLOSO, 2017, p. 336), o romance é narrado em terceira pessoa, a partir da perspectiva de Pedro, um rapaz de classe média, morador do centro da cidade, que utiliza o transporte público, todas as sextas-feiras, num percurso distante e demorado, para encontrar a sua namorada, Rosane, de classe baixa, no Tirol – bairro onde ela mora, localizado na periferia da cidade.

O enredo se constrói a partir da leitura que o protagonista faz de um livro de Darwin e as reflexões que ela suscita; da reflexão sobre a vida dos demais passageiros, a qual ficcionaliza à medida que os observa; das informações que chegam até ele através do rádio que o entretém; e, finalmente, por meio do motivo que o pôs ali no ônibus: Rosane e o lugar onde ela vive, com seus problemas e tensões, os quais ajudarão a compor a desigualdade social, questão central do livro.

Quase numa obsessão, o foco narrativo se voltará – através de Pedro – para os personagens mais pobres³, com seus dramas e tensões, em relação aos mais abastados, no que poderíamos apontar para uma luta de classes, na qual quem tem mais poder luta violentamente para manter seus privilégios, e, desse modo, inviabilizar, a todo instante, qualquer possibilidade de ascensão social da classe trabalhadora.

Isso Marx e Engels (1998, p. 40) já analisaram no *Manifesto Comunista*, quando observaram que a história das sociedades humanas é, também, a história – ou uma história – da luta de classes:

Homem livre e escravo, patricio e plebeu, barão e servo, mestre de corporação e companheiro, numa palavra, opressores e oprimidos, em constante oposição, têm vivido numa guerra ininterrupta, ora franca, ora disfarçada; uma guerra que terminou sempre, ou por uma transformação revolucionária, da sociedade inteira, ou pela destruição das duas classes em luta.

Luta pela qual os mais fracos saem cicatrizados e os mais fortes, fortalecidos, o romance ilustra, através da caracterização das personagens, já nas primeiras páginas, as marcas deixadas por essa violência, o que pode ser constatado na mulher de idade mais jovem do que aparentava, que “não tinha os dentes incisivos na arcada inferior” (p. 10); no rapaz que tinha os “dois dedos da mão paralisados” (p. 10); no homem, de uns quarenta anos, “marcado no antebraço por uma cicatriz marrom de queimadura” (p. 10); na trocadora, “quase uma anã” (p. 16); no “homem com um olho coberto por um curativo” (p. 16); na mulher de uns quarenta e cinco anos “com uma verruga grande e peluda logo abaixo da orelha” (p.49) etc.

Em uma leitura atenta, mapeando as profissões que aparecem no interior do romance, que

opiniões

reiteram a relevância da questão da luta de classes para a fatura da obra, identificamos mais de setenta postos de trabalho⁴, excetuando-se as repetições, entre empregos formais e informais, legais e ilegais, onde essa luta aparece, ora velada, ora ostensivamente⁵.

É difícil acreditar que a luta de classes aqui seja uma questão arbitrária, posta por acaso pelo autor. Todavia, não podemos precisá-la com exatidão ao tomar como base apenas a lista das ocupações que aparecem ao longo do romance. Por outro lado, os episódios nele narrados reforçam o nosso argumento, como a passagem que narra o primeiro emprego de Rosane:

Foi nessa mesma firma, poucos anos depois, que Pedro conheceu Rosane. Era copeira, fazia faxina, mas também atendia telefones, ficava na recepção e, quando pediam, fazia até alguns serviços no computador, pois tinha frequentado um curso gratuito e sabia mexer nos principais programas. (FIGUEIREDO, 2010, p. 47).

As condições do trabalho e do trabalhador, caracterizadas por uma luta velada do empregador contra o empregado, figurado aí por Rosane, materializam um aspecto das relações trabalhistas na sociedade capitalista: uma trabalhadora exercendo funções para além daquela a que foi contratada, sem qualquer bonificação.

Mais adiante, ficamos sabendo que, nesse mesmo escritório, onde Rosane já não trabalhava mais, certo dia

surgiu uma vaga para serviços bem simples, de limpeza e de cozinha, qualquer trabalho braçal. Pagavam o salário mais baixo possível, descontado de todas as formas possíveis, como sempre acontecia. E às vezes pediam para trabalhar fora do horário, sem nunca pagar hora extra, como também sempre acontecia. Mesmo assim, ali, como em toda parte, achavam que já estavam pagando muito, que a despesa era excessiva, que os impostos eram altos, que as pessoas não sabiam economizar, que uma empresa moderna tinha que ter poucos empregados ganhando o mínimo possível. Mas, no fim das contas, davam vale-transporte, tíquete-refeição, carteira assinada, férias, décimo terceiro salário – e pagavam em dia. (FIGUEIREDO, 2010, p.60).

Ora, fica evidente que, não bastando as condições degradantes nas quais vive o trabalhador, é preciso remunerá-lo com o salário mais baixo possível – o que não dá direito a reclamações, dados os benefícios e a pontualidade do pagamento. Isso se configura como outra característica da sociedade capitalista, na qual, não tendo nada a oferecer além da sua força de trabalho – sendo esta, portanto, uma mercadoria – o trabalhador vende os seus serviços – na forma de

trabalho assalariado – àqueles que detêm os meios de produção, que negociam conforme os interesses do grande capital – fato que contribui para que essa força de trabalho alcance seu nível mais baixo quando reduzida ao "valor dos meios de subsistência absolutamente indispensáveis". Desse modo, "como o valor da força de trabalho se baseia nas condições de uma existência normal, seu preço é, nesse caso, inferior ao seu valor" (LOPES, 1986, p.55).

No prosseguimento da narrativa, outro episódio aconteceu a Rosane nos chama a atenção. Certa vez, devido aos esforços repetitivos com que trabalhava na fábrica de copinhos de plástico, ela fraturara o braço, precisando engessá-lo, sob o risco de ter de trabalhar até que sua mão caísse, como diagnosticara o médico. As consequências não são imprevisíveis:

Rosane foi demitida pouco depois das duas semanas do atestado. Descontaram como faltas os dias que não trabalhou antes de engessar o pulso [...], o lanche que ela comia, luvas que rasgaram na sua mão, toucas de pano que ela perdeu, descontaram copinhos que se haviam furado na esteira, descontaram as sapatilhas, da cor dos copinhos, que tinham furado as solas no piso quente de ferro – descontaram minutos de atraso, na entrada e no almoço, catados com pinça metálica, centavo por centavo, ao longo dos

últimos quatro ou cinco meses. (FIGUEIREDO, 2010, p. 158).

Além de Rosane, outros personagens – porque inseridos no sistema capitalista – foram vítimas da violência das empresas e dos grandes empresários, como pode ser observado no caso do pai de uma amiga de Rosane que:

trabalhou quase vinte anos numa firma que de dois em dois anos fechava e reabria em seguida com outro nome e outro registro de pessoa jurídica para não ter de pagar os direitos trabalhistas aos empregados e poder fugir dos impostos. De repente o dono faliu, disseram: fechou as portas de verdade. O dono da empresa foi morar no exterior com a família inteira, pelo que diziam. E o pai da amiga de Rosane, como os outros empregados, ficou sem indenização nem aposentadoria – tudo parado para sempre na Justiça. (FIGUEIREDO, 2010, p. 57).

Fica visível por este excerto que as condições do trabalhador, ainda que não tratadas direta e criticamente pelo narrador – este não imprime qualquer posicionamento crítico acerca dos episódios mencionados, mas, pela minúcia de detalhes, nos leva a inferir que o seu objetivo é chamar a atenção do leitor – nos direcionam ao que vimos aqui propondo: a luta de classes entre o empresário (e as grandes empresas) e o trabalhador.

opiniões

A partir de e em meio a esse conflito, o narrador buscará compreender a razão de a classe média ter chegado à posição de classe média. Como resposta, longe do discurso falacioso da meritocracia, temos, de um lado, um “bem estar” adquirido a partir de uma herança, como é o caso de Pedro, que “morava num apartamento [...] próprio que a mãe herdara do marido, um funcionário da justiça que ao morrer por causa da diabete também lhe deixara uma pensão” (p. 43), e de outro, um “bem estar” adquirido por nepotismo, como são os casos de Júlio, que “trabalhava numa firma de advocacia bastante próspera, onde havia estagiado graças à indicação de um parente” (p. 45) e da mulher do professor, ex juiz, que, “por meio de amigos, arrumou um emprego para a mulher num tribunal. O importante, no caso, era que ela recebia o salário sem nunca precisar comparecer ao trabalho. E assim foi, até ela se aposentar, havia alguns anos” (p.129).

Pedro, tendo mais ou menos consciência de seus privilégios, o que fica claro através de um distanciamento com que conta a história, em que “jamais poderia ser um deles” – isto é, como aqueles pobres que iam com ele dentro do ônibus – nota que, apesar dessa luta injusta e desigual pela sobrevivência, muitas daquelas figuras resistiam e se opunham o máximo que podiam à força que se movia contra eles, “de todas as direções, sem descanso”, força esta que “não dependia do raciocínio nem da opinião de ninguém” (p. 149).

Dessa resistência, destaca-se, dentre outras personagens, Rosane, “que não parava de inventar planos. Na maioria, a respeito de cursos que ela ia fazer, depois de concluir o ensino médio” (p.181), embora encontrasse, para tudo o que planejasse, “obstáculos por todos os lados”, por exemplo, pelo fato de que “ela trabalhava em horário integral e, para estudar, só restavam as noites e os fins de semana” (p.181).

Num parágrafo que poderíamos chamar de síntese da obra, temos uma representação dessa luta e, sobremaneira, dos muros simbólicos estabelecidos a partir delas:

Em suma, tudo aquilo – o trabalho, a escola, saber ler e escrever, o centro da cidade, a cidade propriamente dita, com seus bairros e suas atividades oficiais – tudo pertencia ao mundo que as deixara para trás, que as empurrara para o fundo: era o mundo de seus inimigos. (FIGUEIREDO, 2010, p. 56).

Os muros simbólicos estão por toda parte, e são eles, também, os responsáveis pela estratificação das classes, à medida que reproduzem, no espaço urbano, a distinção entre os diferentes grupos sociais: os mais abastados no centro da cidade; os mais pobres, à margem, na periferia.

Bourdieu (2003) não vê nisso mera ocasionalidade. Para ele,

não há espaço, numa sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e, sobretudo, dissimulada pelo *efeito de naturalização* que a inscrição durável das realidades sociais no mundo natural acarreta: as diferenças produzidas pela lógica histórica podem, assim, parecer surgidas da natureza das coisas. (p. 160).

Fruto dessa diferença histórica – naturalizada pela sociedade, mas não pelo romance – é outra amiga de Rosane, sem nome, que, convidada a trabalhar por um período de um mês num escritório de advocacia, terminou por passar menos da metade de um dia:

Aconteceu que ali no escritório, entre as paredes limpas e pintadas em tom pastel, com reproduções de pinturas abstratas penduradas — no meio dos aparelhos eletrônicos novos que zumbiam e piscavam discretos em cima das mesas — sobre o piso de granito reluzente — debaixo das luzes distribuídas de forma calculada por um arquiteto — ali, onde todos sabiam que causas jurídicas complicadas, misteriosas, caras, recebiam os cuidados e as atenções mais especializados e onde fortunas trocavam de mão por força de simples assinaturas num documento — ali, sua vizinha e amiga de infância tomou, na mesma hora, um aspecto

incômodo, impertinente e quase aberrante aos olhos de Rosane, como aos olhos dos outros. (FIGUEIREDO, 2010, p. 72).

Estando visivelmente num lugar que não lhe pertence, denunciado pela própria descrição do espaço, a personagem – que falava alto demais, esbarrava nos objetos, bebia água diretamente na torneira, ria aos berros, embaralhava-se nas palavras – parece não ter se adaptado ao mundo moderno e do trabalho, regido pelas leis e hábitos da classe que dita as regras de etiqueta. Ao ultrapassar a fronteira deste mundo que não lhe pertence, ela é imediatamente posta para fora, com a mesma naturalidade com que um órgão alheio é rejeitado por um corpo.

Regina Dalcastagnè (2003), fazendo um estudo sobre o espaço na narrativa brasileira contemporânea, chegou à conclusão de que o espaço brasileiro atual, nessas narrativas, é predominantemente urbano, o que se deu, sobretudo, pelo processo de urbanização ocorrido no Brasil do qual a literatura se apropriou mimeticamente.

Tomando de empréstimo os dados da pesquisadora, vemos que o censo de 1960, que registrava 45% de brasileiros vivendo em cidades, cresceu pelo menos 11% em 1970, chegando a 56%, e extrapolou os números em 2000, quando alcançou a taxa de 81%. Acrescentando um dado à

opiniões

pesquisa de Dalcastagnè, o último censo do IBGE, de 2010, ano de publicação do *Passageiro*, registrou em 84% o número de moradores da zona urbana contra 16% da zona rural.

É nesse mesmo espaço urbano, preponderantemente ocupado por personagens masculinas (DASCASTAGNÈ, 2003), que as personagens do romance vão circular presas a um não-lugar, figurado pelo ônibus, no qual os passageiros andam de um lado a outro da cidade sem necessariamente estarem presentes nela.

Dentro do ônibus – curiosamente, um dos poucos espaços públicos onde é possível se reunir em coletividade, haja vista que a modernidade trouxe consigo, quando não o enclausuramento em residências cada vez mais fechadas por muros ou cercas elétricas, o cerceamento em ambientes privados como *shoppings centers* – dentro do ônibus, os passageiros pobres de Rubens Figueiredo que vão ao centro da cidade – às vezes, dito apenas *à cidade*, como se a periferia não fizesse parte desta – não se locomovem até ela sem motivo, por divertimento ou para desopilar; esses personagens vão com a única finalidade de executarem os seus trabalhos, ganharem os seus salários de fome e voltarem para casa no final do dia.

A cidade é para eles, pois, a ordem, o mundo do trabalho, e também um lugar que não lhes pertence – é “o mundo de seus inimigos”. As paisagens não existem para eles, os *shoppings*, as

salas de cinema, os teatros, os restaurantes, os parques, o litoral.

Para ilustrar esse distanciamento entre uma parte e outra da cidade, basta pensarmos na relação amorosa entre Rosane e Pedro. Antes dele, ela “nunca havia transado com um homem que morasse num bairro como aquele onde Pedro morava, um bairro, aliás, aonde ela nunca tinha ido – e ainda por cima num apartamento próprio, embora fosse da mãe” (p. 48).

Essa forma de violência simbólica se estende a todos os moradores do Tirol, que cada vez mais, do ponto de vista de Rosane, ficam em casa ou na rua, à toa:

Quase que só saíam quando precisavam ir a algum hospital ou providenciar algum documento. Ir ao centro [...] era uma coisa que algumas de suas colegas de infância achavam estranho e até ruim. [...] Havia quem nunca tivesse ido ao centro. Algumas de suas amigas que nunca tinham ido a nenhum bairro a mais de dez quilômetros de distância. (FIGUEIREDO, 2010, p. 56).

Consequência dessa segregação, em curto prazo, é a violência que acomete, no romance, os bairros Tirol e Várzea, que se hostilizavam, formando grupos cada vez maiores, os quais – na ausência da escola, da família e do Estado – acabavam por educar as crianças, que “começavam a aprender aquela raiva desde pequenas. Educavam-se com

ela, tomavam gosto e se alimentavam daquela rivalidade" (p. 54) – "pistola, revólver, até um fuzil Rosane já tinha visto nas mãos de alguns daqueles meninos".

Em longo prazo, as consequências eram outras, como o episódio que narra a história de um antigo amigo de Rosane, do tempo da escola, quando ela ainda era uma criança. O rapaz, detido numa "prisão temporária" há um ano, esperava ainda por sua sentença, "antes de ir para o presídio propriamente dito" (p. 175).

la para a escola sozinho, sujo, e também ia embora sozinho: era o único que fazia isso. Muitas vezes faltava à aula. Algumas vezes chegava com o braço lanhado, tentava esconder com as mãos os riscos em brasa na pele. Depois se soube: a mãe batia com uma vara de marmelo [...] Na escola, o menino vivia assustado. Empurrava os colegas, as meninas, puxava os seus cadernos, as folhas. Os cadernos dele viviam amarrotados, rasgados. As professoras se descontrolavam, perdiam a voz. Uma delas falava em peste, capeta. [...] Foi crescendo e não conseguiu aprender nem o alfabeto direito. [...] Quando tinha uns treze ou catorze anos, a mãe foi embora e ele ficou morando sozinho no casebre meio em ruínas, com o pé de marmelo do lado. (FIGUEIREDO, 2010, p.176).

Além deste, Rosane percebera que outros amigos "tinham ido embora, alguns estavam presos, alguns tinham morrido – quantos? Ela não fez a conta" (p.55).

A partir disso, podemos observar que a justificativa dada pelo romance para todos esses problemas – de vulnerabilidade social, que inicia as crianças no crime, por exemplo – pode ser percebida por meio da representação da escola, da escrita e da leitura, como podemos ver no excerto abaixo:

Depois de frequentar a escola durante alguns anos, algumas delas mal sabiam ler, trocavam letras, paravam no meio. Encaravam as palavras com hostilidade. Rosane lembrou-se de duas amigas de escola que agora, já adultas, conseguiam ler porque tinham aprendido quando pequenas, mas não acreditavam nem pensavam em continuar estudando. Sabia de uma ou outra que se matriculava no colégio só para obter uma declaração e poder contar com a segurança mínima desse documento. (FIGUEIREDO, 2010, p.56).

Outros, como João, hospitalizado na mesma enfermaria em que Pedro estivera internado, limitava-se ao conhecimento prático do mundo, "sabia o que era um carro, sabia o que era um caminhão", mas "não sabia ler, não conhecia a cidade em que estava, não tinha noção dos

opiniões

bairros, não se lembrava de ter vindo para a cidade nem para o hospital, nem sabia quem era o governador ou o presidente [...]” (p.72).

Muitos daqueles meninos que brincavam na rua, por sua vez, “não sabia contar os dedos das mãos. Não sabia nem quantos anos tinha. [...] Já falei com um que nem sabia dizer direito os dias da semana” (p. 91), lembrava Rosane.

O curioso na narração desses episódios é que as violências – simbólicas ou não – sofridas pelas personagens mais pobres são tratadas pelo narrador por uma perspectiva nada convencional: normalmente entendida como aquela “perpetrada contra os que possuem, não a que sofre os que nada têm” (Bourdieu *apud* Dalcastagnè, p. 34), a violência é tematizada, no romance, no que atinge aos mais pobres, e não aos mais ricos, afinal, são aqueles as reais vítimas do sistema capitalista, que os oprime e os marginaliza.

Esse ponto de vista adotado por Figueiredo, que leva em consideração a figuração do “outro”, com seus problemas e tensões, nos remete às questões levantadas por Erich Auerbach em seu importante estudo sobre a representação – *Mimesis* (1946).

Mapeando filológica e sociologicamente o cânone da “alta literatura”, que vai de Homero a Virginia Woolf, Auerbach investiga como a regra clássica da separação dos estilos – segundo a qual apenas a elite era digna de ser tratada tragicamente, enquanto que os personagens mais pobres só

eram dignos de ser tematizados cômica ou grotescamente – foi superada a partir do Realismo, que tornou possível que “personagens quaisquer da vida quotidiana” (AUERBACH, 2015, p. 500), antes indigna de representação séria, passassem a ser tratadas com problematidade e tragicidade.

Considerada por Auerbach (2015, p. 500) uma “evolução”, essa mistura de estilos, conquistada sobretudo por Stendhal e Balzac, “abriu caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida”.

Essa questão nos interessa porque, do ponto de vista da figuração e representação do “outro” em nossa literatura brasileira, especialmente, o problema ainda não se encontra resolvido. Representar o cotidiano dos mais pobres com seriedade, tragicidade e problematidade, como pretendia Auerbach, ainda é uma lacuna a ser preenchida.

Ora apelando para uma idealização, como no Romantismo, do que seria o outro – o sertanejo, o índio, o gaúcho, a mulher, o negro, para citar alguns exemplos – ora reforçando estereótipos e preconceitos, a literatura brasileira quase sempre negligenciou a representação séria dessa camada da sociedade, recorrendo, a maioria das vezes, a breves pinceladas, sem problematização desse “outro” em relação ao “mesmo”.

É claro que alguns movimentos ideológicos se esforçaram para romper com essa tradição – a que restringia a mulher ao ambiente doméstico, o negro aos locais subalternos, etc. –, como é o caso do romance social de trinta, na primeira metade do século XX, que, como aponta Bueno (2002, p. 258), não passou, todavia, de um *esforço* para figurar seriamente o outro, do ponto de vista que, "geralmente oriundo das classes médias ou de algum tipo de aristocracia decaída", esse tipo de romance encontrava dificuldades justamente pelo "problema da figuração do outro só poder ser tratado com rendimento se fosse encarado exatamente como o que era: um problema" (p. 263).

É justamente por encarar a realidade das pessoas oprimidas como um problema com várias camadas e perspectivas, causas e efeitos – longe dos estereótipos e de qualquer resolução panfletária – que o romance de Rubens Figueiredo nos aparece como um ganho no que diz respeito à representação séria e significativa do *outro*. Ao por de pé estes problemas, o romance ultrapassa as fronteiras de sua forma, à medida que traz reflexões referentes ao nosso tempo.

4. Considerações finais

Com efeito, *Passageiro do fim do dia* (2010) – por meio da representação séria do *outro* – é para a

literatura brasileira um ganho, à medida que traz à tona indagações não apenas sobre a modernização da forma do romance, o meio e a sociedade, mas sobre a humanidade das personagens – e também dos sujeitos de carne e osso – que circulam sob ela.

Uma dessas questões é o darwinismo social que norteia todo o romance, ora pela representação da luta de classes, ora pela descrição das personagens, ora pela organização do espaço urbano, ora pelo uso de palavras e expressões, tais como "adaptado" (p. 8), "escala evolutiva" (p. 8) e "espécie" (p. 9) que, como observado por Velloso (2017, p.339), aludem às ideias de adaptação, evolução e sobrevivência, próprias do repertório darwinista.

Nas páginas finais do livro, no que parece ser a questão central do romance, o narrador questiona: "se uns sobreviviam e outros não, era porque alguns eram superiores?" A resposta, ao contrário do que se poderia pensar, não vem pronta, aliás, poderíamos pensar que ela circula – como um elemento volátil próprio da modernidade – por todo o romance: a cada luta entre empregador e empregado, a cada construção de muros simbólicos, a cada forma de violência.

Nesse sentido, nossa hipótese de que Rubens Figueiredo lança mão do conceito de luta de classes de Marx para compor a tessitura do seu romance, fazendo, conseqüentemente, uma

opiniões

crítica ao capitalismo, parece se confirmar. Afinal, como está posto na representação da desigualdade social, das injustiças, do nepotismo, da exploração do trabalhador, da extrema pobreza de um lado e da riqueza quase que natural do outro, há uma guerra na qual os mais fortes lutam contra os mais fracos, fragilizando-os física, moral e psicologicamente.

Não sendo superiores, mas tendo que sobreviver mesmo assim, o que resta à classe trabalhadora, como simbolicamente faz Rosane, é resistir e lutar – ou pular a catraca.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. Epílogo. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: *A miséria do mundo*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BUENO, Luís. “Os três tempos do romance de 30”. *Teresa*, n. 3, p. 254-283, 26 dez. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2002.121151>.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. 9ª edição.

_____. Uma aldeia falsa. In: *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1998.

DALCASTANGNÊ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.º 21, janeiro/junho de 2003, pp. 33-53. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2200/1757>.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 – 2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.º 26, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123/1687>.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LOPES, Moacyr C. *O capital ao alcance de todos*. São Paulo: Cátedra, 1986.

MAGRIS, Claudio (2009). O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify. p. 1023-1028.

MARX, K. ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Boitempo, 1998. Tradução: Álvaro Pina e Ivana Jinkings.

ROLIM, Lilian Nogueira. A inserção da mulher no mercado de trabalho brasileiro. *Carta Capital*, São Paulo, 8 março 2018. Disponível em: <http://cartacapital.com.br/blogs.brasil-debate/a-insecao-da-mulher-no-mercado-de-trabalho-brasileiro>. Acesso em 28 de maio de 2018.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

VELLOSO, Thais Fernandes. Ficção e história em Passageiro do fim do dia. *E-scrita*, Nilópolis, nº1, v. 8, janeiro-abril de 2017. pp.332-345. Disponível em: <http://revista.uniabeu.edu/index/php/RE/article/view/2351>. Acesso em: 04 de novembro de 2018.

Notas

1 Não por acaso no século em que o Formalismo e o Estruturalismo tiveram maior fertilidade, o mundo passou por duas grandes guerras. Como é por nós sabido, nesses momentos de crise política há sempre uma supervalorização da forma em detrimento do conteúdo, o que não implica para nós num juízo de valor.

2 Ver, por exemplo, o ensaio “Uma aldeia falsa” (in: *Na sala de aula*, 1998), do referido autor. Neste trabalho, depois de fazer uma análise formal da lira 77 de Tomás Antonio Gonzaga, esmiuçando a linguagem, as imagens, a sonoridade, os versos e estrofes, a tessitura do poema, enfim, Antonio Candido lança mão de aspectos biográficos do autor, sem os quais, segundo ele, “a lira seria diferente, embora sendo a mesma”, isto é, “a estrutura e a organização seriam as mesmas, mas o significado seria diferente em boa parte” (p.33). Isso porque “só sabendo que [a lira] é de Gonzaga, e conhecendo

as circunstâncias biográficas em que foi composta, ela adquire significado pleno e, portanto, exerce pleno efeito. O conhecimento da estrutura não basta”. (p.33).

3 Segundo Velloso (2017, p.334) a opção por personagens das classes baixas é um dos elementos diferenciadores da nova fase de Rubens Figueiredo – “ocorrida após o início da década de noventa” –, a qual se opõe aos modelos tradicionais dos romances policiais a que o autor estava acostumado. Nessa nova fase, há uma valorização da subjetividade das personagens, uma vez que o autor resolveu abandonar o enredo lógico ao qual vinha se dedicando.

4 São exemplos de ocupações, em ordem de aparição: motorista, fiscal, trocadora, vendedor ambulante, locutora de rádio, policial, caseiro e caseira, guarda, deputado, secretária, capinador, barbeiro, panfleteira, catador de latinhas, vendedor de calçada, enfermeiro, professor, advogado e advogada, copeira, faxineira, recepcionista, pedreiro, armeiro, embaladora, traficante, empregada doméstica, cozinheira, operário, piloto de moto-taxi, mecânico, matador, merendeira, auxiliar de serviços gerais, assistente social, bombeiro, sociólogo, sanduicheiro, garçom, caixa de drogaria, promotor e promotora, juiz e juíza, procurador, prostituta, laranja, segurança, recursos humanos, previdência social, porteiro, caixa de supermercado, publicitário, senador, cabeleireiro, professor de

opiniões

inglês, técnico em concertos de tv e dvd, elétrica e hidráulica, explicadora, garota propaganda, fisioterapeuta, empilhador de processos, vendedor de loja e vendedora, médico e médica, gerente, peixeiro, churrasqueira, estagiários, guarda-vidas, soldado, oficial, sargento, tenente, catador de ferro velho.

⁵ Das setenta ocupações que aparecem no romance, 68,5% são ocupadas por homens contra 31,5% por mulheres, considerando nesses números aquelas profissões desempenhadas por ambos os sexos, como juiz e juíza, caseiro e caseira etc. Esses dados são reveladores porque, mesmo a maior parte da população brasileira sendo feminina, elas ainda hoje são minoria no mercado de trabalho. Segundo Lilian Nogueira Rolim (2018)

o número de mulheres economicamente ativas é de apenas 43,3%, o que está relacionado à naturalização da “dona de casa”, à gravidez ou às mães solteiras que não podem estar no mercado de trabalho. Outro dado alarmante é que as mulheres com ensino médio completo no Brasil chegam a 60,5% contra 46% dos homens, o que é em si uma contradição, dada a ausência das mulheres nas ocupações mais rentáveis. Acerca disso, é curioso observar a presença das personagens mais pobres nesse mercado de trabalho: as mulheres permanecem relegadas aos ambientes domésticos: faxineira, empregada, serviços gerais etc. enquanto que os homens marginalizados ocupam as posições que sequer são legais, tais como matador, laranja, traficante.

(des)confiança e medo
nas **Cidades** de
amilcar bettega **barbosa**
e de murilo **rubião**

(Mis)trust and fear in the cities of Amilcar Bettega Barbosa and Murilo Rubião

Raul da Rocha Colaço*

Resumo

Através de uma análise comparativa entre os contos "A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa", de Amilcar Bettega Barbosa (2004), e de "A cidade", de Murilo Rubião (1999), busco investigar como se dão as relações de convivência entre estrangeiros e nativos dentro de espaços citadinos ficcionais que, de certo modo, retratam espaços reais. Para isso, foram úteis as contribuições de Susan Sontag (1987a; 1987b), de José D'Assunção Barros (2012), de Remo Ceserani (2006), de Claudio Cruz (1994), de Zygmunt Bauman (2009), entre outras. Como resultado, sinalizo que ambos os autores elegem, basicamente, o viés negativo dessa experiência

* Mestrando em Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e bolsista do CNPq - Brasil. E-mail: rauldarochacolaco@gmail.com
Artigo recebido em 09/08/2018 e aceito para publicação em 03/10/2018.

opiniões

para uma materialização textual, ocultando do leitor todas as possíveis vantagens oriundas desse contato.

Palavras-chave

Cidade; Estrangeiro; Amílcar Bettega Barbosa; Murilo Rubião; Literatura Comparada

Abstract

This article presents a comparative analysis between the short stories "A Aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa", by Amílcar Bettega Barbosa (2004), and "A cidade", by Murilo Rubião (1999). This comparison aims to investigate how foreigners and natives coexist, and how their relationships are displayed in a fictional urban space that somehow depicts real spaces. For this, I use contributions from Susan Sontag (1987a; 1987b), José D'Assunção Barros (2012), Remo Ceserani (2006), Claudio Cruz (1994), Zygmunt Bauman (2009), among others. As a result, I understand that both authors basically display this experience with a negative bias, hiding from the reader all possible advantages derived from this contact.

Keywords

City; Foreign; Amílcar Bettega Barbosa; Murilo Rubião; Comparative Literature

Era mais fácil lidar com a falta de sentido do que com a falta de objetivo, então em vez de mentiras eu agora invento objetivos na cidade.

Herta Müller¹

A epígrafe acima ajuda a iluminar minha diária tarefa como ser cidadão: ao invés de buscar um sentido para cada movimento que realizo na cidade, tento traçar objetivos que norteiem essas minhas ações dentro da cidade. Atribuir significado para cada passo dado é falhar: é abdicar da contribuição do acaso, do *nonsense* que se fixa na fresta entre a organização da cidade e o deslocamento de seus habitantes nessa estrutura, entre o que a cidade efetivamente mostra e o que ela esconde em seus porões.

Tal como a cidade pode ser pensado um texto. Este também reúne atrativos turísticos (as partes sempre revisitadas) e sítios muitas vezes esquecidos (as partes marginais, como as notas e as referências), além de contar com a divisão entre espaço público e privado (sendo o primeiro o texto publicado, o que se mostra à sociedade, e o segundo o texto em processo, visto apenas pelo seu construtor e por alguns assistentes, tomando forma no caos da oficina).

Além disso, toda cidade e todo texto possuem seus atalhos. O fragmento de Herta Müller aqui aproveitado, por exemplo, chegou a mim por um caminho mais curto, através da leitura de *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende (2014),

cuja fábula se mostra ao leitor por meio do diário da protagonista Alice, professora aposentada que se vê obrigada a se mudar de João Pessoa para Porto Alegre devido aos caprichos da sua filha. E este livro, não (e também) por acaso, encurta as distâncias dos textos literários a serem analisados neste estudo.

Esclareço: a partir da saga dessa mulher, de certa maneira, “exilada”, posso apontar duas direções de leitura para os contos do meu *corpus*. A primeira se dá nos deslocamentos constantes dentro da cidade de Porto Alegre e nas interações entre os personagens nos espaços citadinos; e a segunda gravita em torno do estrangeiro que experimenta uma nova cidade à força e, ademais, é mal recebido pelos residentes.

Diante do exposto, já me cabe delimitar o fito desta minha proposta: através de uma análise comparativa², que se espraia sobre o estrangeiro, dos contos “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, de Amilcar Bettega Barbosa (2004), e “A cidade”, de Murilo Rubião (1999), pretendo verificar as relações de (des)afeto entre os nativos e os forasteiros, entre o eu que se acredita seguro em sua terra até deparar com a presença de um outro que lhe é aparentemente estranho.

A primeira dessas narrativas, a do autor gaúcho, trata de um recorte da vida de um prático (profissão escolhida por Bettega Barbosa não à

toa) chamado Alexandre Costa, que se divide entre o seu emprego no Setor de Expedição de Intimações do Tribunal de Justiça, uma vida noturna e a escrita de ensaios que se filiam às ciências humanas, cujo trecho de algum desses estudos é empregado para inaugurar o conto:

tória registro de uma nação com tamanhas disparidades no campo socioeconômico que tenha logrado um grau de desenvolvimento capaz de elevá-la a uma posição de ponta no cenário mundial. A concentração de renda, o desemprego crescente, a inexistência de uma estrutura capaz de propiciar a satisfação das necessidades básicas das camadas mais inferiores na escala social são apenas alguns dos aspectos negativos que derivam da opção por um modelo econômico que, a julgar pelo ritmo acelerado do processo de exclusão de fatias cada vez mais numerosas da população mundial, mostra-se pouco responsável até mesmo em relação à manutenção do próprio modelo. O fenômeno comumente tratado por globalização tende a colocar num mesmo mercado e, portanto, num mesmo nível competitivo, nações diferentemente capacitadas em termos econômicos, industriais e tecnológicos, o que serve para reafirmar e aumentar a diferença estrutural entre países ou blocos, consolidando assim uma situação de crescente acumulação da riqueza de um lado, em prejuízo do outro cada vez mais

opiniões

numeroso. Essa situação, se extrapolada para efeito de análise de futuro, revela um crescimento tão grande de povos à margem do poder econômico e submetidos a esse poder, que torna inevitável a instalação, a médio prazo, de um quadro de desestabilidade da estrutura vigente. E, ao nível interno dos países, o processo de exclusão e o aumento da miserabilidade repete o que ocorre em escala global, criando uma enorme massa populacional desprovida de todo e qualquer poder, mas que pode, a médio prazo, ganhar alguma força justo pelo aspecto quantitativo crescente, proporcional aos níveis de empobrecimento e aviltamento das condições de existência humana. Ctrl B, Arquivo, Sair (BARBOSA, 2004, p. 83-84, grifos do autor).

Numa primeira vista, chama a minha atenção um duplo fato: a narrativa é aberta através de uma passagem de outro texto *a priori* não ficcional (o excerto de um ensaio do protagonista) e, mais além, esse texto surge enfaticamente retalhado, na medida em que se inicia com uma palavra pela metade (história?). Nesse sentido, posso aludir que esse recurso aproveitado pelo narrador heterodiegético demonstra o caráter não totalizante de sua perspectiva, ou seja, sua visão limitada da trajetória de Alexandre Costa, sua impossibilidade de abarcar a vivência desse personagem por inteiro³.

Em segundo lugar, já me detendo especificamente nas impressões expostas no texto do protagonista, faço uma associação com o que expõe Susan Sontag (1987a) no capítulo “O antropólogo como herói”, do seu livro *Contra a interpretação*:

A maior parte da produção intelectual de nosso tempo luta com o sentimento de desamparo. O senso de precariedade da experiência humana produzido pela aceleração desumana das mudanças históricas provoca em todo moderno espírito sensível a algum tipo de náusea, de vertigem intelectual (SONTAG, 1987a, p. 86).

Dito de outra maneira, Alexandre Costa demonstra, nesse primeiro fragmento, uma sensação de abandono semelhante à experimentada pelos intelectuais mencionados pela escritora americana. No caso do personagem, a preocupação obsessiva é causada pelo sistema econômico capitalista em que está inserido, que, apesar de gerar lucros a alguma parcela da população, devasta o restante. Nesse sentido, há uma ênfase para o aumento dos grupos marginalizados, cuja presença massiva poderá se converter num instrumento de combate a esse sistema.

Nessa senda, será produtivo a esta discussão associar o seguinte trecho de Júnia de Castro Magalhães, em seu artigo denominado “Ficção e auto/biografia: implicações teóricas”, à

problematização de Alexandre Costa direcionada à sociedade em que vive, já que

Toda história [e, por extensão, toda narrativa] – pública ou privada, individual ou coletiva – pressupõe um narrador (não necessariamente o autor) que, a partir de si mesmo, define ou redefine, infere ou inventa uma realidade social, inserida, como ele, em um contexto mais abrangente. Desta forma, o historiador produz a história ao mesmo tempo em que pertence a ela (ALVES, 1997, p. 46).

Ao levar o fragmento acima em consideração, constato que, ao debater os problemas enfrentados pela sociedade a qual pertence, Alexandre Costa parte sempre de si para desaguar no coletivo, mesmo que busque uma impossível neutralidade, pois não lhe é permitido estar fora da história (e, por que não, da escrita?) para produzi-la. É dizer: ao falar sobre a sociedade, o prático, no fundo, está falando de si, já que pertence a ela (a sociedade) e dela não pode se afastar. E se expando, especulativamente, esse argumento, tenho: 1) Alexandre Costa, ao falar sobre a sociedade, fala de si; 2) o narrador, ao falar do protagonista pelo seu viés e não por outro(s), fala de si; 3) Amílcar Bettega Barbosa, através das suas escolhas, isto é, ao eleger o narrador, os personagens e outras instâncias textuais (com suas limitações e suas habilidades) também fala de si; 4) e eu, autor deste ensaio, também falo de mim por meio das escolhas do *corpus*, dos

instrumentais teóricos, das insuficiências da minha análise.

Em acréscimo, também me cabe trazer à baila um ramo de estudo da cidade apontado por José D’Assunção Barros (2012), em seu livro *Cidade e história*, que, certamente, dialoga com o que ora tem sido levantado: a cidade como fragmento de texto. Assim, numa imagem invertida (e mais detalhada) da que foi esboçada no começo deste debate, relativa ao entendimento do texto como uma cidade, confirmo que esta pode ser lida como um texto: tudo que existe em seus limites nos diz algo sobre a cidade, assim como tudo aquilo que foi excluído da cidade também nos revela os alicerces que estruturam esse espaço.

Logo, para empregar os termos de José D’Assunção Barros, “os pedestres podem ler o texto urbano, mas eles também o reescrevem, e de algum modo podem ser mesmo considerados como alguns dos personagens ou dos caracteres móveis que fazem parte da construção desse texto urbano” (BARROS, 2012, p. 43). Ou seja, do mesmo modo que é impossível ausentar-se da história para escrevê-la ou para lê-la, é também impossível separar-se da cidade para usufruí-la: todos os homens são, simultaneamente, leitores, escritores, personagens e caracteres desse imenso e interminável texto citadino.

Tudo isso é para asseverar que as escolhas do protagonista me dizem mais sobre ele do que, de

opiniões

fato, sobre aquilo que ele diz. No trecho subsequente, o narrador apresenta uma amostra da rotina noturna do prático, que costuma rondar a cidade de Porto Alegre:

Com esse frio, pensa, não será difícil encontrar vários deles enrolados em trapos fedorentos ou metidos em caixas de papelão ou tiritando em algum vão de parede, algum recuo de prédio sob as marquises.

Sai pela Vasco da Gama, anda encurvado contra um vento gélido que se faz sentir especialmente nas canelas desprotegidas pelo sobretudo. Ninguém na rua, nem automóveis, nem policiais, ninguém. Cruza a Garibaldi, a Santo Antônio e dobra na João Telles. Vê um grupo amontoado na calçada, sob cobertores rotos que o impedem de quantificá-los com certeza mas que, pelo volume, ele imagina tratar-se de uns quatro. Detém-se por alguns instantes à frente do grupo, mas logo retoma a caminhada (BARBOSA, 2004, p. 84).

Nessa descrição da cidade, vejo Porto Alegre pelo denso véu da sua falta de luz: tudo é frio, desprovido de movimentação, morto. E a caracterização dos poucos humanos que ali se presentificam atraca na animalização, pois o fato de se amontoarem em farrapos e em caixas de papelão (assim como se aglomerarem em bandos) me faz recordar o recorrente abandono de animais domésticos nas áreas esquecidas da

cidade, haja vista idênticas condições de desamparo. Conforme elucida José D'Assunção Barros,

[...] uma cidade fala eloquentemente dos critérios de segregação presentes em sua sociedade através dos múltiplos compartimentos em que se divide, dos seus acessos interditos, da materialização do preconceito e da hierarquia social em espaço. [...] seus mendigos falam da distribuição de sua riqueza ao estender a mão em busca de esmolas (BARROS, 2012, p. 40).

É dizer: ao expor uma Porto Alegre noturna, o narrador revela pormenores de grupos marginais que são relegados à penumbra durante o dia. A miséria que coexiste com a concentração de renda, irmã por simetria, é sempre tratada por gata borralheira e escondida nos fundos da casa quando aparece qualquer visita. Nesse caso, quando o protagonista decide andar pelas ruas da capital do Rio Grande do Sul com a intenção de oferecer alguns instantes de dignidade para algum mendigo, ele tenta caminhar na contramão do sistema que criticou no excerto de seu ensaio, como também exercer um ato extremamente prático em detrimento do intelectual.

De modo mais detalhado, elucido que, ao realizar suas rondas noturnas, Alexandre Costa visa eleger um mendigo para ser alimentado em sua casa e, mais além, para ser higienizado (tomar um banho, cortar cabelo e barba, etc.). Nesse fluxo, o prático

faz questão de sempre ofertar carne vermelha aos recém-chegados, que, para ele, é o alimento mais nutritivo e mais revigorante. Essa fixação por esse tipo de alimento talvez se justifique pela abstinência, já que,

Por recomendação médica, o sr. Alexandre Costa está proibido de comer carne vermelha – colesterol e ácido úrico muito elevados –, mas satisfaz-se duplamente no preparo dos pratos, pois além de embeber-se com todo aroma que se liberta de um suculento bife frigindo, ele consegue matar a fome daqueles que têm seus estômagos maltratados pela ingestão de alimentos podres que outros deitam fora nos cestos de lixo. Eles são cada vez mais numerosos e mais famintos, pensa o sr. Alexandre Costa, a medida da fome vem aumentando em todos nós, todos estamos mais famintos, até mesmo os que se alimentam regularmente. Quanto mais se come maior é a vontade de mais comer, Alexandre continua o raciocínio, já pensando em utilizá-lo em seus escritos, e mentalmente elabora pontos a serem pesquisados e desenvolvidos: 1) o homem de classe média come uma quantidade de alimentos suficiente para a manutenção da saúde de duas pessoas com o mesmo peso e idade; 2) o homem da classe alta não chega a consumir muito mais comida, mas produz consideravelmente mais lixo do que a classe média; 3) a fome é algo

inesgotável, apenas passível de atenuações por períodos curtos e momentâneos, ela é cíclica, volta sempre renovada e como que alimentada de si mesma; à medida que saciar a fome torna-se um hábito, mais a fome escapa do controle; por isso a necessidade de ter sempre disponível a comida, gerá-la mesmo da própria carência, transformar a fome em alimento (BARBOSA, 2004, p. 86-87).

É a partir da refeição que prepara para um mendigo que o protagonista retoma suas reflexões sobre a sociedade da qual faz parte, ou seja, é por meio da observação de um caso particular que Alexandre Costa levanta hipóteses sobre o coletivo. Além disso, o que chama a atenção nessa passagem é a imagem que se subentende ao final de suas conjecturas: a do *ouroboros* (a da serpente que come o próprio rabo). Tal representação será recuperada em outro fragmento de seus escritos:

O que está na mão das 350 pessoas mais ricas do planeta é superior à renda anual de 2,5 bilhões de outras pessoas. É fácil ver que o avanço tecnológico (para efeito de exemplificação, ficaremos apenas com os progressos da informática, da indústria farmacêutica e da medicina) alcançado à custa de altos investimentos, mas que, por sua vez, dá grande retorno financeiro, é fácil ver que os benefícios desse

opiniões

desenvolvimento da tecnologia são usufruídos por aquela pequena parcela populacional detentora do grande capital. Os possíveis efeitos de melhoria social são descartados, até porque o nivelamento das condições mínimas de existência, decorrentes da aplicação dos recursos tecnológicos às grandes camadas miseráveis da população, traria uma conseqüente diluição do capital. Assim, não seria falso dizer que a estrutura se mantém alimentando-se daqueles que não têm com o que se alimentar. O problema será quando acabar o "estoque de alimento" ao grande mercado, aí então será preciso comer-se a si próprio, começando pelas extremidades, que são sempre os pontos mais vulneráveis (BARBOSA, 2004, p. 91-92, grifos do autor).

Novamente, Alexandre Costa se pronuncia sobre os problemas oriundos do sistema econômico mundial, cujas bases se ancoram na desigualdade financeira para que diminuta parcela alcance abundantes lucros enquanto todo o restante da população se encontra à mercê das benesses desse pequeno grupo. Seguindo nessa perspectiva, a corda sempre romperá no lado mais fraco e esse lado mais frágil se localiza, justamente, nas margens da sociedade. Logo, posso apontar que, aqui, a imagem do *ouroboros* ganha ainda mais consistência (visto que a cobra tenta materializar seu processo autofágico por meio da perseguição à sua cauda) e essa

reiteração funcionará como pista para os novos eventos que se sucederão na diegese.

Portanto, se sou um leitor precavido, mesmo numa leitura preliminar, já me permito desconfiar da benevolência de Alexandre Costa para com os menos favorecidos (ainda mais se possui um repertório de leitura de textos de Amílcar Bettega Barbosa). Para utilizar os termos de Rosalba Campra (2016, p. 107), "o leitor experiente sabe que todo narrador é um trapaceiro". Nessa esteira, segundo esclarece Edward Wadie Said (2011, p. 167) em *Cultura e imperialismo*, em qualquer leitura, é preciso

[...] ler o que está ali e o que não está, e sobretudo de enxergar a complementaridade e a interdependência, em vez de uma experiência isolada, venerada ou formalizada que exclui e interdita a intromissão hibridizante da história humana.

Dessa maneira, sempre me é fundamental, numa leitura, sobrepor aquilo que o narrador nos revela com aquilo que ele apagou de seu texto, isto é, as informações que julgou desnecessárias, as fontes que não deu crédito, os cortes que realizou em determinada parte do texto e não em outra parte, entre outras inúmeras circunstâncias. Isso posto, asseguro que cada escolha do narrador se encaminha a um propósito e, neste caso, localiza-se no intento de adiar a revelação da natureza

oculta do protagonista, que começará a vir à tona a partir dos trechos subsequentes:

O sr. Alexandre estira-se no sofá – apesar do prazer que lhe trazem, as rondas noturnas são muito cansativas para ele, que acorda cedo todos os dias – e escuta o homem. E o homem diz sentir-se mais forte agora, mais forte para buscar aquilo que vem tentando há sete anos, desde que está na rua: o dinheiro de uma passagem para Bagé, ele quer voltar para o lugar de onde saiu, após uma briga com a família e a decisão de vir para Porto Alegre tentar a vida. Tudo o que ele precisava eram vinte e dois reais para a passagem (BARBOSA, 2004, p. 92).

Após retirar um mendigo bastante debilitado das ruas de Porto Alegre, o prático leva-o para sua residência e lá aplica uma injeção de glicose em seu convidado para que ele recupere um pouco do seu vigor. Em seguida, Alexandre Costa dá um banho no homem para, enfim, alimentá-lo. O mendigo devora cinco bifés, mas continua com fome. Ao final dessa sequência, o protagonista se acomoda no sofá e escuta o desabafo do homem; e no exato instante em que o leitor espera que Alexandre Costa ajude seu protegido doando uma quantia irrisória de dinheiro, eis a reviravolta:

Mas antes era preciso melhorar a aparência, do contrário não te deixariam

entrar no ônibus, diz o sr. Alexandre Costa, com um sorriso, mas um tanto automaticamente. [...] Põe as mãos na nuca do homem. Agora pede que ele abaixe um pouco a cabeça para a frente. Passa as mãos com suavidade em torno do pescoço liso. Sente no indicador o pulsar tranquilo do homem. Apanha novamente a tesoura e, com um movimento firme da mão, a enterra sobre a carótida pulsante, os braços esticados ao máximo para proteger-se do sangue que assim mesmo esguicha contra seu peito antes que ele consiga colocar a bacia para apanhar o jato quente e vermelho que vai aos poucos diminuindo sua força e em seguida passa a escorrer com calma e delicadeza, exalando o cheiro quente dos líquidos presos (BARBOSA, 2004, p. 94-95).

Nas palavras de Maria da Glória Bordini, “[...] a cidade grande, qualquer que seja, embora arrebate o imaginário social com sua plethora de possibilidades, não é o paraíso prometido às massas” (BORDINI, 1994, p. 8). Essa afirmação pode ser estendida ao prático: apesar da aparência virtuosa de Alexandre Costa, ele não é o benfeitor que surgirá para redimir o povo. E aqui já resgato a imagem do *ouroboros* para esclarecer qualquer dúvida em relação ao assassinato do mendigo: assim que constatou a morte do homem, o protagonista retalhou o cadáver; as partes maciças foram destinadas aos freezers, enquanto os cortes menos nobres foram atirados aos cachorros do

opiniões

prático; logo, não demora muito para entender que cada mendigo recolhido das ruas e morto pelo protagonista se converte no alimento de outro mendigo. Literalmente, Alexandre Costa implementa a sua ideia de “comer-se a si próprio, começando pelas extremidades”⁴.

Esse crime contínuo e hediondo se ancora na dupla face do protagonista (e no embate entre esses dois lados), ou seja, não posso enxergá-lo somente por meio de sua capa nefasta: há mais para ver. Numa compreensão mais profunda, consigo extrair que, com essa tentativa de eliminação dos mais pobres, existe um certo desejo de minimizar os sofrimentos desses seres marginais, pois, para Alexandre Costa, parece ser melhor morrer feliz diante de instantes de satisfação do que passar a vida a sofrer diariamente. No entanto, obviamente, não cabe (ou não deveria caber) ao protagonista decidir quem deve viver ou não, há uma violação claríssima do direito à vida do(s) outro(s) ao por em prática esse tipo de raciocínio.

Por outro lado, é notória a tentativa de eliminação dos mendigos com o propósito de evitar possíveis rebeliões contra o sistema econômico, por parte desses grupos marginais que cada vez mais têm crescido, conforme Alexandre Costa apontou num dos trechos de seus ensaios. E, segundo Zygmunt Bauman (2009), em *Confiança e medo na cidade*, “ao expulsar de suas casas e de seus negócios uma categoria particular de ‘forasteiros’, exorciza-se por algum tempo o espectro apavorante da

incerteza, queima-se em efígie o monstro horrendo do perigo” (BAUMAN, 2009, p. 14). Em outras palavras, ao eliminar um grupo que, aos seus olhos, é estrangeiro, Alexandre Costa protege-se do fantasma de mudar de condição social, isto é, ele evita pensar que, um dia, poderá tornar-se um ser marginal à sociedade como eram os mendigos que exterminou.

E é esta perspectiva que me parece sobressair, dado que, ao término da narrativa, o protagonista se sente contente por flunar, numa noite, em Porto Alegre e não deparar com nenhum mendigo nas ruas. Ele afirma saber que não é o único responsável pela ausência de mendicância na cidade naquele instante, mas experimenta a sensação de regozijo ao cogitar que seu trabalho tem contribuído para esse fim.

Logo, posso sinalizar que a exposição citadina eleita por Amílcar Bettega Barbosa para o seu texto trafega na esteira do que aponta Zygmunt Bauman em *Confiança e medo na cidade*, quando este alega que “hoje, com uma singular reviravolta em seu papel histórico – e a despeito das intenções ou expectativas originais –, nossas cidades, em vez de constituírem defesas contra o perigo, estão se transformando em perigo” (BAUMAN, 2009, p. 27). E se o perigo citadino ronda, a passos firmes, seus moradores, já posso imaginar sua virulência para com quem lhe é corpo estranho. Esta circunstância ameaçadora será o mote da narrativa “A cidade”, de Murilo Rubião, na

qual um passageiro é obrigado a desembarcar numa cidade que lhe é desconhecida:

Destinava-se a uma cidade maior, mas o trem permaneceu indefinidamente na antepenúltima estação.

Cariba acreditou que a demora poderia ser atribuída a algum comboio de carga descarrilado na linha, acidente comum naquele trecho da ferrovia. Como se fizesse excessivo o atraso e ninguém o procurasse para lhe explicar o que estava ocorrendo, pensou numa provável desconsideração à sua pessoa, em virtude de ser o único passageiro do trem [...]

Não recebeu uma resposta direta do empregado da estrada, que se limitou a apontar o morro, onde se dispunham, sem simetria, dezenas de casinhas brancas.

– Belas mulheres? – indagou o viajante.

– Casas vazias (RUBIÃO, 1999, p. 57).

Esse fragmento inicial do conto abarca, em poucas linhas, a situação insólita em que Cariba se acha enredado. Ao tomar um trem e, ademais, ser o único passageiro do transporte, esse personagem fora coagido por um funcionário a descer numa estação ferroviária anterior a que se destinava. Sem autoridade para enfrentar o empregado, Cariba segue a ordem que lhe foi imposta e se dirige à cidade para acomodar-se⁵.

Diferentemente do conto de Bettega Barbosa, neste texto as marcações espaciais são genéricas e imprecisas, não há nomeação da estação nem da cidade e, como abordarei a seguir, as descrições das ruas percorridas pelo personagem não me permitem apontar traços de uma cidade específica. O emprego desse recurso só reforça a condição estrangeira de Cariba e, mais além, de alguém que não se interessa nem tem vínculo com o local em que se encontra, justamente por estar ali forçosamente. Mais adiante na narrativa,

Uma vaga tristeza rodeava o lugarejo. As janelas e portas das casas estavam fechadas, mas os jardins pareciam ter sido regados na véspera. Experimentou bater em alguns dos chalés e não o atenderam. Caminhou um pouco mais e, do topo da montanha, avistou a cidade, tão grande quanto a que buscava. Vinte mil habitantes, soube depois.

Desceu vagarosamente. Os homens (e por que não as belas mulheres?) deveriam encontrar-se lá embaixo.

Várias vezes voltou a cabeça, procurando fixar bem a paisagem que deixara para trás. Tinha o pressentimento de que não regressaria por aquele caminho (RUBIÃO, 1999, p. 58).

Nesse momento de reconhecimento da cidade, a atmosfera do ambiente ganha um ar fantasmagórico: não há ninguém nas casas nem nas ruas, não há sons que apontem indícios de vida

opiniões

no local e as imagens descritas se baseiam, quase totalmente, na imobilidade dos objetos arquitetônicos, à exceção dos jardins que revelam sinais de atenção humana. Por outro lado, há também uma tentativa, mesmo que tímida, de familiarização com o local, na medida em que Cariba tenta memorizar todo o cenário pelo qual está passando, assim como busca fazer comparações desta cidade com aquela para a qual se encaminhava.

No entanto, essa ação de tornar familiar o que é, a princípio, estranho⁶ se deve mais a uma intuição de Cariba sobre a possibilidade de nunca mais retornar àquelas imediações do que por afeto ou por interesse. E essa sensação negativa irá se confirmar como um fado maldito a partir das próximas passagens:

Durante todo o percurso, desde as vias secundárias à avenida principal, os moradores do lugar observaram Cariba com desconfiança. Talvez estranhassem as valises de couro de camelo que carregava ou o seu paletó xadrez, as calças de veludo azul. Mesmo sendo o seu traje usual nas constantes viagens que fazia, achou prudente desfazer qualquer mal-entendido provocado pela sua presença entre eles:

– Que cidade é esta? – perguntou, esforçando-se para dar às palavras o máximo de cordialidade.

Nem chegou a indagar pelas mulheres, conforme pretendia. Pegaram-no com

violência pelos braços e o foram levando, aos trancos, para a delegacia de polícia:

– É o homem procurado – disseram ao delegado, um sargento espadaúdo e rude.

– Já temos vadios de sobra nesta localidade. O que veio fazer aqui? – perguntou o policial.

– Nada.

– Então é você mesmo. Como é possível uma pessoa ir a uma cidade desconhecida sem nenhum objetivo? A menos que seja um turista.

– Não sou turista e quero saber onde estou (RUBIÃO, 1999, p.59).

Após descer a montanha que tinha subido para visualizar a cidade panoramicamente, Cariba começa a encontrar os habitantes do município, que o observam como uma figura exótica, devido às suas vestimentas. Com vistas a minimizar o impacto deste primeiro contato, o protagonista tenta estabelecer um diálogo cordial com os moradores, algo que não sucede justamente pelo seu cartão de visitas: uma indagação. Segundo explicará o delegado na sequência, ninguém faz perguntas nesta localidade (à exceção do próprio delegado por causa da sua função), ou seja, ao questionar o nome da cidade, Cariba se afirma ainda mais como estrangeiro, como alguém que não pertence àquela comunidade. E

O estrangeiro é, por definição, alguém cuja ação é guiada por intenções que, no máximo, se pode tentar adivinhar, mas que ninguém jamais conhecerá com

certeza. O estrangeiro é a variável desconhecida no cálculo das equações quando chega a hora de tomar decisões sobre o que fazer (BAUMAN, 2009, p. 14).

Em outros termos, ao assumir, mesmo sem saber, a sua condição de forasteiro naquelas terras, Cariba assina a sua derrocada, pois se enquadra perfeitamente no telegrama (profecia?) recebido na delegacia, cuja mensagem afirmava que um homem perigoso iria aparecer naquelas bandas no dia em questão e seria facilmente reconhecido pelo péssimo hábito de realizar várias perguntas. Portanto, o viajante mordeu a isca que lhe foi preparada com esmero e irá cumprir pena por um “crime hediondo” aos olhos daquela sociedade: ser diferente.

Nesse caminho, ao destoar da grande massa, Cariba atrai para a cidade o sentimento de desconfiança, isto é, a chegada de um ser estranho dentro de um espaço familiar gera um desconforto e um sentimento de insegurança nos nativos, já que as atitudes desse ser recém-chegado não podem ser previstas pela comunidade. Uma vez rompida a estabilidade emocional dos habitantes, será difícil reconstruí-la, pois

A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se

pleno de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como consequência a simples exclusão do elemento estranho (CESERANI, 2006, p. 84).

Isso significa dizer que a ação de eliminar o forasteiro do convívio social daquela região colocando-o num recinto marginal, a cadeia, não será suficiente para restaurar a sensação de tranquilidade na população, isto é, ao adentrar na cidade, Cariba automaticamente se converteu num caractere do livro cidadão e, nesse curso, a sua presença, mesmo que deslocada para um segundo plano, já altera a forma de ler esse livro, já modifica as relações entre os signos da cidade.

Essa persistente dificuldade de restauração do equilíbrio inicial da sociedade não parece ser notada, *a priori*, pelo delegado e pelos moradores, que tentam, a todo custo, incriminar o protagonista e afastá-lo das vistas nativas, por mais que isso desemboque num efeito contrário, ou seja, a obsessão de rechaçar o estrangeiro torna cada vez mais importante este personagem:

– As testemunhas! – gritou o delegado [...]

– Não. Nunca o vi antes, mas tenho a impressão de que foi ele quem me abordou na rua. Pediu-me informações sobre os nossos costumes e desapareceu.

opiniões

O militar se impacientou:
– Venham os outros idiotas!
Um de cada vez, vários homens depuseram e não esclareceram muita coisa. A uns, o estranho fizera indagações de pouca importância: ‘Esta cidade é nova ou velha?’ – A outros, dirigira perguntas inconvenientes: “Quem são os donos do município?”
Muitos viram-no de perto, sem que o suspeito lhes dissesse sequer uma palavra. Só num ponto estavam de acordo, tanto os que lhe ouviram a voz ou lhe divisaram apenas o semblante: não sabiam descrever seu aspecto físico, se era alto ou baixo, qual a sua cor e em que língua lhes falara (RUBIÃO, 1999, p. 58).

Pouco tempo depois de Cariba ser levado à delegacia, possíveis testemunhas são intimadas para comprovar que o protagonista é, de fato, o criminoso apontado pelo telegrama, mas nenhuma delas foi capaz de relatar algo que pudesse justificar as suspeitas do delegado. Além disso, o que sobressai nessa cena é que não há uma tentativa de reorganização da cidade para incluir Cariba no seio municipal, mas sim uma caçada implacável: todos querem extirpá-lo dali. Esse combate incessante contra o protagonista talvez seja iluminado pelas “impurezas” que sua presença alicia, o que significa dizer que suas inquietações condensam um potencial sujeito a contaminar toda a comunidade, de modo a romper a tradição da passividade ali existente.

Nessa esteira, acredito que seja relevante para a minha exposição associar a vivência de Cariba em terras estrangeiras com a de Susan Sontag (1987b, p. 214) no Vietnã, quando a autora registra que

A fim de conseguir enxergar o que os vietnamitas estão procurando construir, precisamos relacionar o que nos contam ao conhecimento e às perspectivas com os quais já contamos. Mas aquilo que conhecemos, por certo, é justamente o que eles não conhecem. E dessa forma, a maior parte de nossas perguntas são um tipo de rudeza, à qual respondem com inabalável cortesia e paciência, porém, às vezes, de modo obtuso.

Durante o curto período em que visitou o Vietnã, e também *a posteriori*, Sontag flerta com o propósito de mapear um estilo vietnamita do pouco que pôde apreender em sua estadia. No fragmento acima, a estudiosa norte-americana ressalta a fissura existente entre as suas dúvidas e as respostas dos nativos, ou seja, entre o conhecimento de mundo que domina e o repertório de experiência do povo que a recebeu. Aí se erige um duplo incômodo: tanto da estrangeira, que deseja saber algo e não tem a curiosidade saciada pelos seus interlocutores, quanto dos residentes, que são importunados com perguntas que lhes são descabidas. Em resumo, o mesmo dilema sucede na narrativa de Murilo Rubião: na medida em que Cariba aborrece os moradores da cidade com suas incansáveis indagações, ele, embora não aparente

com veemência, também se desgosta com a indiferença da população⁸.

Retomando o curso da narrativa, sem as provas necessárias para incriminar o forasteiro, o delegado, já raivoso com a falta de perspicácia da população, solicita a presença de Viegas, a prostituta da cidade, para que ela faça seu testemunho. Diferentemente dos outros moradores, a mulher desenvolve toda uma fábula⁹ sobre a presença de Cariba na cidade, envolvendo um apelo à conspiração e o uso da força para fazê-la prestar atenção nas suas perguntas. Em seguida,

O policial, porém, não se contentou com o que ouvira:

– E reconhece este homem como sendo o que a abraçou na rua?

– Não me lembro do seu rosto, mas um e outro são a mesma pessoa.

O delegado ficou satisfeito. Virou-se para o indiciado e lhe afirmou que, mesmo tendo elementos para ultimar o inquérito, ouviria novamente as testemunhas na sua presença, o que de fato fez com a habitual grosseria:

– Então vocês viram o cara e não sabem descrevê-lo, seus idiotas!

À exceção da Viegas, permaneceram todos em silêncio. Ela, fixando os olhos maliciosos no desconhecido, confirmou:

– Sim, é ele.

Animados, os outros também falaram, repetindo o que disseram antes: não

reconheciam o prisioneiro, mas deveria ser o mesmo indivíduo que lhes perguntara coisas tão estranhas (RUBIÃO, 1999, p.61).

É a partir das habilidades imaginativas e oratórias que Viegas se destaca em relação ao restante da comunidade e, assim, torna-se um personagem singular. Nesse fluxo, a prostituta mais se parece com o estrangeiro do que com seus conterrâneos, o que provavelmente se justifica pela sua profissão, que a desloca para um patamar de outridade diante da vida banal e enfadonha daqueles cidadãos. Além disso, ela é a única capaz de argumentar, mesmo estando numa condição de incerteza semelhante a das outras testemunhas, em prol da condenação do acusado, pois demonstra ter interesse na permanência daquele visitante na cidade.

Ainda é válido ressaltar a argúcia da fala de Viegas, que apesar de destoar da comunidade no que diz respeito às suas intenções para com o estrangeiro (explicarei mais adiante), foi estruturada de modo a também ser proveitosa ao cumprimento dos anseios da população. Dito de outra maneira, ao assegurar que um e outro homem são os mesmos, Viegas alarga o terreno desta leitura: seguindo a linha de seu raciocínio, todos estrangeiros são iguais pelo fato de serem diferentes dos habitantes da cidade; sendo estrangeiro, Cariba representa um perigo à comunidade tal qual

opiniões

aconteceria com qualquer forasteiro, porque já nasceu culpado pelo crime de ser o outro.

Então, diante desse inquérito totalmente desfavorável, o protagonista finda preso por precaução até que apareça alguém que se acuse ou que seja denunciado por meio de novas evidências. Por fim, exponho o trecho que encerra a narrativa, no qual

Cinco meses após a sua detenção, ele não mais espera sair da cadeia. Das suas grades, observa os homens que passam na rua. Mal o encaram, amedrontados, apressam o passo.

Pressente, às vezes, que irão perguntar qualquer coisa aos companheiros e fica à espreita, ansioso que isto aconteça. Logo se desengana. Abrem a boca, arrependem-se, e se afastam rapidamente.

As mulheres, alheias ao medo, costumam ir à Delegacia para levar-lhe cigarros. São as mais belas, exatamente as que esperava encontrar no distante povoado. Meigas e silenciosas, notam nos olhos dele o desespero por não poder abraçá-las, sentir-lhes o hálito quente.

Só resta esperar pela Viegas que, sensual e perfumada, vem vê-lo ao fim da tarde. Sorri, e diz com uma invariabilidade que o entenece:

– É você (RUBIÃO, 1999, p. 62-63).

Meses depois de sua prisão, Cariba já se conforma com o seu sórdido destino, embora ainda sinta falta de se relacionar carnalmente com as mulheres. Essas são as únicas pessoas que se aproximam dele, enquanto os homens se mantêm distantes para evitar qualquer complicação com a justiça local. Novamente, é Viegas que se destaca na massa, a única que dirige a palavra ao prisioneiro. E o seu enunciado me revela uma intenção antes oculta: a de obter companhia numa cidade que também lhe é estranha. Em outras palavras, há o reforço da condição de estrangeira da prostituta: seja por causa do seu trabalho, seja por causa da sua complexidade, fatores que a isolam do resto da sociedade¹⁰.

Conforme explica Nilton Bonder (1998), em *A alma imoral*:

Aqueles que se permitem as transgressões da alma com certeza são vistos e recebidos pelos outros como estrangeiros. Os que mudam de emprego radicalmente, os que refazem relações amorosas, os que abandonam vícios, os que perdem medos, os que se libertam e os que rompem experimentam a solidão que só pode ser quebrada por outro que conheça essas experiências (BONDER, 1998, p.74).

Ou seja: ao dizer ao delegado “é ele” e, diretamente a Cariba, “é você”, Viegas aproveitasse da ambiguidade (já que essas frases podem ser lidas como afirmações da culpabilidade do

protagonista) para mascarar a sua real vontade, sentir-se menos solitária num espaço que não a contempla e, de algum modo, libertar-se do exílio. Por ser de fora, isto é, ser o outro, Viegas vê em Cariba um conforto, percebe-o como alguém capaz de partilhar as suas dores. Por isso, fez questão de mantê-lo preso na cidade, para que pudesse dispor da companhia dele sempre que quisesse.

Então, diante do exposto e com vistas a evocar algumas considerações sobre os textos analisados, recupero as contribuições de Susan Sontag, quando afirma que “Lévi-Strauss e os estruturalistas, em suma, concebem a sociedade como um jogo, que não tem forma certa de ser jogado; as diferentes sociedades determinam diferentes jogadas aos jogadores” (SONTAG, 1987a, p. 96). Isso implica dizer, em outros termos, que para viver em comunidade é fundamental dominar as suas regras de funcionamento.

Nesse curso, o protagonista de Amílcar Bettega Barbosa demonstra conhecer, com muita propriedade, o jogo da sociedade em que está inserido, aproveitando-se dos furos existentes naquele regimento para praticar seus delitos. Sendo assim, Alexandre Costa comete seus assassinatos sem receber punições porque há brechas dissimuladas e intencionais no código invisível da sociedade capitalista que permitem tais práticas, já que os mendigos já estão mortos socialmente por não participarem da comunhão

do consumo; logo, por já não integrarem os ritos sociais do capital, ninguém se importará com a morte física deles.

Em contrapartida, Cariba é uma espécie de vítima da xenofobia: apenas o fato de ser estrangeiro o leva para o abismo. Sendo assim, não houve sequer a possibilidade de camuflar-se entre os nativos e, assim, aprender, sem qualquer prejuízo, o código de vida daquele povo: por não saber as regras daquela comunidade, o protagonista de Rubião entra em desvantagem no jogo da cidade — é apenas um amador diante das falcatruas de uma máquina cidadina programada para levar à falência o apostador inexperiente.

Outra diferença relevante entre os dois contos se acha, a princípio, numa semelhança. Esclareço: ambos são marcados pela onisciência seletiva do narrador, cujos limites de abordagem se fincam na figura do protagonista. Nesse fluxo, os narradores dos dois textos tentam se aproximar ao máximo do ponto de vista do personagem que observam, quase advogando por eles. Eis aqui a distinção: no caso de Bettega Barbosa, o narrador tenta justificar o mal praticado pelo seu cliente Alexandre Costa e, com isso, conseguir uma pena menor diante do leitor-júri, enquanto no caso de Murilo Rubião o narrador busca apontar as injustiças praticadas contra o seu réu Cariba para que o leitor-população se rebelde contra os desmandos de uma lei tirânica.

opiniões

Além disso, é relevante marcar mais um traço distintivo entre os contos: enquanto o texto de Amílcar Bettega Barbosa trabalha com o hibridismo de gêneros, ao incorporar os ensaios do protagonista na narração, o texto de Murilo Rubião apresenta um registro ficcional único (apesar de se encontrar aberto para múltiplas interpretações).

Em acréscimo, ainda me cumpre ressaltar as conclusões díspares que cada uma das narrativas suscita. Em “A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa”, o protagonista é um cidadão bem adaptado à sociedade em que vive, por mais que consiga enxergar uma série de deficiências nela; é também alguém que se sente responsável pelo bom andamento do sistema social e econômico no qual se insere, devendo proteger esse sistema de atribulações futuras; portanto, seu eu (representante do nativo bem adaptado socialmente) acredita ter por dever rechaçar todo e qualquer outro que lhe pareça estrangeiro (nesse caso, todos os marginalizados pelo capital); e a soma desses fatores desaguam numa única solução: no extermínio da diferença.

Já em “A cidade”, percebo uma duplicidade de leituras: a primeira atraca na falta de acolhimento do ser forasteiro pelos nativos, na medida em que estes põem em prática uma armadilha para emboscá-lo, sem qualquer tentativa de aproximação; e a segunda se erige na impossibilidade de Cariba naturalizar-se naquele contexto, pois, mesmo preso por causa de sua

imensa curiosidade, ele não para de fazer perguntas, ou seja, ao manter essa postura, o protagonista reafirma, o tempo todo, a sua condição estrangeira. Tudo isso me leva a acreditar na impossibilidade de Cariba se filiar a algum espaço e ser limitado pelos códigos dessas fronteiras, ou seja, quero dizer que, devido à sua face contestadora, esse personagem sentiria o peso do exílio em qualquer território, até mesmo no de sua de origem.

Para arrematar a discussão, “[...] cabe interpretar também a cidade invisível, a cidade ausente na cidade ficcional, e os possíveis motivos de sua não-manifestação no texto literário” (CRUZ, 1994, p.63). Assim, advogo que se pensem as cidades ficcionais ora investigadas não apenas por aquilo que foi apresentado materialmente pelos escritores, mas também pelas informações que foram deixadas de lado, que não foram trazidas às narrativas.

Nesse caminho, reitero que ambos os autores enveredaram, explicitamente, por uma trajetória nebulosa, voltando suas lentes para captar a escuridão cidadina, isto é, os seus crimes e as suas injustiças. Mas é preciso ir além. Devo projetar a presença, esperançosa e oculta, dos dias luminosos: dessa forma, posso extrair, na cidade de Rubião, uma preocupação social com a preservação do espaço (marcada pelo cuidado com os jardins e com a pintura das casas), assim como uma coesão comunitária em torno de uma meta coletiva; em relação ao texto de Amílcar

Bettega Barbosa, sou obrigado a atribuir, com as devidas e imprescindíveis ressalvas éticas aos atos praticados por Alexandre Costa, algum valor ao cidadão que reflete sobre a sua comunidade e que atua sobre ela com o intuito de minimizar as suas avarias.

Referências bibliográficas

ALVES, Júnia de Castro Magalhães. Ficção e auto/biografia: implicações teóricas. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtes/article/view/2124/2064>>. Acesso em: 19 dez 2017.

BARBOSA, Amílcar Bettega. A aventura prático-intelectual do sr. Alexandre Costa. In: *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 83-96.

BARROS, José D'Assunção. *Cidade e história*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BONDER, Nilton. *A alma imoral*: traição e tradição através dos tempos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BORDINI, Maria da Glória. Um *flâneur* no romance de Porto Alegre. In: CRUZ, Claudio. *Literatura e cidade moderna*: Porto Alegre 1935. Porto Alegre: EDIPUCRS: IEL, 1994. p. 8-10.

BUARQUE, Chico. Geni e o zepelim. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/geni-e-o-zepelim.html>>. Acesso em: 28 dez 2017.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR; Edel, 2006.

CRUZ, Claudio. *Literatura e cidade moderna*: Porto Alegre 1935. Porto Alegre: EDIPUCRS: IEL, 1994.

FREUD, Sigmund. O estranho. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/220692355/O-estranho-Freud-pdf>>. Acesso em: 27 dez 2017.

FUENTES, Carlos. *Aura*. Tradução de Olga Savary. Porto Alegre: L&PM, 2015.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. Tradução de Denise Bottmann. In: *Flores da escrivaniha*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

RUBIÃO, Murilo. A cidade. In: *Contos reunidos*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 57-63.

REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SAID, Edward Wadie. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

opiniões

SONTAG, Susan. O antropólogo como herói. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987a.

_____. *A vontade radical*: estilos. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987b.

SWIFT, Jonathan. Uma modesta proposta para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República. Disponível em: <http://www.esquerda.net/sites/default/files/Uma_modesta_johnatan_swift.pdf>. Acesso em: 23 dez 2017.

Notas

1 In: REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

2 Segundo Leyla Perrone-Moisés, as abordagens possíveis em Literatura Comparada são várias, a saber: “[...] relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91). Sendo assim, indico que a perspectiva seguida aqui se encontra na investigação do estrangeiro como um tema e não, apenas, como um personagem, escolha que possibilita uma maior abrangência analítica no espaço em que disponho.

3 Se me encaminho a uma classificação bem difundida, no Brasil, por Ligia Chiappini

Moraes Leite (2002) em seu livro *O foco narrativo*, retirada de Norman Friedman, posso aludir que o narrador do conto de Bettega Barbosa se enquadra na categoria de onisciência seletiva, tendo em vista que essa instância contempla, especialmente, o que se passa no interior do protagonista, isto é, o leitor não tem acesso aos sentimentos, aos pensamentos ou às informações internas dos outros personagens. Nessa esteira, afirmo que o narrador oscila entre sua impotência (sua impossibilidade de contar tudo que sabe sobre a vida do protagonista, bem como sua falta de acesso à mente dos personagens secundários) e a sua potência (suas escolhas relativas ao que mostrar e ao que ocultar do interlocutor em cada momento da narrativa).

4 Esta proposta de solução grotesca para extirpar a extrema desigualdade social me faz recordar um conto de Jonathan Swift, intitulado “Uma proposta para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República”, cuja tese consiste em transformar, literalmente, as crianças dos grupos menos favorecidos em alimento para a elite irlandesa, evitando, assim, a proliferação de mendigos nas ruas e, simultaneamente, assegurando a comida na mesa dos grupos mais ricos.

5 Toda a conjuntura experimentada por Cariba reforça o caráter de emboscada armada para ele, ou melhor, de destino traçado e inescapável, o que o torna semelhante a Felipe

Montero, protagonista da obra *Aura*, de Carlos Fuentes (2015), que depara com um anúncio de emprego que exige exatamente as suas habilidades e que se revelará, aos poucos, como uma arapuca para surpreendê-lo.

6 Para pensar, de modo mais aprofundado, sobre o viés de familiaridade e de mistério de um evento tomado como estranho, sugiro a leitura do artigo “O estranho”, de Sigmund Freud (1925).

7 Essa frase serve como um contraponto à epígrafe deste ensaio: num estágio anterior ao que Herta Müller lança mão, Cariba ainda busca um sentido para sua estadia na cidade em vez de estabelecer objetivos que possam guiá-lo nesse espaço. Tal escolha será mais uma a endossar o seu, já vizinho, fracasso.

8 Outra semelhança existente entre o texto de Murilo Rubião e o de Susan Sontag (1987b) se encontra na diferença gritante entre o arcabouço cultural do ser estrangeiro e o do nativo. Para Sontag, os vietnamitas viviam num mundo repetitivo, bidimensional, infantil e histórico, enquanto ela representava o mundo em constante transformação, tridimensional, adulto e psicológico. De certo modo, essa perspectiva também se aplica à experiência de Cariba como

estrangeiro, ao passo que ele constantemente evidencia seu caráter complexo, por meio de suas inúmeras perguntas, em detrimento da apatia intelectual dos nativos.

9 É a partir daqui que consigo ter segurança para afirmar que o narrador do conto de Murilo Rubião se enquadra, assim como o narrador do conto de Amílcar Bettega Barbosa, na onisciência seletiva, pois o leitor só tem acesso à porção final do relato da prostituta, mais especificamente a partir do momento em que Cariba deixa de prestar atenção no corpo da mulher e tenta se concentrar no discurso dela.

10 Cabe, aqui, distinguir a valia de ambos estrangeiros para a cidade: Cariba tende a ser visto como desnecessário, um invasor que surgiu para dinamitar a tradição e que deve ser expurgado do município, enquanto Viegas tem uma dupla utilidade: a de saciar os desejos carnis dos homens e a de interceder pela cidade quando lhe for solicitado, devido à extensão de suas habilidades intelectuais. De certo modo, Viegas se assemelha à prostituta Geni, personagem da música de Chico Buarque (1978) intitulada “Geni e o zepelim”, na qual uma travesti é encarregada de salvar a cidade do extermínio deitando-se com o comandante do zepelim.

opiniões

as novas vozes da literatura brasileira contemporânea

The new voices of contemporary Brazilian literature

*Geysiane Aparecida de Andrade**

Resumo

A era da multiplicidade revela a quebra de fronteiras, com diversos meios de comunicação que possibilitam novos suportes para a escrita e a leitura. A produção literária é mais heterogênea, apresentando novas vozes, com mais autoras, autores negros, LBGT, e grupos marginalizados que também buscam seu espaço. Os leitores mostram-se cada vez mais ativos e exigentes, refletindo na rapidez na sucessão dos modismos. Neste cenário no qual a literatura ainda sobrevive, busca-se apontar neste artigo características predominantes na ficção contemporânea brasileira em relação à estética, aos temas abordados, ao discurso e à construção de personagens, de acordo com a leitura de algumas obras lançadas a partir 2016, como *O amor dos homens avulsos* (Victor Heringer), *O tribunal da quinta-feira* (Michel Laub), *Correr com*

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na área de concentração Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) de Porto Alegre – RS.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 E-mail: geysiaandrade@gmail.com.

Artigo recebido em 26/08/2018 e aceito para publicação em 10/12/2018.

Rinocerontes (Cristiano Baldi), *Ponciá Vicêncio* (Conceição Evaristo - reedição), entre outras.

Palavras-chave

Ficção; Literatura brasileira; Literatura contemporânea; Novas vozes

Abstract

The age of multiplicity reveals the breaking of boundaries, with diversity of media that allows new supports for writing and reading. The literary production is more heterogeneous, presenting new voices, with more female authors, black authors, LGBT, and marginalized groups that also seek their space. Readers are increasingly active and critical, reflecting on the rapidity of succession of consuetude. In this perspective in which the literature still survives, this article aims to point out predominant characteristics in contemporary Brazilian fiction in relation to aesthetics, themes addressed, discourse and character construction. In that sense, this article with focus on the reading of some works released from 2016, such as *O amor dos homens avulsos* (Victor Heringer), *O tribunal da quinta-feira* (Michel Laub), *Correr com Rinocerontes* (Cristiano Baldi), *Ponciá Vicêncio* (Conceição Evaristo – new edition), among others.

Keywords

Fiction; Brazilian literature; Contemporary literature; New voices

Para falar de literatura brasileira contemporânea é preciso fazer um recorte em certa medida arbitrário, isso porque a literatura, assim como o nosso tempo, está em constante evolução. A contemporaneidade reflete um período de mudança, do heterogêneo e do efêmero. Como lembra Giorgio Agamben (2009), inspirado em Barthes, é uma relação com o próprio tempo, é o intempestivo. É preciso entender essa relação temporal que promove um encontro de gerações e transforma o próprio tempo. Logo, a literatura faz o diálogo não apenas entre autor e seu leitor, mas também com o seu passado e seu presente. Assim, contemporâneo será o modo de ler a obra e perceber tudo o que ela presentifica em nosso tempo, sem se esquecer das vanguardas.

Apesar da crise de muitas instituições acadêmicas, das velhas previsões e ameaças do fim da literatura impressa, além da desconfiança com as recentes tecnologias, as mudanças políticas, sociais e culturais das últimas décadas favoreceram caminhos inéditos aos escritores. Surgem outros formatos de escrita, como os blogs e as redes sociais, novos autores e leitores. Os meios digitais ampliaram as possibilidades e democratizaram as publicações, driblando os

opiniões

mecanismos do mercado editorial ao dar mais visibilidade à escrita e ao debate em torno de suas propostas. Paralelamente, a abertura do mercado impresso, o surgimento de editoras independentes, maior inclusão social e acesso à cultura, expressões artísticas inovadoras são fatores que também contribuíram para o atual quadro cultural brasileiro, principalmente o literário. Dessa forma, a era da multiplicidade revela a quebra de fronteiras, a mistura de estilos, a grande preocupação com o presente, leitores mais ativos e a rapidez na sucessão dos modismos, em meio a um consumo desenfreado. Nesta conjuntura, tenta-se apontar características predominantes na ficção atual, em relação à estética, aos temas abordados, ao discurso e à construção de personagens, de acordo com a leitura de algumas obras lançadas a partir de 2016.

Um dos aspectos mais relevantes que aparece nos romances atuais diz respeito à abordagem da violência em seus mais diversos tipos, seja física, na linguagem, de forma velada ou explícita. Essa temática não é nova na literatura, já estava presente em livros como *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, e no chamado "brutalismo"¹ de Rubem Fonseca, apenas para exemplificar. Muitos críticos consideram essa presença do tema como mera extensão da realidade da sociedade, por si, violenta. Contudo, não se trata de representação ideológica, política ou social, mas de analisar as obras de acordo com

seu universo ficcional, sem deixar de levar em conta as realidades contextuais nas quais tais obras estão inseridas.

A violência é um tema histórico enraizado no imaginário nacional. A própria sociedade brasileira é marcada, desde sua fundação, por uma estrutura hierárquica verticalizada, numa relação de dominantes e dominados, que reforça as desigualdades (CHAUÍ, 2000). Essa relação social configura-se como opressão física e psíquica. Fatos como a colonização, a escravização, o imperialismo, as lutas pela independência, o processo de industrialização, a formação das cidades, as ditaduras e as manifestações de rua também são exemplos que apontam as diversas matizes de violência na história. Desse modo, a linguagem e o discurso literário incorporam essa questão ao mundo ficcional, seja de forma expressa ou incidental, física ou psicológica, de acordo com as experiências vividas pelas personagens.

Nesse contexto, exemplos de violência física e psicológica são expostos, por exemplo, no romance de Cristiano Baldi (2017), *Correr com Rinocerontes*. Um adolescente de classe alta cresce à sombra de um terrível acidente provocado inconscientemente pelo irmão mais novo com problemas neurológicos, que vem a vitimar uma outra criança durante uma viagem da família. Já na vida adulta, a personagem central depara-se com uma nova tragédia de estupro da mãe, há anos internada numa clínica

psiquiátrica após o ocorrido com o filho. A família, então, é obrigada a conviver com as duas tragédias inexplicáveis e cada um tenta encontrar sua própria forma de fuga do trauma sofrido. O enredo se desenvolve por meio de cenas descritas com linguagem que explicita o realismo e a violência em cada situação vivida pelas personagens, como no trecho da morte da criança:

Minha mãe está vestida, dentro da piscina e abraça Igor pelas costas. Meu irmão se debate, com a boca arregaçada e com aquelas gengivas enormes. Flávia Segunda é arrastada pelas mãozinhas furiosas do meu irmão. Apesar dos apelos da minha mãe, Igor não solta os cabelos da menina e faz com que o corpinho ricocheteie de um lado para o outro, como uma isca artificial. A mãe de Flávia Segunda pula na piscina, tenta puxar a filha para longe do meu irmão, mas ele só larga a menina quando a mulher morde seus pulsos. Um pouco de sangue corre no braço de Igor. A mulher carrega a sua filha até a margem e tenta erguê-la sobre a borda, mas ela volta a escorregar para dentro d'água. (...) O corpo da menina sofre alguns espasmos e logo fica imóvel mais uma vez (BALDI, 2017, p. 142).

O livro ainda traz imagens que complementam o sentido da narrativa, sem ser apenas mera

representação, deixando ainda mais fortes as cenas. O anexo 1 ilustra o trecho da página anterior, onde são descritos os indícios acerca do estupro da mãe da personagem central:

O inspetor pegou a pasta sobre a mesa, soltou os elásticos e, no restante da conversa, cada nova informação foi ilustrada por uma fotografia ou um lado da perícia. Em linhas gerais: havia sêmen de mais de um homem na cavidade vaginal, muito embora não se pudesse precisar o número exato. Descobriram também o que era a substância escura que escorria dessa mesma cavidade (BALDI, 2017, p. 277).

Também em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer (2016), o tema da violência é recorrente. O narrador é Camilo, um pré-adolescente que cresce no subúrbio do Rio de Janeiro e descobre o amor por seu amigo e meio irmão Cosme. Contudo, a história entre os dois dura pouco com a morte de Cosme, vítima de uma agressão. A cena é descrita pela personagem central, que tenta imaginar o ocorrido:

Quando saíram da vista dos professores e coleguinhas, ele o agarrou pela cabeça, com uma só mão, e começou o arrastamento. O chão é crocante no Queím. Cosmim deve ter gritado, mas ninguém acudiu (por quê?), porque não era da conta de ninguém, vai ver o

opiniões

garoto era impossível, todo mundo sabe como são impossíveis, os garotos. Ele se debateu, conseguiu se livrar, tentou correr, mas era péssimo em educação física. Um enrosco de pés, pá, pá, o assassino muito mais predador que ele, que só corria atrás da minha irmã e nunca alcançava. Em algum momento, o assassino o pegou pelo pé, ele já devia estar desacordado (por quê?). Foi assim que ele perdeu a camiseta (por quê?). Hora da morte: aproximadamente 13h00 (HERINGER, 2016, p. 135).

Com a descrição, o leitor é levado a conceber a cena junto ao narrador, que não entende muito bem os motivos que levaram o assassino a cometer tal ato de brutalidade. Então, a tragédia domina a personagem central, cuja vida adulta ainda é presa ao trauma. A todo momento, o livro mostra pistas e símbolos que montam o cenário seco, quente e abafado, provocado pela forte presença do sol durante a narrativa. Astro que simboliza as descobertas de Camilo e Cosme, mas também anuncia morte, sofrimento e angústia, evidenciando a tristeza e frieza recaída sobre o narrador. Outras passagens também simbolizam a morte, como o falecimento da avó de Camilo e, mais tarde, da mãe e do pai; a morte dos porcos que o vizinho dividia com ele; a filha da babá que morreu dando à luz; a igreja onde Cosme foi deixado ao nascer, igreja da Boa Morte; o livro na estante, *A vingança do judeu*, que indica um possível desejo de vingança pela morte de Cosme, a cada vez

que Camilo se refere a ele; além de outras referências que surgem várias vezes em cada capítulo. Tudo isso demonstrado por uma linguagem coloquial, memorialística, fragmentada, simples e irônica, mesclada com listas e imagens que ajudam a compor as cenas e complementam a história.

Por outro aspecto, considerando a dimensão simbólica da violência, segundo Bourdieu (1998), ela está presente também nos símbolos e signos culturais, e não é percebida, pois é tratada com legitimidade pelos dominantes sobre os dominados, o que garante sua reprodução social. Aparece, então, de modo indolor e invisível, interferindo na formação e transformação do pensamento, legitimando um sistema de poder.

Nesse sentido, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo (2017), apresenta personagem que carrega uma herança tanto no nome quanto no sofrimento causado pela escravização e exploração do trabalho negro. Além disso, traz no corpo as marcas da violência doméstica que sofre do marido, embora entenda que isso não tem importância mediante seu estado atual de solidão e inércia à realidade. Da mesma forma, a violência psicológica velada pelas marcas da sociedade dos anos 40 e 50 – machista, patriarcal e ditatorial – não deixaram Eurídice Gusmão ser quem verdadeiramente gostaria, em *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Martha Batalha, 2016), se tornando uma doméstica exemplar, sempre à sombra do marido e das fofocas da

vizinhança. Ainda a homofobia, o assédio profissional e a violação da privacidade que aparecem em *O tribunal da quinta-feira*, de Michel Laub (2016), e os reflexos da ditadura militar e da repressão sobre Maria e Arthur, personagens de Luciana Hidalgo, em *Rio-Paris-Rio* (2016), também evidenciam uma cultura criada pelos dominantes e um sistema de poder que tende à reprodução de costumes que tentam legitimar tais ações.

Assim, como afirma Schollhammer (2000, p. 236): “a violência vem sendo viga mestra da organização e funcionamento da nossa ordem, simbolicamente representada na história e na tradição da literatura nacional”. Seja silenciosa ou explícita, exerce sobre nossos códigos e comportamentos, ideologias de práticas, princípios, modos de agir e de sentir, o que remete às experiências cotidianas vividas pelo homem moderno alienado e corroído pela maldade em seu ambiente predominantemente burguês e urbano (principal personagem dos romances atuais).

Entretanto, outra característica presente na literatura contemporânea é o novo realismo literário. Não se trata necessariamente da representação da realidade, os escritores estão motivados em se relacionar com sua própria realidade, conscientes da impossibilidade de captá-la totalmente. No termo cunhado por Beatriz Resende (2008), há uma necessidade de

“presentificação, isto é, uma urgência e atitude de intervenção imediata na realidade conturbada por meio do universo literário, representando as novas configurações de espaços geopolíticos e formações culturais na produção artística. Assim, como afirma Mendes (2015), com relação a essa representação realista e violenta na literatura:

o novo realismo literário brasileiro não estaria interessado em propor uma versão da realidade de maneira mecânica, exata ou definitiva. Ocorreria, isso sim, uma dialética entre mecanicismo, automatismo e previsibilidade da realidade social e política articulada pela ironia, por meio do processo de interpretação do real que privilegie e legitime os códigos da violência (MENDES, 2015, p. 41).

Desse modo, o realismo apresenta-se como uma ironia dos autores, que criam um mundo ficcional no qual a violência, seja escancarada, silenciosa ou com certa dose de humor, manifesta-se como parte dessa realidade e interfere nas relações, por isso, é tratada como natural e pertencente ao contexto cotidiano. Uma maneira de expressão que pode simbolizar, segundo Perrone-Moisés (2016), desde as tragédias dos noticiários de jornais ao fim das instituições (Estado e Igreja), a morte do homem universal, a morte do autor e aos fins que se anunciaram no final do século XX: fim do mundo, das tradições, dos meios impressos tradicionais e da própria literatura (fins

opiniões

que não se concretizaram). E ainda nos faz refletir como somos um pouco cúmplices, e vítimas ao mesmo tempo, dessa realidade ainda sem solução. Há muito, repetimos os mesmos discursos nessa tentativa de intervenção e de mudança.

Nesse realismo, os autores navegam por temas tradicionais. Além da violência, abordam a memória, o contexto familiar, a solidão, os traumas, a exploração negra e o amor, mas de uma forma diferente na abordagem e na configuração de seus personagens, que nada têm de ingênuos ou pouco complexos. Da mesma maneira, dialogam com questões atuais, como feminismo, machismo, homossexualidade, novas tecnologias e mídias sociais.

Exemplo disso é a forma como Michel Laub, em *O tribunal da quinta-feira*, une temáticas que ainda carregam certo tabu, como sexo, aids e homossexualidade, a uma história sobre tolerância, traição, juízo moral e excesso de exposição midiática, típicas de nossa sociedade dominada pela hipocrisia; ou como a memória se presentifica em *Ponciá Vicêncio*, trazendo subjetivamente o resgate da herança ancestral negra com afetos provocados no corpo, na alma e na vida da protagonista, na busca por identidade e construção de uma nova história; até mesmo o novo contexto familiar de *Correr com Rinocerontes*, no qual o neto estuda e vive em São Paulo às custas do avô, que mora em Porto Alegre com a esposa e cuida dos

problemas, sempre à espera de uma visita do neto, que nunca acontece (típico das famílias de hoje, nas quais os filhos moram com os pais até adultos ou de avós que sustentam os netos, seja por falta de emprego ou por escolha). Os diferentes tipos de amor também são retratados: homossexual (presente em *O tribunal da quinta-feira* e *O amor dos homens avulsos*); uma relação heterossexual morna e monótona, ameaçada por um amor de juventude (*O inverno e depois*, Assis Brasil, 2016); relações arranjadas ou por costumes familiares, típicas dos anos 40 e 50 (*A vida invisível de Eurídice Gusmão*); a relação entre um homem mais velho e uma mulher mais jovem, e no mesmo ambiente de trabalho (*O tribunal da quinta-feira*); o amor entre opostos e em tempos de guerra (*Rio-Paris-Rio*). Assim, as novas configurações das relações amorosas e familiares não são mais percebidas de forma trivial ou com um final feliz, mas se apresentam nos mais diferentes formatos. E ainda sofrem influências dos contextos externos, que reforçam ainda mais o conflito da narrativa e impactam a vida das personagens de maneira relevante para a obra e para o leitor.

No plano do discurso, primeiramente com relação aos escritores, uma pesquisa coordenada pela professora doutora Regina Dalcastagné analisou 693 romances escritos por 383 autores em três períodos distintos (1965-1979; 1990-2004 e 2005-2014), mostrando que o perfil do romancista brasileiro manteve-se o mesmo por pelo menos 43 anos. Em sua grande maioria,

homem, branco, de classe média, nascido no eixo Rio-São Paulo, com personagens também homens brancos, heterossexuais, de classe média que vivem nas grandes cidades. Ao mesmo tempo, percebeu-se um aumento de 12 pontos percentuais nas publicações de romances escritos por mulheres (de 17,4% em 1965-1979 para 29,4% em 2005-2014), mas ainda faltam negros, tanto na posição de autores (2%) quanto na posição de personagens (6%), além de outras minorias com diferentes etnias e gêneros.

Mesmo com essa diferença esmagadora, não se pode deixar de levar em conta a intensificação dos movimentos que tentam dar lugar a novas vozes. É perceptível o crescente espaço conquistado pelos grupos marginalizados – ou seja, os que não participam ou são depreciados pelos grupos dominantes com relação a sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física, entre outros critérios, incluindo negros, mulheres, indígenas, homossexuais, pobres e vários outros grupos (WILLIAMS, 1998, apud DALCASTAGNÉ, 2012). O que pode ter interferência do processo de democratização vivido pelo Brasil nos últimos anos, incluindo maior acesso do público negro, indígena e de baixa renda à educação, além do empoderamento e ativismo feminino.

A literatura aparece como representação dos interesses e se preocupa com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos

vários grupos sociais, isto é, os estudos e a produção literária se tornam mais conscientes do lugar de fala: “quem fala e em nome de quem” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 17). Assim, é importante o questionamento de quem tem direito à voz, numa sociedade com esse perfil hegemônico, para desestabilizar as normas vigentes, mostrar a importância de se trazer novas perspectivas e pensar no rompimento de uma voz única, a fim de propiciar uma multiplicidade de vozes² e uma nova história. Como afirma Compagnon (2001, p. 196), “a literatura muda porque a história muda em torno dela. Literaturas diferentes correspondem a momentos históricos diferentes”, portanto, ela (a literatura) pode aflorar a história. A expansão de fatos políticos e sociais no contexto das Letras, por exemplo, produz um novo tipo de escritor, situado entre o militante e o autor, uma pessoa engajada que vê em sua escrita um ato.

Nesse contexto, Conceição Evaristo apresenta o conceito de Escrivência³, pensando na escrita das experiências, referências e vivências da pessoa negra sob a perspectiva do próprio negro. Um projeto de literatura afro-brasileira (mas que também é mundial) de revelar a verdadeira identidade negra, diferente das representações animaisadas ou estereotipadas realizadas há muitos anos por aquele perfil hegemônico de autores. Como a autora realiza em *Ponciá Vicêncio*, mostrando, além de sua herança de sofrimento, também a subjetividade da mulher

opiniões

negra, não mais no papel de escrava, símbolo sexual ou de mãe, mas como personagem complexa e um ser humano sensível que também tem suas questões tal qual as mulheres brancas. No livro, Evaristo traz várias passagens que mostram as reflexões de Ponciá, seus questionamentos, dúvidas, a busca por sua verdadeira identidade e por seus familiares, como no trecho a seguir:

Naquela tarde Ponciá Vicêncio olhava o arco-íris e sentia um certo temor. Fazia tanto tempo que ela não via a cobra celeste. Na cidade, depois de tantos anos fora da terra, até se esquecia de contemplar o céu. Entretanto, desde cedo, ao acordar com a costureira angústia no peito, sem querer olhou o céu, como se pedisse a Deus em socorro. Estava, porém arrependida. [...] Passou a mão pela testa como se quisesse apagar tudo que estivesse pensando (EVARISTO, 2017, p. 14).

Além da própria escrita e subjetividade feminina de Evaristo, a representação da mulher é relevante no livro, mostrando sua força, atitude, criatividade, poder e sabedoria. A personagem feminina também é apresentada por Martha Batalha, talvez ainda com pouca subjetividade como a que se espera em um romance contemporâneo, mas que funciona para um romance de costumes. A autora mostra a trajetória de Eurídice Gusmão que, como muitas mulheres nascidas no início do século XX, era

criada para ser esposa e viver sua vida como doméstica, uma espécie de destino traçado. A personagem tenta fugir da rotina buscando as mais diversas práticas, como gastronomia, costura, estudo e escrita, mas sempre tolhida pelo marido:

“Olha aqui, Antenor”, ela disse aproximando o caderno do marido. “Anotei aqui as minhas receitas, você acha que posso publicar?”. Antenor encontrou ali uma desculpa para deixar o prato de lado. Deu um arrotto discreto e folheou o caderno de notas. Eurídice esperou imóvel, ouvindo o farfalhar das folhas. Até o marido gargalhar. “Deixe de besteira, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?” Aquela gargalhada entrou por um ouvido de Eurídice. E nunca mais saiu pelo outro. [...] E Eurídice, que nunca tinha visto a vida além daquela casa e daquele bairro, ou da casa e do bairro dos pais, achou que o marido tinha razão. Antenor sabia das coisas (BATALHA, 2016, p. 31-32).

Ao retratar a realidade da época, a autora volta aos anos 50, evidenciando detalhes e práticas cotidianas como se as tivesse vivenciado, e encontra no humor uma diferente estratégia para contar a história. Pouco utilizado nas narrativas atuais, ainda mais por mulheres, a narrativa bem humorada deixa o texto mais leve, com fácil leitura, mas sem perder a perspectiva irônica e o tom crítico.

Outra característica importante que aparece nos romances contemporâneos é o cuidado com a linguagem. Os escritores demonstram grande consciência artística e domínio da narrativa. Percebe-se que uma grande parcela dos autores tem formação superior, muitas vezes já com mestrado e doutorado, ou ainda já participaram de oficinas de escrita criativa. Atualmente, a oferta de cursos de especialização e pós-graduação na área de escrita têm aumentado significativamente, o que leva muitos a buscarem melhor qualificação antes de compor seus romances. Autores como Cristiano Baldi e Michel Laub iniciaram suas carreiras em oficinas.

O romance torna-se, então, mais bem planejado, o escritor percebe toda a sua complexidade orgânica e sistêmica. Conhece e constrói bem suas personagens, pensando em suas chamadas “questões essenciais” – ou seja, a questão principal da personagem a ser resolvida –, e dá a elas linguagem original e personalidade própria, da qual surgirá o conflito, o enredo e o desenvolvimento da obra. O narrador aparece, em sua maioria, na primeira pessoa, com focalização interior a partir de uma personagem central, na qual o narrador tem acesso a seus atos, pensamentos e emoções.

Essa perspectiva em primeira pessoa muitas vezes pode ser percebida como autoficção, muito comum e também muito debatida nos anos 1980 e 1990. Em 2005, a francesa *Le*

Magazine Littéraire questionava: “que valor estético devemos atribuir-lhe, e segundo quais critérios? (...) sinal de nossa época narcisista e voyeurista descartável como a televisão-realidade e a proliferação das confissões íntimas? Ou um gênero novo substituindo o romance, que já teve seu tempo?” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 2005). De fato, o individualismo e o narcisismo, são marcas de nosso tempo, mas também nunca estivemos tão conectados e as facilidades midiáticas dão maior acesso à leitura e à escrita. Nunca se leu ou se escreveu tanto, mesmo não levando em conta a qualidade dos textos lidos ou produzidos. Os novos autores sentem-se livres para escrever, falar de sua individualidade e sentem-se mais confortáveis também em trazer temas que dominam e que estão no seu cotidiano, criando o modo como se veem a si e ao mundo ao seu redor. O leitor também será capaz de perceber na obra sua própria individualidade e inquietações, pois os escritores contemporâneos também se preocupam com as grandes questões do ser humano, da mulher, do homem e da cidade grande, sempre refletindo sobre sua própria linguagem, o que dizer e como escrever.

Com relação ao ‘eu’ que escreve, já dizia Rimbaud “eu é um outro”⁴ (apud FRIEDRICH, 1978, p. 62). No campo do discurso literário, o autor se transforma na linguagem e enquanto linguagem. A literatura já não é mais representação mimética, mas uma construção de

opiniões

linguagem. O autor se debruça sobre a realidade e cria, no plano de sua narrativa, um diálogo com o mundo, além do circunstancial. Logo, a palavra é algo bruto, automatizado e engessado que será transformada em suas várias possibilidades de sentido, ganhando novos contextos e contando novas histórias. Como afirma Barthes:

[...] a função da narrativa não é de “representar”, é de constituir um espetáculo que permanece ainda para nós muito enigmático, mas que não saberia ser de ordem mimética; “o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; “o que acontece” é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa de ser festejada. (BARTHES, 1976, p. 60).

Em relação aos modos de narrar, a própria onisciência do narrador é questionada. Segundo Wood (2015, p.18), há uma ideia comum de que existe a narração confiável (em terceira pessoa) e a não confiável (em primeira pessoa). Ele cita G.W. Sebald: “Para mim a literatura que não admite a incerteza do narrador é uma forma de impostura muito muito difícil de tolerar. Acho meio inaceitável qualquer forma de escrita em que o narrador se estabelece como operário, diretor, juiz e testamenteiro.” (WOOD, 2015, p.18). Para Sebald e muitos escritores, a narrativa em terceira pessoa é uma espécie de trapaça que não se usa mais. Wood (2015) elucida que a primeira pessoa pode ser mais confiável do que

não confiável e a narração em terceira pessoa pode ser mais parcial do que onisciente.

É como ocorre no romance de Laub (2016), *O tribunal da quinta-feira*. Como se estivesse em um verdadeiro tribunal, o narrador conta sua história em primeira pessoa e com períodos longos, dando sua versão dos fatos de modo explicativo e irônico. Coloca todos os participantes da trama contra ele mesmo, confessa suas fraquezas, concordando que ele deve ser punido por seus atos de traição. Ao mesmo tempo em que revela as ações dos outros personagens e seus erros para convencer o júri (o leitor) de que não há ninguém culpado ou inocente na história, questionando juízo de valor, ética e moralidade. O leitor, mesmo desconfiando da versão do narrador, percebe que ele consegue ser confiável por sua linguagem e construção retórica, conversando com seus interlocutores, como acontece no início do capítulo 8:

Você pode escapar de uma época, mas não de todas as épocas. Bem-vindos ao tribunal. A audiência pode tomar seus assentos nesse dia bonito de 2016. À esquerda, ocupando os blocos de arquibancada que se enfileiram até a linha do horizonte, está a acusação. À direita, no banquinho sem encosto está o acusado, Walter, quarenta e três anos, publicitário brasileiro com prêmios internacionais [...] Walter é portadora da a-i-de-esse e está à disposição da

promotora para responder perguntas, ser advertido, ouvir insultos, ajoelhar no milho e ter as feridas cobertas com sal. Quando o réu descobriu que estava infectado? O que fez ao saber da notícia? Como foi voltar para casa nesse dia? (LAUB, 2016, p. 24).

O mesmo ocorre em *Correr com rinocerontes*, na qual o narrador, com linguagem irônica e sarcástica, constrói um personagem afogado na inércia de sua geração, passando longe do politicamente correto tradicional. Mesmo esse personagem sendo imaturo, machista e trazer um exagero narrativo, o leitor percebe que tudo faz parte do seu mundo e da sua personalidade, e que pouca ou nenhuma ação tem sobre a realidade que vive. As construções e cenas fazem com que o leitor sinta os efeitos da narrativa e não pare a leitura. Ao final, compreende que, mediante o contexto da personagem e os fatos, nada poderia ter sido diferente.

Assim, o ficcionista incorpora estratégias de linguagem, ritmo narrativo e cenas que se complementam, reforçando o conflito da história, com equilíbrio no jogo de tensão, que ora aumenta ora diminui, até chegar ao ponto máximo de tensão e o final da história. Mas nessa construção, os novos autores misturam os gêneros e tempos. O narrador passeia entre a linearidade, *flashbacks* (memórias), *flashforwards* (eventos posteriores) e digressões filosóficas ou poéticas. A narrativa também aparece de forma

mais fragmentada, com capítulos menores, ora com períodos curtos ora longos, pouca descrição e linguagem marcada pelas características da fala, como a repetição, o rompimento com a sintaxe, procurando maior ligação entre os diálogos de suas personagens e o discurso natural do dia a dia. Características talvez influenciadas pelas mídias sociais, que também aparecem nas narrativas. É notável também o uso cada vez mais generalizado de gírias constantes da linguagem popular, além de palavrões para tornar a narrativa mais realista e verossímil, fugindo dos comedimentos tradicionais. Porém o cuidado com os exageros é necessário para que o romance não fique enfadonho, desagradável e até mesmo datado em sua abordagem e contexto.

Ainda é possível notar atualmente a intertextualidade com obras existentes, o uso de outras formas de linguagem, como as fotografias, passagens poéticas, listas e documentos, que auxiliam na composição da obra, trazendo novas camadas de significação. Livros como *O amor dos homens avulsos*, *Correr com rinocerontes* e *Rio-Paris-Rio* fazem muito isso.

O hibridismo também é uma das marcas da contemporaneidade. Sem delimitação de gênero, os autores passeiam pela poesia, pelo biográfico, pela teoria e pelos ensaios. Um significativo exemplo é o romance *Machado*, de

opiniões

Silviano Santiago (2016). A capa diz se tratar de um romance, mas nas páginas seguintes o leitor encontra uma combinação de ensaio crítico e biografia, refletindo sobre os últimos anos do escritor Machado de Assis. A narrativa é construída com texto literário denso, citações, referências de outras obras, fragmentos de jornais, cartas, trechos de músicas, fotos, imagens variadas, charges e diversos documentos, demonstrando minuciosa pesquisa para a elaboração da obra, tal qual aponta o anexo 2.

Por outro lado, mesmo com os novos formatos, as formas tradicionais sobrevivem, como uma releitura e um diálogo entre tradição e contemporaneidade. Ainda aparecem romances densos (em significado narrativo, personagens e qualidade), extensos em números de páginas, com narrador em terceira pessoa, mas também sem deixar de trazer as questões do homem moderno, rigor e apuro na escrita, simbologias, referências externas e culturais, tanto tradicionais quanto contemporâneas. A obra *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil (2016) é exemplo de uma narrativa leve, fluida e elegante. Conta a história do violoncelista Julius, que tem a difícil tarefa de se preparar para a execução de um concerto de Dvorák, mas é assaltado por suas memórias, que lhe trazem um antigo amor há muito guardado em si. O livro decorre de forma delicada e envolvente como as notas do concerto do personagem, recuperando certo romantismo na narrativa, sem a preocupação das ironias ou

críticas, o que devolve ao leitor o prazer da leitura em um mundo tão exacerbado. Uma revisitação do romance tradicional sem perder suas características atuais, como pode ser observado:

Ao fechar a janela para a paisagem já escura do pampa, gesto ao que já se acostuma e que nada pode trazer de novo, a não ser a cópia do dia anterior, isto é, repetindo Bach, mesclando-o a Sainte Colombe, criando uma música híbrida de que não se pode dizer o nome, ele percebe que o ar se tornou cálido como aquele dia em Würzburg, quando a primavera deu os primeiros sinais e ele passou a desconfiar da relação entre Constanza e Miguel Ángel (ASSIS BRASIL, 2016, p.235).

Sendo assim, de modo geral, pode-se dizer, de acordo com as obras analisadas, que os novos romances demonstram maior consciência dos autores acerca do papel de sua narrativa, fugindo das obviedades e dos discursos banais. Os escritores percebem a realidade atual e a usam como pano de fundo para sua ficção, desvelando uma linguagem carregada de subjetividade, ironia e crítica a um discurso dominante e à sociedade, com mensagens mais subentendidas do que realmente explícitas. Expressões que não são de apenas um indivíduo, mas de um coletivo. Por isso, no cenário atual de mercantilização e espetacularização da arte, pode-se considerar a literatura como campo de resistência.

A ficção continua a mostrar as crises do homem moderno, marcadas pelo fim das ideologias e das utopias, com pouca fantasia e poucas narrativas mais leves. Para isso, tem exigido uma estreita relação com o leitor. A tríade autor / obra / leitor é reforçada, fazendo com que o processo de significação não esteja apenas de um lado só, mas em um conjunto. Como afirma Bakhtin (2006, p. 311), “o acontecimento da vida no texto, isto é, a sua verdadeira essência, sempre se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos”. Desse modo, são obras que tentam dizer algo sobre o nosso tempo diferente do que está nos jornais ou na internet, se abstendo, na maioria das vezes, de oferecer soluções para os problemas das personagens ou do mundo, mas que trazem ressonância ao leitor para que ele construa a parte que falta. Para que leia e releia várias vezes aquele romance, porque ainda há algo que o incomoda que pode estar não somente no livro, mas também em si próprio. Mais que tudo, a literatura ainda é liberdade e, como aponta Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 237), citando Barthes, a literatura não é resposta ao mundo, é pergunta dirigida a ele: “eis o mundo: existe sentido nele?”.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. *O inverno e depois*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. In BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BALDI, Cristiano. *Correr com Rinocerontes*. Porto Alegre: Não editores, 2017.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. 1ª ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.

BATALHA, Martha. *A vida invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 89-90.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

opiniões

EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HIDALGO, Adriana. *Rio-Paris-Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MASSUELA, Amanda. Entrevista DALCASTAGNÉ, Regina. Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro. *Cult*. Revista Brasileira de Cultura, nº 231, fev. 2018, p. 14-19.

MENDES, Fábio Marques. *Realismo e Violência na Literatura contemporânea*. Os contos de Famílias terrivelmente felizes de Marçal Aquino. 1ª ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura do século XXI*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RESENDE, Beatriz. A literatura contemporânea na era da multiplicidade. In: *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Biblioteca Nacional, 2008. p. 15– 40.

SANTIAGO, Silvano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHOLLHAMMER, K. E. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, C. A. M.; RONDELLI, E.; SCHOLLHAMMER, K. E. et. al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

WILLIAMS, Melissa S. Voice, trust, and memory: marginalized groups and the failings of literal representation. Princeton: Princeton University Press. Apud DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. 2ª reimpressão. Tradução de Desine Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Notas

1 Termo conferido pelo professor e crítico literário Alfredo Bosi em 1975.

2 Cf. RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Feminismos plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

3 Cf. Escrivência. *Itaú cultural*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>>. Acesso em: 02 jul. 2018.

4 Citado por FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 62.

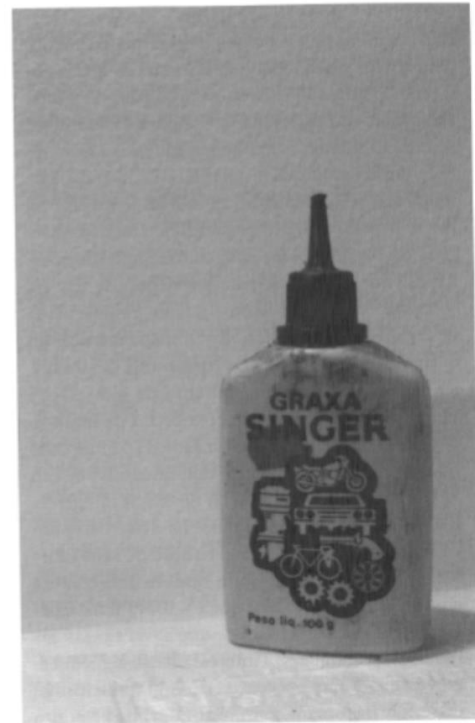
Anexos

Anexo 1:

todos os esforços foram empreendidos. Havia medidas em centímetros de hematomas, equimoses e escoriações e eu jamais suspeitaria que esses nomes descrevessem espécies diversas de ferimentos. As fotografias do quarto que minha mãe ocupara eram as fotografias de um quarto definitivo em sua inocência, cujas paredes prescindiam de imagens de anjos ou bebês ou de qualquer outro símbolo de pureza que eu possa inventar.

O inspetor explicou então que dificilmente a justiça acolheria a denúncia e que o destino do inquirido, se novas informações não surgissem — como de fato não surgiram —, seria o arquivamento. A direção da clínica seria responsabilizada por negligência, alguns registros profissionais seriam cassados, e isso ao menos traria algum conforto, disse o inspetor. Algum conforto, foi o que ele disse. Mas o meu avô, tanto quanto o resto de nós, não estava atrás de conforto já havia anos. E mesmo o inspetor sabia que aquela palavra fora destituída de seu sentido no instante exato em que as primeiras gotas de sangue pingaram da bunda de Nicolas. Algum conforto talvez fosse o que o velho escultor sentia agora, ao fumar seu cigarro sobre o lombo de um rinoceronte de madeira, uma peça de arte grande e rígida, em vias de ficar pronta.

278



279

opiniões

Anexo 2:



Zé Veríssimo : — Ora, seu Laet! Veja outro assumpto para matar as suas saudades da monarquia!

Carlos de Laet : — Todos me servem, mas este da reforma da orthographia obriga-me a fazer letras com muito prazer, e a carambolar por tabella, na tua Republica!

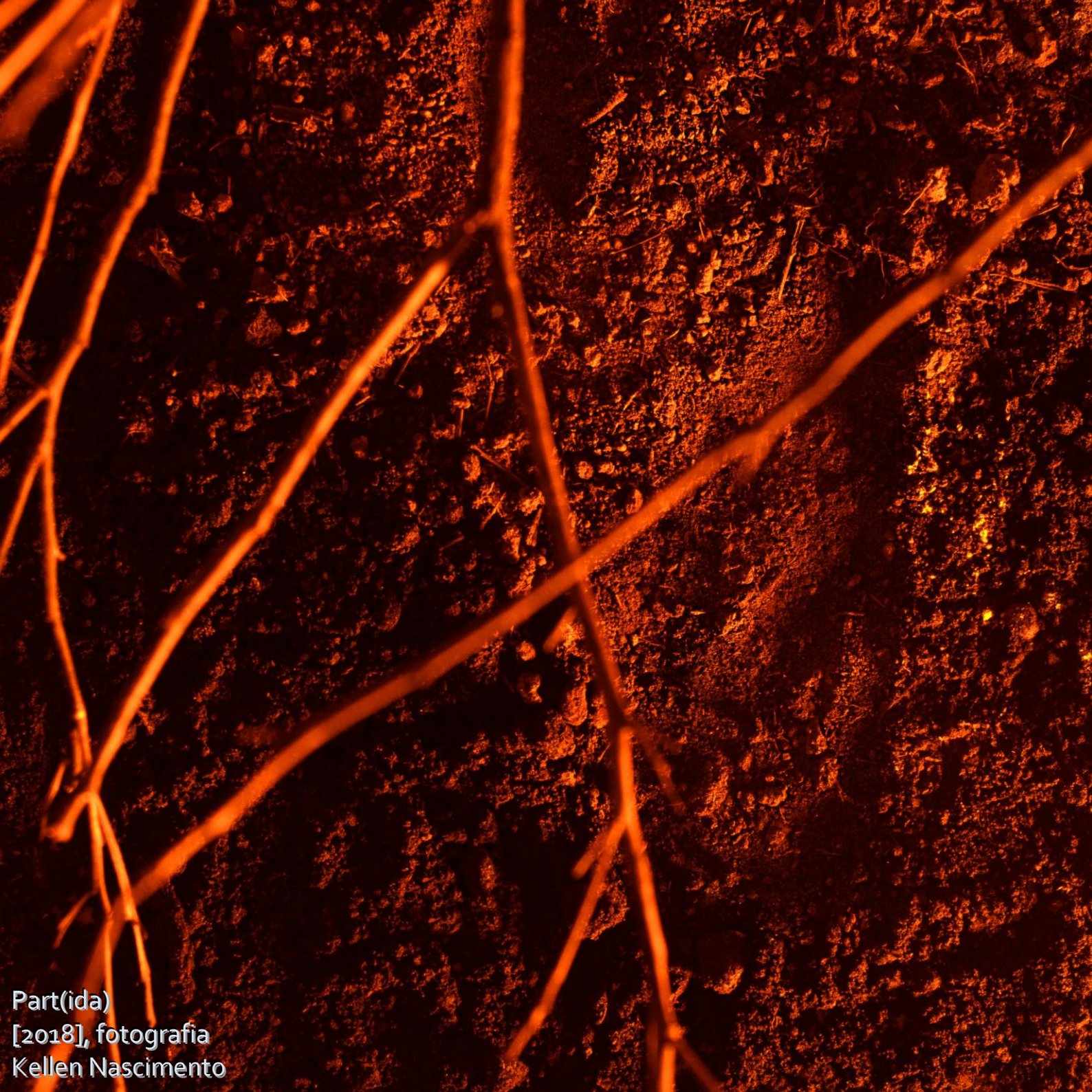
Lá vai obra!

Parados na calçada da Gonçalves Dias, Laet e seu colega se divertem com as frases reproduzidas no cartão, segundo a nova bitola simplificadora:


Fálase muinto en ortografia fonética: mas en ke se rezume ela? Na ekuasão du son i da grafia: ora, tal ekuasão não eziste, nunca ezistirá con un alfabetu ke, kual u ke erdamus dus latinus, é au mesmu tempu defisiente e superabundante.

Logo, nunca será posível fazer ortografia fonética, antes ke Medeiros e seus adeptus corrição u alfabetu, ô inventen ôtro melhor. Não se póde fazer uma omelete sen quebrar us óvus, nen ortografia fonética sen mandar au infernu a tradisão.

Esse é o texto escalafobético que está sendo mostrado e lido por ele ao colega, e comentado jocosamente pelos dois, e eis que de repente seu olhar se levanta do papel para enquadrar a inesperada figura em preto do viúvo do Cosme Velho. Machado de Assis se aproxima a caminhar pela rua Gonçalves Dias, vindo da rua do Ouvidor em direção à Sete de Setembro.



Part(ida)
[2018], fotografia
Kellen Nascimento

A photograph featuring a dark, intricate silhouette of a bare tree branch against a solid, vibrant orange background. The branch starts from the bottom center and extends upwards and outwards, with numerous smaller, thinner branches branching off. The overall composition is minimalist and evocative, capturing the starkness of a winter or late autumn scene.

Sem título
[2018], fotografia
Kellen Nascimento

Título	<i>Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira</i>
Ano	2018
Formato	21 x 21 cm
Fontes	Corbel (Jeremy Tankard) e Opiniões (Cláudio Lima)
Número de páginas	320

