

Nº 2

MARÇO 2023

VOLUME 1 - ESTUDOS
LITERÁRIOS

PARAGUAÇU

ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS

UNIVERSIDADE
FEDERAL DO
RECÔNCAVO DA
BAHIA

CENTRO DE
FORMAÇÃO DE
PROFESSORES

CURSO DE
LICENCIATURA EM
LETRAS



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA - UFRB

Reitor: Prof. Dr. Fábio Josué Souza dos Santos
Vice-Reitor: Prof. Dr. José Pereira Mascarenhas Bisneto

CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES – CFP

Diretora: Profa. Dra. Creuza Souza Silva

COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

Coordenação: Profa. Espa. Louise Henrique Santana dos Anjos

Editora-Chefe

Profa. Dra. Amanda dos Reis Silva (UFRB)

Editora-Adjunta

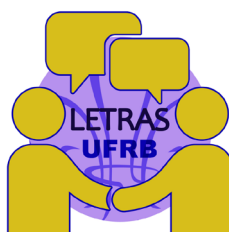
Profa. Dra. Silvana Carvalho da Fonseca (UFRB)

Comissão Editorial

Prof. Dr. Adielson Ramos de Cristo (UFRB)
Profa. Dra. Jakeline Aparecida Semechechem (UFRB)
Profa. Dra. Lisana Rodrigues Trindade Sampaio (UFRB)
Prof. Dr. Tarcísio Fernandes Cordeiro (UFRB)

Comissão Científica

Prof. Dr. Américo Venâncio Lopes Machado Filho (UFBA)
Profa. Dra. Ana Rita Santiago (UFRB)
Prof. Dra. Ângela Vilma Santos Bispo (UFRB)
Profa. Dra. Claudia de Souza Cunha (UFRJ)
Profa. Dra. Claudia Vanessa Bergamini (UFPA)
Prof. Dr. Clóris Porto Torquato (UEPG) e (UFPR)
Profa. Dra. Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP)
Prof. Dr. Genivaldo Oliveira (UFRB)
Profa. Dra. Isis Juliana Figueiredo de Barros (UFRB)
Profa. Dra. Jacyra Andrade Mota (UFBA)
Prof. Dr. Jesiel Oliveira Filho (UFBA)
Profa. Dra. Ludmylla Mendes Lima (UNILAB)
Profa. Dra. Marcela de Freitas Ribeiro Lopes (UNICENTRO)
Profa. Dra. Marcela Moura Torres Paim (UFRPE)
Profa. Dra. Maria Clara Bicudo de Azeredo Keating (Universidade de Coimbra / Portugal)
Profa. Dra. Neiva Maria Jung (UEM)
Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)



LICENCIATURA EM LETRAS

Habilitação em Libras e suas Literaturas
Habilitação em Língua Inglesa e suas Literaturas
Habilitação em Língua Portuguesa e suas Literaturas

Paraguaçu: Revista de Estudos Linguísticos e Literários
<https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/revistaparaguacu>
Av. Nestor de Melo Pita, 535 – Centro, Amargosa – Bahia, CEP: 45.300-000 – Brasil
Telefone (75) 3634-3703

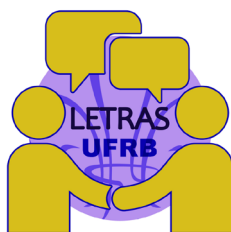
SUMÁRIO

EDITORIAL	1
Silvana Carvalho da Fonseca	
ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA: IMAGENS DO BRASIL COLONIAL EM DESMUNDO	3
Dinameire Oliveira Carneiro Rios	
ROSANA PAULINO: UMA ESTÉTICA-PALIMPSESTO NA COSTURA DA MEMÓRIA	21
Hilário Mariano dos Santos Zeferino, Ana Lígia Leite e Aguiar	
VIDAS E MORTES NO POEMA NA NOITE CALUNGA, NO BAIRRO CABULA, DE RICARDO ALEIXO	40
Raquel Peixoto do Amaral Camargo	
MARIA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO: UMA ALEGORIA DA CONDIÇÃO SOCIAL DOS CORPOS NEGROS E DISSIDENTES	52
Wesley Henrique Alves da Rocha	
AS MÃOS, O CORAÇÃO, O MUNDO: O EXCESSO E A INTENSIDADE NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	69
Nuno Brito	
O ESPAÇO DIALÉTICO EM A ESTRELA SOBE, DE MARQUES REBELO	87
Mariângela Alonso	
EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA: WALTER BENJAMIN E ALEJANDRO ZAMBRA EM DIÁLOGO	101
Talita Jordina Rodrigues	
AS MARCAS DA LOUCURA E DA VIOLÊNCIA EM EL PAGANO, DE REY ROSA	112
Rodrigo de Freitas Faqueri	
“AND MILES TO GO BEFORE I SLEEP” UMA ANÁLISE ECOCRÍTICA DE DOIS POEMAS DE ROBERT FROST	126
Davi Gonçalves, Jade Cristine Dantas Fonseca	
ENTREVISTA: CUTI E SEU “AXÉCONCHEGO”	147
Maria Dolores Sosín Rodriguez, Jorge Augusto	

Copyright ©

Todos os direitos reservados aos autores dos artigos. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Editores	Profa. Dra. Amanda dos Reis Silva (UFRB) Profa. Dra. Silvana Carvalho da Fonseca (UFRB)
Revisão e Normalização	Profa. Dra. Silvana Carvalho da Fonseca (UFRB)
Projeto Gráfico e Diagramação	Profa. Dra. Amanda dos Reis Silva (UFRB)



LICENCIATURA EM LETRAS
Habilitação em Libras e suas Literaturas
Habilitação em Língua Inglesa e suas Literaturas
Habilitação em Língua Portuguesa e suas Literaturas

Paraguaçu: Revista de Estudos Linguísticos e Literários
<https://periodicos.ufrb.edu.br/index.php/revistaparaguacu>
Av. Nestor de Melo Pita, 535 - Centro, Amargosa - Bahia, CEP: 45.300-000 - Brasil
Telefone (75) 3634-3703



VOLUME - V.1
NÚMERO - N.2
MAR.2023
ISSN:
P.1-2

EDITORIAL

A Comissão Editorial da *Revista Paraguaçu: Estudos Linguísticos e Literários*, dando continuidade ao seu projeto de circulação, divulgação de conhecimento no âmbito das Letras, a partir da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, convida toda comunidade acadêmica para a leitura do nosso segundo volume, voltado para a publicação de estudos literários.

Nossos agradecimentos aos autores e autoras que enviaram seus textos e aguardaram nossa publicação, em meio a tantos desafios.

Agradecemos, do mesmo modo, aos pareceristas de todo Brasil, pelo trabalho sério e comprometido desenvolvido junto à nossa revista, contribuindo com a densidade da produção de conhecimento no campo da literatura e cultura.

Os nove artigos do atual número apresentam uma diversidade de experiências estéticas pautando debates no Brasil em torno da produção da literatura negro-brasileira, da autoria negro-feminina, história e colonialismo, escritas contemporâneas, memória e violência, além de abordagens em perspectiva comparada de narrativas da América Latina e discussões que contemplam a literatura estadunidense, a partir da relação entre sujeitos e natureza no campo da ecocrítica.

Contamos, honrosamente, com entrevista do crítico literário e poeta negro-brasileiro Cuti, sobre seu último livro de poemas *Axéconchego* (2020), lançado pela editora Segundo Selo. A entrevista foi realizada pelos professores doutores Jorge Augusto Silva e Maria Dolores Rodriguez, a quem registramos agradecimentos.

O diálogo oferece-nos um debate em torno das artes negras da diáspora, e, a partir da experiência sensível de Cuti, somos convidados a conhecer uma poética marcada pela resistência, pela política e pela perspectiva antirracista, que pauta afetos e liberdade.

Assim, finalizamos nosso primeiro ciclo de publicações com o diálogo teórico, metodológico e poético de vozes diversas que produzem pesquisa e constituem o campo da literatura e cultura no Brasil. Seguimos caminhando, produzindo saberes e vida, apesar do cinza, da aridez e das dificuldades impostas, tal como as flores sobre o concreto, retratadas em nossa imagem¹ de capa. Resistência é a palavra-chave de nosso trabalho.

Boa leitura!

Silvana Carvalho da Fonseca
Editora Adjunta da Revista Paraguaçu

¹ Foto de Amanda dos Reis Silva (Amargosa, 2020).



VOLUME - V.1
NÚMERO - N.2
MAR. - 2023
ISSN:
P.3-20

ENTRE A FICÇÃO E A HISTÓRIA:

IMAGENS DO BRASIL COLONIAL EM *DESMUNDO*

BETWEEN FICTION AND HISTORY: IMAGES OF COLONIAL BRAZIL IN
DESMUNDO

Dinameire Oliveira Carneiro Rios¹

RESUMO:

Este artigo analisa o romance *Desmundo*, da autora cearense Ana Miranda, a partir da sua perspectiva histórica, uma vez que essa narrativa reconstrói aspectos importantes da sociedade colonial brasileira no século XVI, bem como algumas das características estéticas de sua composição literária. Partindo de cartas enviadas pelo padre Manuel da Nóbrega do rei de Portugal, D. João, Miranda reconta ficcionalmente a vivência de sete órfãs mandadas pela Coroa para estabelecerem matrimônio com portugueses que aqui viviam. Para tanto, a autora utiliza da reconstrução de viés histórico, do heterodiscurso, do pastiche e dos seus próprios trabalhos como desenhista para produzir um romance que questiona e parodia os discursos oficiais sobre o passado do País.

Palavras-chave: *Desmundo*. Romance histórico. Ficção. Imagens.

ABSTRACT: This article analyzes the novel *Desmundo*, by the author from Ceará, Ana Miranda, from its historical perspective, since this narrative reconstructs important aspects of Brazilian colonial society in the 16th century, as well as some of the aesthetic characteristics of its literary composition. Departing from letters sent by priest Manuel da Nóbrega from the King of Portugal, D. João, Miranda fictionally recounts the experience of seven orphans sent by the Crown to establish marriage with portuguese who lived here. To this end, the author uses the reconstruction of historical bias, heterodiscourse, pastiche and his own works as a draftsman to produce a novel that questions and parodies official speeches about the country's past.

Keywords: *Desmundo*. Historical novel. Fiction. Images.

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA); dina_meire@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Ana Miranda, autora cearense contemporânea, estreou como romancista no cenário nacional no final da década de 1980. O sucesso de crítica e público de seu primeiro romance, *Boca do Inferno* (1989), foi resultado de um trabalho da autora de forte pesquisa histórica e documental para mergulhar no Brasil colonial do século XVII e recontar ficcionalmente a história da primeira capital brasileira. A história contada se passa entre os anos de 1683 e 1684, quando ali viviam dois grandes nomes da literatura nacional, o poeta baiano Gregório de Matos e o padre jesuíta Antônio Vieira.

Em seu romance de estreia Ana Miranda reúne muitas das características que predominam na chamada metaficção historiográfica, conceituada por Hutcheon (1991), e no novo romance histórico, definido por Aínsa (1991) e Menton (1993). Na obra, a autora mescla o histórico e o ficcional, aliando o tom paródico e sarcástico na reconstituição histórica, a misturas de estilos na composição do texto, a fragmentação da narrativa e a constante intertextualidade, principalmente com as obras dos dois autores barrocos.

A boa recepção de *Boca do Inferno* e o gosto pela pesquisa de viés histórico fizeram Ana Miranda reaver a fórmula de composição utilizada nesse primeiro livro em alguns que produziria em sequência. Em *O Retrato do Rei* (1991), *Sem Pecado* (1993), *Clarice* (1993), *A Última Quimera* (1995), *Desmundo* (1996), *Amrik* (1997) e *Dias e Dias* (2002), apenas para citar alguns publicados até o início do século XXI, os traços característicos da prosa mirandina ficam evidentes, já que nesses romances elementos como o diálogo fecundo entre a literatura e a história, o protagonismo de sujeitos excluídos das páginas das narrativas oficiais, a ótica feminina como responsável por relevar o mundo ficcional e a hibridização dos gêneros são recorrentes. Assim, tais aspectos convergem para criar e recriar histórias em que novos ângulos sobre o presente e o passado se deixam entrever.

No mergulho de mais de quatro séculos que a autora realiza em suas narrativas para contar a história da nação e dos grandes nomes da literatura nacional, é em *Desmundo* que Ana Miranda empreende a sua viagem mais temporalmente distante do presente para contar a experiência. Isso porque a histórica de algumas das primeiras mulheres brancas a habitarem as terras brasileiras transcorre na então colônia

portuguesa, durante o século XVI. A autora parte das fissuras deixadas pelos primeiros textos sobre o início da colonização do país e desestabiliza a versão oficial dos fatos ao recontá-los a partir da percepção feminina, uma vez que os registros deixados pelos cronistas partem da observação masculina e, além disso, tendem a localizar a mulher num espaço reducionista e, claro, estereotipado. Ainda, através da recriação histórica possibilitada pela pesquisa empreendida pela autora no processo de construção do romance, *Desmundo* reconstrói aspectos importantes da sociedade colonial brasileira e mostra como muitos dos mitos fundadores da nação estão baseados em discursos equivocados e em incongruências da visão eurocêntrica acerca das terras americanas.

DESMUNDO: IMAGENS DO BRASIL COLÔNIA

Em *Desmundo*, Ana Miranda ficcionaliza a travessia física e existencial de algumas das órfãs que foram enviadas pela Coroa para estabelecer matrimônio com os colonos portugueses que aqui residiam, com o objetivo de garantir a perpetuação de uma linhagem lusitana pura, evidenciando, entre outras coisas, a falácia da cordial mistura de raças que compõe o povo brasileiro desde o período da colonização. Como numa espécie de diário íntimo, Oribela narra as suas experiências e das demais órfãs desde que aportam no “desmundo”. Embora a narrativa seja primeira pessoa, outras vozes são acionadas no discurso da narradora, o que possibilita nessa construção polifônica a revelação de distintas visões acerca do mundo colonial, o que agrega um aparato histórico mais amplo ao romance. Ainda que estes outros discursos apareçam na narrativa, é através das revelações íntimas e muitas vezes do fluxo de consciência de Oribela que eles são acessados pelo leitor, deixando claro que o crivo narrativo é dominado pelo feminino, traço com certa recorrência na produção de Ana Miranda.

Na composição de *Desmundo*, Ana Miranda também transpôs a sua experiência pessoal com as artes plásticas, ao ilustrar o romance com os seus próprios desenhos. Elemento constante de sua ligação com as artes, o desenho esteve presente na vida de Ana Miranda desde a infância e acompanha toda sua carreira literária, já que, segunda ela, em entrevista concedida à TV Cultura, enquanto uma de suas mãos estava para o desenho, a outra estava para a escrita, numa forte ligação entre as duas atividades. Por influência de um dos seus editores, Ana Miranda retomou o seu trabalho plástico para ilustrar pela primeira vez um de seus romances, *Desmundo*.

Os desenhos da autora que ilustram o livro parecem uma tentativa de apreender o universo narrativo do romance. O desenho presente na capa, por exemplo, ela própria caracteriza como sendo uma espécie de “bichinho comendo o próprio rabo, um gato de asas, coisas assim, meio loucas” (CARVALHO, 1998, s/p), que embora remeta a traços comuns do desenho da artista, parecem ter saído do universo criativo dos bestiários medievais. Assim, não é difícil perceber que a gravura da capa de *Desmundo* e as que abrem cada parte em que o romance se divide tentam apresentar uma releitura da visão de Oribela sobre cada um dos episódios narrados, numa fusão entre signo verbal e não-verbal.

A sensibilidade e o trabalho linguístico elaborado pela autora na construção do romance se fazem presentes também na produção das ilustrações que acompanham a narrativa, pois longe de serem aleatórias, alinham-se semanticamente ao que é contado pelas palavras. Como uma forma de correspondência ao foco narrativo em primeira pessoa, as ilustrações parecem também obedecer à ordem do imaginário de Oribela. Por isso é relevante notar a forte semelhança entre a composição das ilustrações e os bestiários medievais, pois não apenas a linguagem da protagonista coaduna marcas linguísticas do período em que se passa a história, como também sua visão de mundo é notadamente dominada pelo imaginário religioso medieval.

Precedida pelo universo romano sobre-humano e alimentado pelas narrativas de viajantes que afirmavam ter visto criaturas, maravilhas e bizarras nunca antes vistas, o período medieval alimentou a existência de seres incomuns que habitavam a mente do homem da época, até que ganharam espaço na ornamentação de templos e nos bestiários – livros que reúnem histórias e ilustrações sobre animais reais e imaginados. Santo Agostinho foi o primeiro religioso que incorporou a existência desses seres da imaginação popular para o âmbito religioso. Para ele essas criaturas bizarras eram resultado da interferência de Deus para ensinar aos homens sobre os perigos do pecado, eram “tudo o que Deus ameaçara realizar futuramente no tocante aos corpos humanos”, e “mostravam, portanto, o que poderia acontecer aos homens e os instigavam a pensar como seriam se não fossem como eram.” (DEL PRIORE, 2000, p.21).

Assim, as figuras insólitas que precedem a narrativa do romance e cada uma das dez partes em que ele é dividido parecem ganhar ainda mais unidade com o que é contado por Oribela, já que a protagonista, criada em um mosteiro português desde que ficara orfã, traz consigo uma mentalidade carregada de crenças medievais adquiridas

durante os anos em que conviveu com as freiras. Por isso mesmo, quando Oribela trai o marido, no sonho em que se imagina sendo castigada pelo pecado cometido, criaturas monstruosas surgem para fazê-la pagar pelo erro:

Numa casa à maneira de igreja, via corpos pos trás e pela frente em tudo o que apresentavam, nua eu também entre mulheres de cabelos soltos, com espantosas feições de medo de uns monstros de dentes afiados, unhas, fogo pelas ventas a modo de dragos e caudas. [...] E dizia. Se pecares, hás de pagar, por isso olha o que fazes. Vinha um gigante fantástico de cara de cachorro, das sombrancelhas pingavam gotas de sangue, os seios eram de mulher, o corpo de peixe e as patas com garras curvas. (MIRANDA, 2003, p.161)

Ante o desconhecido “desmundo” e as expectativas sobre o que aguardava as sete orfãs enviadas pela rainha para povoar a nova terra, Oribela projeta o que seria a vida a partir da sua chegada e, como acontece com as demais partes do livro, a figura número 1 que antecipa a primeira parte da narrativa, “A chegada”, traz um elemento que seria a fusão entre o humano e o animal, característica comum à maior parte das gravuras do livro. Nela tem-se a delicadeza e a sensualidade feminina representadas pelos seios à mostra e os braços unidos e postos de modo singelo sobre a cabeça, simbolizando também a proteção que receberiam na nova terra, já que a rainha havia prometido que todas elas se casariam com “uns gentilhomens” (MIRANDA, 2003, p.21). Há ainda que se destacar o olhar feminino marcado e enviesado da figura, como um aparente traço da vaidade de alguém que seria supostamente valorizada em uma terra em que mulheres brancas eram tão pouco comuns. O hibridismo da figura, que remete à figura mitológica da sereia, e que sofre metamorfoses ao longo das ilustrações de alguns capítulos, pode também ser uma sugestão dos opostos oscilantes envolvidos no imaginário dos homens acerca desse ser: ora representa o fascínio, ora o perigo.

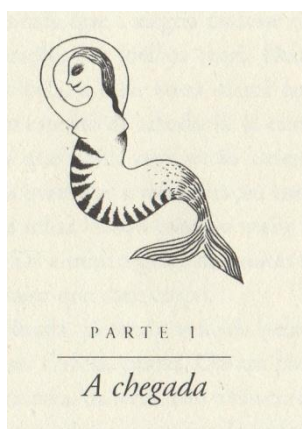


Fig. 1

As demais ilustrações que compõem o interior do romance seguem a mesma lógica na relação intersemiótica que estabelecem com as partes verbais do texto. Assim, apresentam uma síntese do que será narrado e, assim como os capítulos em que o romance é dividido, que possuem uma progressão cronológica, também os desenhos sugerem certa gradação na relação entre si, incorporando elementos que simbolizam as descobertas, os desejos e os temores de Oribela à medida que ela desbrava o “desmundo”.

Importante notar, ainda, que, na sequência das imagens, em que Oribela aparece representada como a espécie de sereia se metamorfoseando de acordo com os acontecimentos do capítulo, há a constante menção da íntima relação que a narrativa e a protagonista possuem com a dicotomia terra/mar, pois estando na distante e hostil terra, o desejo de fazer o caminho marítimo inverso acompanhava a órfã. Porém, ao fim do romance, os elementos sugestivos da ligação marítima ou da fuga da nova terra cedem espaço à árvore que tudo vê e compreende, capaz de frutificar. Com suas raízes fincadas no solo, ela sugere o percurso de amadurecimento da protagonista e da forte ligação que passa a estabelecer com o lugar a partir do nascimento do seu filho com o mouro.

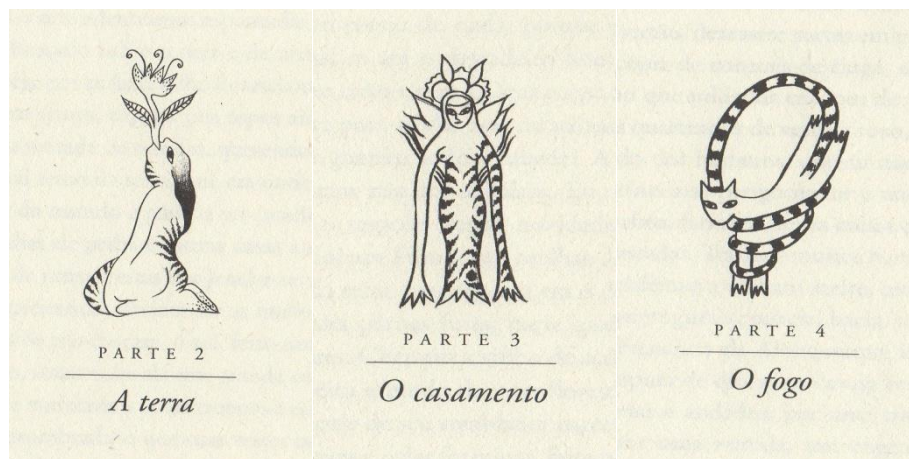


Fig. 2 a 4



Fig. 5 a 7

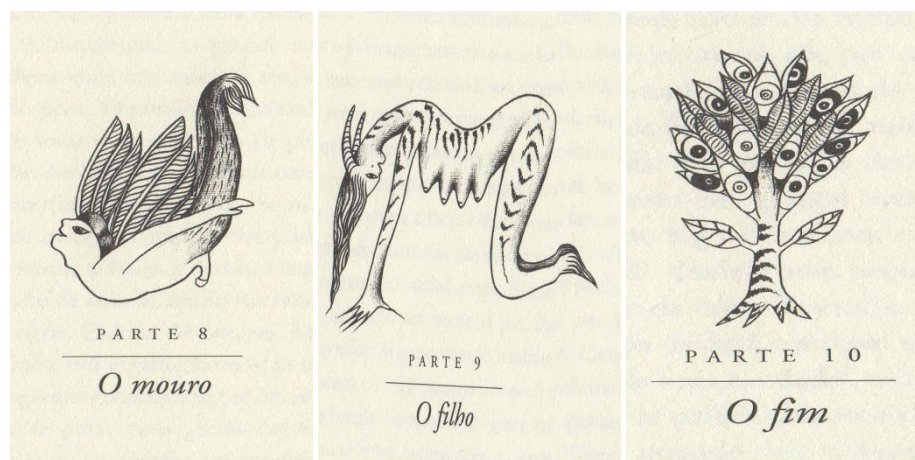


Fig. 8 a 10

O desejo e a necessidade da travessia da protagonista, quer abstrata, em busca do autoconhecimento, quer física, rumo à terra natal, são aludidos pela autora ainda nos textos que escolhe como epígrafe do romance, um trecho do poema *Ode marítima*, de Fernando Pessoa e um fragmento de uma carta do Padre Manuel da Nóbrega ao rei de Portugal:

Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas. Levado, como a poeira, pelos ventos, pelos vendavais (Fernando Pessoa).

A' El – Rei D. João
(1552)
Jesus

Já escrevi a Vossa Alteza a falta que há de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do peccado". (Pe. Manuel da Nóbrega) (MIRANDA, 2003, p.5/7)

As epígrafes do romance embasam os fundamentos que constituem a narrativa de Ana Miranda. Inicialmente, o ficcional, como evidencia na escolha do texto literário de Fernando Pessoa, que pela carga poética e o anseio pela viagem, ainda que “abstrata”, prenuncia um dos pensamentos mais fortes da protagonista ao longo do romance, e o histórico, ao selecionar um fragmento documental que explica o contexto colonial que motiva a construção ficcional da vinda das órfãs para o Brasil.

O imbricamento entre o histórico e o ficcional percorre todo o romance, pois ainda que a protagonista e muitos dos acontecimentos que a envolve sejam uma criação do imaginário da autora, o contexto, algumas personagens e personalidades citadas na narrativa asseguram a relação do texto com a história. Exercício comum no processo de construção de seus livros de cunho histórico, também em *Desmundo* Ana Miranda afirma ter se valido de inúmeros textos que subsidiaram um conhecimento mais profundo e preciso sobre a realidade histórica que iria tratar no romance, garantindo uma maior verossimilhança à trama.

Em uma reportagem do *Jornal do Brasil* sobre o lançamento de *Desmundo*, Ana Miranda afirma que no processo de criação da narrativa se debruçou sobre leituras acerca do Brasil seiscentista em busca de conhecer mais essa realidade histórica do país e melhor apreender as nuances da língua falada à época. Entre as leituras estavam livros como *A peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, que possibilitou o contato com as cartas de padre Manoel da Nóbrega, os cinco volumes da *História trágico-marítima*, que reúne os relatos dos primeiros cronistas, os capítulos sobre o século XVI d’*A história das mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore, *Os desvalidos*, de Francisco Dantas, e ainda a obra de Gil Vicente, Guimarães Rosa e Manoel de Barros. (COSTA, 1996). A autora confessou ainda que o romance “foi minha aventura mais arriscada” até aquele momento, (MIRANDA apud COSTA, 1996, p.1), principalmente por estar no século XX buscando romper as barreiras existentes entre ela e uma mulher do século XVI.

Ao recorrer a fontes históricas para a composição do livro, a autora não apenas buscar garantir o *status* de verossímil ao romance, mas inseri-lo conscientemente dentro do discurso de revisão da história que a literatura das últimas décadas empreende. Isso é construído no sentido do que Hutcheon (1991) classifica como a metaficção historiográfica, ou seja, através de um mergulho na própria história, questioná-la, problematizá-la a partir das suas fissuras, revelando-a ao presente e impedindo que ele seja conclusivo.

Ao retomar a carta do padre Manoel da Nóbrega e ficcionalizar as histórias de vida daquelas mulheres tão importantes para a colonização portuguesa, mas igualmente esquecidas pela historiografia oficial, a autora possibilita que uma lacuna da história seja preenchida com uma leitura outra sobre os fatos, revelando aspectos que foram esmagados pelos grandes acontecimentos, mas que ajudam a sustentar a teia de relatos que se fizeram amplamente difundidos e conhecidos ao longo da história.

Para contar a história de Oribela e das demais órfãs que aportaram no Brasil “Numa noite estrelada de 1555 [...] mandadas pela rainha de Portugal para se casarem com os cristãos que aqui habitavam” (MIRANDA, 2003, s/p), Ana Miranda utiliza de diversas estratégias discursivas, como a paródia, o pastiche, as incontáveis relações de intertextualidade e de uma elaboração linguística que tenta aproximar-se do modo de falar da época, numa mistura de português arcaico, latim, espanhol, língua indígena e neologismos diversos, como o próprio título do livro. O laborioso trabalho linguístico executado por Miranda em *Desmundo* pretendia alcançar o mais alto grau de semelhança aos falares do período, porém, como assume a própria autora, “a tarefa seria impossível, pois para dizer o que pretendia, precisava me impregnar dessa linguagem e usá-la como se fosse minha. Não poderia traduzir minhas ideias para um português arcaico, tinha que pensar de forma arcaica”. (MIRANDA apud COSTA, 1996, p.1) Situação semelhante encontrou ao elaborar o romance *Yuxin: alma* (2009), em que a autora empresta a voz a uma narradora-protagonista indígena e novamente precisou lidar com o desafio da pesquisa histórica em prol da construção da verossimilhança da linguagem.

As dez partes em que *Desmundo* está dividido são compostas por curtos capítulos que não ultrapassam uma página, como numa espécie de registro diário de Oribela, embora as marcações temporais não sejam uma constante no livro. Sem uma extensão regular, todas dez as partes narram desde a expectativa ao avistarem da nau *Senhora Inês* os primeiros sinais de terra, numa inevitável intertextualidade com o texto-fundador de Caminha, até a visão incerta de Oribela sobre ter recuperado ou não o filho após ele ter sido sequestrado por Francisco de Albuquerque, que parte, ao fim do livro, rumo a Portugal.

Embora narrado em primeira pessoa, a voz da narradora é interpelada por outras vozes ao longo da narrativa, o que assegura um caráter polifônico ao livro, mas sem deixar que a subjetividade da narração feminina seja sobreposta ou eclipsada por

relatos masculinos, afinal o discurso indireto predomina em todo romance e tudo o que é contado passa pelo filtro interpretativo e narrativo da jovem órfã.

Ao analisar este aspecto do romance, é interessante retomar alguns conceitos bakhtinianos acerca da estilística do romance, especialmente sobre um traço determinante na sua composição: o seu heterodiscurso². O teórico russo define o romance como sendo um “heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual” (BAKHTIN, 2015, p.29), diante da possibilidade que esse gênero literário possui em assimilar “dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades [...]” (BAKHTIN, 2015, p.29-30), para os temas, os sentidos e o universo que deseja representar e exprimir. Diante disso, o heterodiscurso se introduz nas unidades basilares que compõem o romance, sejam elas os discursos do autor, do narrador ou do herói, por exemplo.

Em *Desmundo*, a cultura medieval que ainda dominava as mentes europeias no século XVI se presentifica no texto não apenas através de Oribela, mas de inúmeras outras vozes que interpelam o discurso da narradora, seja para fundamentarem sua crença de mundo ou para serem combatidas e rechaçadas pela personalidade inquieta e insubmissa da protagonista de Miranda. Entre incontáveis passagens em que é possível entrever muito claramente a persistência do modo de pensar medieval, principalmente devido à massiva influência católica na colônia, que será mais detidamente analisado adiante, tem-se o trecho em que Oribela, pouco depois de aportar na nova terra, reproduz as falas ouvidas de alguns oficiais sobre os limites do globo depois das terras da América lusa e hispânica:

Depois acabava a Terra e do oceano se podia cair numa negra voragem, por que se trocaram grandes falas opostas entre os oficiais, uns dizendo ser redonda a Terra coisa já provada, que dava mostras a redondeza da Lua e do Sol. Referir a pequenez do Sol com a grandeza da Terra? Tudo era diferente, como a água e o vinho. Que se via do alto de um monte o fim da Terra e era liso e reto. E acabava no mar oceano. Mas sendo redonda ou quadrada, do mesmo modo se podia cair no abismo, em se passando ao lado de baixo. (MIRANDA, 2003, p.19)

² A escolha da palavra em questão se deve à necessidade de alinhamento entre a tradução utilizada na análise do conceito bakhtiniano e a discussão proposta neste fragmento do texto. Traduzido em algumas edições no Brasil como “plurilinguismo” e “heteroglossia”, na tradução de Paulo Bezerra – BAKHTIN, Mikhail. Teoria do romance I- A estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2015 – ele optou por usar “heterodiscurso”.

Os diálogos reproduzidos por Oribela confirmam a permanência de um pensamento que dominou o homem medieval acerca da verdadeira forma da Terra, embora Fernão de Magalhães já tivesse empreendido a primeira circunavegação da história, finalizada em 1522 por Sebastião del Cano, um dos tripulantes das cinco caravelas que acompanhavam o navegante português.

As inúmeras linguagens que a aparente unidade da narração de Oribela dissimula também reúnem os vários discursos de cunho religioso da época, principalmente sobre a mulher, a família, o casamento, o pecado e tantos outros elementos e núcleos que estavam relacionados à vida da jovem órfã portuguesa. Ao longo do romance a protagonista revela, ao assumir uma posição de confronto, o que a Igreja impunha como comportamento esperado, como no exemplo do trecho abaixo:

Aquele que semeia, colhe. E disse o padre, que era de missa e sermão. Quem quiser viver neste mundo, perderá a si mesmo, quem quiser perder a si mesmo por amor a Deus nesta vida, na verdadeira vida possuirá a si mesmo. E para ir ao céu, que se esforcem a sentir todos os sofrimentos e tribulações, dádivas, sem folganças nem vícios nem pecados soterrados na alma, corrigidos por trabalhos corporais, apartados do mal dos cilícios, em si de si mesmo, de si mesmo a si, sem malícias, enfermidades. Não pude mais ouvir, tal em mim o ardor. Só pensava nisso, se tanto fazia viver numa parte como na outra, ou não, apartai-vos de mim, esperanças enganosas, das tais Ilhas Afortunadas, pelo Senhor Deus das terras remotas. (MIRANDA, 2003, p. 17)

Durante a celebração da missa, a voz do padre ecoava o que a igreja desejava como comportamento adequado para os homens e mulheres que viviam na colônia, principalmente por ser um contexto em que muitos pareciam estar apartados das leis cristãs. Isso se comprovava, por exemplo, pela costumeira relação entre homens bancos e mulheres indígenas e negras, visto como pecado pela Igreja e elemento dificultador do projeto colonial português por impedir a descendência legitimamente portuguesa na colônia.

O discurso do padre, numa relação intertextual com os trechos bíblicos de Coríntios, “Quem semear parcimoniosamente, ceifará também parcimoniosamente; e quem semear generosamente, ceifará também generosamente” (CORÍNTIOS, 1992, p.1141), Gálatas, “Não vos deixeis desencaminhar: De Deus não se mofa. Pois, o que o homem semear, isso também ceifará; porque aquele que semeia visando a sua carne, ceifará da carne corrupção, mas aquele que semeia visando o espírito, ceifará o espírito vida eterna” (GÁLATAS, 1992, p.1150) e com a Parábola do Semeador, soou para Oribela como rédeas que lhe impediam de manifestar os desejos do corpo e apenas alimentar o espírito. Porém, ela sabia que existiam duas dentro dela, “como se não fosse eu a falar e

sim a outra que vivia dentro de mim” (MIRANDA, 2003, 186). Desse modo, enquanto uma hesitava ao lembrar-se de todos os ensinamentos, o seu outro lado solapava o que ouvia do padre, pois significava ter que abdicar de suas vontades e crenças diante do que havia sido determinado pela rainha e pela Igreja como o seu destino.

O “ardor” que Oribela sentiu após ouvir as palavras do padre era um reflexo desses dois universos opostos que habitavam nela e pareciam deixar mais distante a possibilidade de um dia pertencer às Ilhas Afortunadas, locais geograficamente localizados nos mapas-múndi entre os séculos XII e XIII. De acordo com Luis Krus (1998), tais mapas faziam referências a ilhas outrora habitadas por monges, eremitas e santos que teriam percorrido e consagrado esses lugares, onde teriam deixado presença e relíquias à espera de devotos e peregrinos, um espaço idílico que seria o próprio Paraíso na Terra.

A hegemonia da visão feminina no romance se mostra quando a autora incorpora no discurso da protagonista a presença de outras vozes, mas que são intermediadas, interrompidas, truncadas, contestadas ou reiteradas pela própria narradora, deixando entrever a sua aversão a determinados padrões. O protagonismo feminino dentro do contexto social da narrativa acusa para as inevitáveis querelas relacionadas ao casamento, à sexualidade da mulher, à maternidade, à religiosidade, e por isso, ainda que Oribela carregue consigo uma formação cultural religiosa de bases medievais, muitos dos seus questionamentos são direcionados no sentido de desestabilizar algumas desses paradigmas da época, conforme fica evidenciado no trecho a seguir.

Ora ouvi, filhas minhas. Aquela que chamar de vadio seu homem deve jurar que o disse em um acesso de cólera, nunca mais deixar os cabelos soltos, mas atados, seja em turbante, seja trançado, não morder o beijo, que é sinal de cólera, nem fungar com força, que é desconfiança, nem afilar o nariz, que é desdém e nem encher as bochechas de vento como a si dando realeza, nem alevantar os ombros em indiferença e nem olhar para o céu que é recordação, nem punho cerrado, que é ameaça. Tampouco a mão torcer, que é despeito. Nem pá pá pá pá nem lari lará. Nem lengalengas nem conversas com vizinho, seja ele quem for, ou cigano, nem jogos nem danças de rua, nem olhar cão preto que pode ser chifrudo, deus te chame lá que ninguém te chama cá, temperar legume com sal, não apagar luz que alumia morto nem deitar as águas fora que é de judaísmo, não pedir favores nem pôr os olhos no vizinho nem o corpo na cama de outro, tem o esposo direito de acusar, para provar inocência a esposa deve lavrar a mão num ferro de arado em brasa. Açoite e língua furada àquela que arrenegar. [...] *E disse eu, Ora, hei, hei, não é melhor morrer a ferro que viver com tantas cautelas?* Ai, como sou, olhasse a minha imperfeição, olhasse meu lugar, sem eira nem beira nem folha de figueira [...] (MIRANDA, 2003, p. 67, grifos nossos)

No fragmento acima, quando a personagem Velha instrui as órfãs para o casamento, o discurso histórico da época acerca das proibições para a mulher casada, a dominação e a domesticação do corpo feminino, o comportamento da esposa no matrimônio novamente surge na narrativa como uma espécie de releitura da história, porém dessa vez o silêncio, que na maioria das vezes marcava a atitude feminina diante das interdições, é quebrado pela indagação de Oribela. Assim, a ficção, ainda que produzida tantos séculos depois do contexto colonial em questão, dialoga com a história no sentido de questionar a uniteralidade de um discurso que restringiu a mulher a padrões engessados e estereotipados, que por sua vez contribuíram para associar o feminino a papéis quase sempre passivos e submissos frente ao masculino.

Ao se constituir como um heterodiscurso, é preciso considerar ainda a ligação intertextual que o romance estabelece com textos dos primeiros viajantes e cronistas que chegaram ao Novo Mundo e registraram o que viram das gentes que aqui moravam, dos costumes, da fauna e da flora da região recém-ocupada pelos europeus. Entre os muitos textos com os quais a narrativa dialoga, inclusive por alguns terem servido de fonte na pesquisa empreendida pela autora na ocasião da preparação do romance, a carta do escrivão Pero Vaz de Caminha, por ser o texto histórico-literário que funda o imaginário português sobre a nova terra e seu gentio, aparece indiretamente referida em várias passagens da narrativa, situações em que Oribela reconstitui imaginário e discursivamente as afirmações e estereótipos contidos na carta. Isso se dá, por exemplo, quando a personagem se depara pela primeira vez com o corpo das índias, mencionadas pela narradora como as “naturais”:

Por meus brios e horrores não despreguei os olhares das naturais, se defeito de natureza que lhes pudessem pôr e os cabelos da cabeça como se forrados de martas, não pude deixar de levar o olhar as suas vergonhas em cima, como embaixo, sabendo ser assim também eu, era como fora eu a desnudada, a ver em um espelho. Nunca fora dito haver mulheres assim, nem pudera inventar em minhas ignorâncias. Que nunca houvera mulher nenhuma nesta terra. Quem então há de parir naquelas terras? Os machos por ordem de Deus. E por onde? (MIRANDA, 2003, p.39).

O olhar de surpresa da protagonista também está presente no texto de Caminha, principalmente por serem narrativas que partem de pessoas pertencentes a uma cultura diferente, que se punha como superior às demais. O estranhamento e a curiosidade diante do corpo das indígenas, analogamente partilhados pelo cronista, “Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e

compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam.” (CAMINHA, 1963, s/p.), são explicados em Oribela não apenas pela semelhança que se mostra como “espelho”, mas pela crença alimentada em Portugal, como forma de justificar a sua vinda e das demais órfãs para a colônia. Isso porque afirmavam em terras lusas não existirem aqui outras mulheres, e que, por isso, o questionamento da protagonista sobre “Quem então há de parir naquelas terras?”.

A falácia do discurso encorajador afirmava que “naqueles países se vive mais de trezentos anos e sendo muito felizes, sem dores, nem merencórdias, nem angústias de tristezas, nem fome” (MIRANDA, 2003, p.39), e sendo uma terra sem mulheres, as poucas que aqui viessem viver “hão de ter a força dos homens em seus desejos e mandos, como rainhas. [...] Na terra do Brasil viverá em mosteiros muito suntuosos e ricos, de paredes verdes e abóbadas azuis” (MIRANDA, 2003, p.39). Além de servir como um meio de facilitar a vinda das órfãs portuguesas e conseqüentemente viabilizar a colonização, o discurso em questão se revestia de um eurocentrismo cristão que destituía os indígenas da alcunha de humanos, o que era utilizado também como justificativa para inúmeras atrocidades, como a escravização, que culminou na dizimação desse povo e de sua cultura.

É importante notar ainda que a presença de Oribela na colônia possibilita um discurso outro que desarticula ideias engendradas no imaginário eurocêntrico, inclusive devido ao próprio texto de Caminha, ao afirmar sobre a necessidade primeira de Portugal salvar a gente que aqui vivia. A narradora, que chega ao “desmundo” acreditando serem os índios feras bravas e perigosas, percebe, depois que se aproxima da índia Temericô, a sensibilidade tão próxima à dela. A partir daí, constata, então, que o “brasil sente dor” (MIRANDA, 2003, p.144), ao notar o desespero da indígena quando presencia a aniquilação de uma tribo por parte de homens brancos. O romance desmitifica, assim, a missão civilizadora dos portugueses no período dos Descobrimentos ao parodiar, entre outros textos, um dos fragmentos finais da Carta de Caminha, em que afirma ser “o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.” (CAMINHA, 1963, s/p), pois ainda que a personagem traga em si traços desse pensamento europeu colonizador e paternalista, a vivência na terra faz com que ela seja

capaz de reconstituir partes omitidas pela historiografia produzida através do viés dos colonizadores.

Na construção do heterodiscurso do romance, figura, além da paródia de textos do período, outra característica bastante recorrente nos romances históricos mais recentes, o pastiche, conforme assinalam Hutcheon (1991), Aínsa (1991) e Menton. Como resultado da imersão realizada pela autora no âmbito da preparação do livro, surge uma linguagem que é um pastiche do modo de falar do século XVI, em que elementos diversos são incorporados como forma de garantir uma maior carga de verossimilhança à trama e incitar uma revisão da história.

O próprio título do romance, ao expor a visão eurocêntrica de mundo da narradora, por acreditar que a Europa seria o mundo e a colônia portuguesa na América o oposto disso, já acusa a construção de uma linguagem que se quer pautada em neologismos e na oralidade, o que confere grande originalidade e destreza na composição da obra. O prefixo de negação é novamente utilizado pela narradora, repetidas vezes, para se referir à colônia, mesmo quando o lugar e suas tantas particularidades já haviam sido conhecidas ou assimiladas por ela, o que acusa ser ela um estranho não exatamente à terra, mas à posição a que ela estava socialmente relegada. Entres tantas palavras ou expressões para caracterizar a colônia, a narradora, ao tentar negar a existência de um espaço tão cruel para ela, se refere à nova terra como “despejado lugar” (MIRANDA, 2003, p. 16), “terras desabafadas” (MIRANDA, 2003, p. 26), “desaventurado”, (MIRANDA, 2003, p. 50), “desconsolação” (MIRANDA, 2003, p. 50) e “desmundo” (MIRANDA, 1996, p. 138).

A vivacidade da língua utilizada por Ana Miranda se enreda por todo o romance, quando a linguagem obedece a uma ordem interna própria que muitas vezes simula ser uma espécie de reprodução verbal do fluxo de consciência da personagem, que na confluência de ideias e descobertas, segue uma pontuação singular, possui um vocabulário incomum e se apropria da língua de modo bem pessoal.

Em seu estudo *Oribela: o uno que se desdobra*, Cláudia Espíndola Gomes (2000) analisa dois interessantes aspectos relacionados à linguagem do romance de Ana Miranda: o primeiro, uma estreita relação entre o processo de composição da linguagem de *Desmundo* e a linhagem iniciada por Guimarães Rosa em suas narrativas; o segundo, a forte presença da cultura popular através do uso recorrente de provérbios, numa

construção polifônica em que a voz una de Oribela se desdobra ao aproveitar diversos gêneros discursivos no decorrer da composição da narrativa.

Na relação com a realidade, segunda a autora, as obras de Rosa e Miranda parecem partilhar de uma impossibilidade em descrever a grandiosidade do mundo a partir dos instrumentos linguísticos disponíveis. Por isso há uma evasão da linguagem padrão lexicalizada, partindo para a construção de palavras não-dicionarizadas e muitas vezes arcaicas através de processos como os metaplasmos, como acontece em palavras como “alembrar” (MIRANDA, 2003, p. 14), “alenternas” (MIRANDA, 2003, p. 18), e “estromentos” (MIRANDA, 2003, p. 18), e inúmeras derivações comuns na linguagem popular e arcaica, como “dulçura” (MIRANDA, 2003, p. 28), cuidações (MIRANDA, 2003, p. 30) e “omildosa” (MIRANDA, 2003, p. 43).

Ainda nesse diálogo entre as formas de compor dos dois escritores, a autora destaca a constante presença de metáforas, que garantem ao texto uma forte carga de poeticidade, como é tão comum nos textos de Rosa, as recorrentes antítese e hipérboles, como exemplo em “boas mulheres versus putas e regateiras” (MIRANDA, 2003, p.35) e “ia o pai mandar muitas setas de fogo, gemidos, chamas de enxofre que nunca acabam de queimar, tal que o ímpeto de um rio de lágrimas não poderia apagar” (MIRANDA, 2003, p.50), respectivamente.

Por fim, a autora analisa dois outros aspectos: a subversão do esquema linguístico tradicional, observado por Davi Arrigucci Jr. na obra de Guimarães Rosa, e que também se faz presente na composição de *Desmundo*, já que construções de frase com uma sintaxe pouco usual são muito comuns na obra, “numa quebra da harmonia e da regularidade do clássico na linguagem literária” (ARRIGUCCI JR. apud GOMES, 2000, p.30), e a inserção de palavras ou construções linguísticas de outros idiomas, como o latim, o espanhol e a língua indígena, especialmente a partir do estreitamento de laços entre Oribela e a Índia Temericô.

Assim, pode-se afirmar que além de histórico, o discurso construído no romance, torna-se polifônico, conforme a conceituação proposta por Bakhtin (2015), uma vez que a voz da narradora reúne em si as marcas de uma discursividade sobre a época, representando-a a partir da construção de falas que em muito revelam os aspectos das vidas de indivíduos que experienciaram uma realidade que se confunde, em vários momentos, com a das pessoas que viveram no contexto ali retratado. Isso assegura, dessa forma, a capacidade que a literatura possui de preencher as lacunas deixadas pelo

discurso histórico, já que há o registro documental sobre a vinda das órfãs, mas nada além foi dito sobre o que poderia ter acontecido a elas ao aportarem no desconhecido território.

REFERÊNCIAS

AINSA, F. *La nueva novela histórica latinoamericana*. Revista Plural, México, núm. 240. p.82-85. 1991.

BAKTHIN, M. *Teoria do romance I (A estilística)*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

CAMINHA, P. V. de. *Carta El Rei D. Manuel*. Introdução, organização de texto, glossário, bibliografia e índices de Leonardo Arroyo. Edição online. São Paulo: Dominus Editora, 1963.

CARVALHO, E. de. Ana Miranda, escritora cearense autora de Boca do Inferno e outros seis romances que mesclam ficção e história, fala sobre o trabalho do escritor, da saudade das comidas do Ceará e dos seus novos projeto. In: *Jornal O Povo – Acervo – Entrevistas*, 10/03/1998. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/acervo/entrevistas/2012/07/17/noticiasentrevistas,2880208/ana-miranda.shtml>.

CORINTOS. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1992.

COSTA, C. *Bordado da língua arcaica*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 jun. 1996. Idéias/Livros, p. 1.

DEL PRIORE, M. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano uma história dos monstros do Velho e do Novo Mundo (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GÁLATAS. In: *Bíblia Sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1992.

GOMES, C. E. *Oribela: o uno que se desdobra*. (Dissertação) Programa de Pós-graduação em Literatura e Teoria Literária-Universidade Federal da Santana Catarina, Florianópolis, 2000.

HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRUS, L. O imaginário português e os medos do mar. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

MENTON, S. *La Nueva Novela Historica de La America Latina: 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIRANDA, A. *Desmundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.



VOLUME - V.2

NÚMERO - N.1

JAN. - 2023

ISSN:

P.21-39

ROSANA PAULINO:

ESTÉTICA, ARQUIVO E A COSTURA DA MEMÓRIA

ROSANA PAULINO: AESTHETIC, ARCHIVE AND MEMORIES SEWING

Hilário Mariano dos Santos Zeferino ¹

Ana Lígia Leite e Aguiar ²

RESUMO: Neste artigo, discutimos sobre estética e negritude a partir das obras da artista plástica Rosana Paulino em sua série Assentamento que investe em recuperar fotografias de pessoas negras escravizadas. Tomando perspectivas anticoloniais, investimos em analisar de que maneira a autora emprega uma estética-palimpsesto, como denominamos, qual a ética desse processo e quais as consequências desse fazer estético. Discutindo sobre o conceito de estética a partir de Maria Reicher (2009), situamos a artista na esteira de artes tecnicamente reproduzíveis (BENJAMIN, 2012), considerando, também, as consequências sobre as quais alertam Walter Benjamin (2012) e Susan Buck Morss (2012), discutindo, por fim, racismo, colonialidade e fascismo. Trazemos, também, ao longo de toda extensão do texto, autores e autoras como Saidiya Hartman, Grada Kilomba, Muniz Sodré, Achille Mbembe e Kabengele Munanga, buscando dar forma ao que entendemos e denominamos como morte simbólica de artistas negros e possíveis conexões com racismo e colonialidade.

Palavras-chave: Rosana Paulino. Estética. Negritude. Colonialidade. Ancestralidade.

ABSTRACT: In this paper, we discuss about aesthetic and blackness from Rosana Paulino's art series Assentamento. Paulino is a visual artist from Brazil whose art resignifies photographs of black people who've been slaved. From anticolonial perspectives, we invest in analyze how the author uses a palimpsest-aesthetic, as we call it, what is the ethic of this process and what are the consequences of this aesthetic doing. Discussing the concept of aesthetic from Maria Reicher (2009), we locate the artist in alignment with technically reproducible art (BENJAMIN, 2012), considering, also, the consequences that Walter Benjamin (2012) and Susan Buck-Morss (2012) highlight, debating, finally, about racism, coloniality and fascism. We bring, also, throughout the

¹ Mestrando em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA) (2020-), pesquisando relação entre literatura e identidade, através subjetividades negras a partir de canções. E-mail: hilariozeferino@gmail.com.

² Professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal da Bahia. E-mail: allaguiar@ufba.br.

text, authors as Saidiya Hartman, Grada Kilomba, Muniz Sodré, Achille Mbembe and Kabenguele Munanga, looking forward to give form to what we understand and call as symbolic death of black artists and possible connections with racism and coloniality.

Keywords: Rosana Paulino. Aesthetic. Blackness. Coloniality. Ancestrality.

“O mais próximo de casa que eu estive foi o mar
Boto os meus pés na água e me lanço a pensar
Como é a vida aqui, como é a vida lá
Sinto que eu não sou daqui, pra casa eu quero voltar”

Thiago Elniño. “Atlântico” (Calunga Grande).

INTRODUÇÃO

A vida do negro brasileiro pode ser, em uma perspectiva histórica, associada a uma série de políticas não só de morte física, mas também de morte simbólica. Diante da soberania de um Estado, à população negra sobrou a morte como política que rege as relações dadas nesse território conquistado (MBEMBE, 2018) e, desde o sequestro deliberado de pessoas negras em África, seu transporte criminoso através do cemitério-Atlântico – quantas mortes não houve nesse caminho? –, até as condições de vida às quais essas pessoas foram submetidas e até hoje ainda o são, a morte como essa ferramenta social é uma constante na vida de pessoas negras.

O que fez com que a Europa ocidental se entendesse como autorizada a desumanizar pessoas não-brancas (em geral, porém nos deteremos aqui a falar apenas de pessoas negras) da forma como tem sido feito há séculos foi o que costumamos chamar, a partir de estudos de Grada Kilomba (2019) de dialética de produção de um Outro, que pode ser resumido em: tudo que não sou eu, branco, é o Outro sem autonomia e sobre o qual eu, ser portador de um *self*, tenho domínio. O eu se autoproduz, produzindo o outro nesse processo. Isso, segundo Muniz Sodré (2017) em seu *Pensar nagô*, é o que tornou legítimas violências inomináveis, tendo participação de diversas instituições.

Nesse sentido, a condição de produção para pessoas negras, podemos presumir, está relacionada a esse lugar-Outro ao qual a Europa ocidental relegou, desde a ascensão

socioeconômica, até a disseminação e circulação de produções feitas por estas pessoas. Como comenta José Juliano Gadelha (2019, p. 2),

Ocorre que a História da Arte, como narrativa eurocentrada sobre a produção estética, mesmo quando pensada pela perspectiva relativista de variedade de histórias do que entenderiam por arte [...] sempre foi um registro Branco da diferença sensível. Essa História de H maiúsculo não se refere apenas a uma disciplina, mas a uma sequencialidade de uma maneira particular de sentir os mundos, projetada exatamente sobre os outros. Ela configurou o Outro artístico a ser novamente correlacionado com um Eu, por meio do qual a noção moderna de arte nasceria e com a qual a correlação seria permitida.

Dessa forma, neste escrito buscamos tecer comentários sobre a exposição *A costura da memória*, de Rosana Paulino, cujo catálogo está disponível no portal da Pinacoteca de São Paulo³, pensando em como a autora se insere na escavação do arquivo de uma história. Para isso, nos deteremos de forma mais demorada sobre uma de suas séries: “Assentamento”.

Portanto, nesse texto, discutimos conceitos de estética a partir de Maria Reicher (2009), quando ela se propõe a delinear o campo da estética filosófica, em diálogo com estudos que se inserem nas perspectivas anticoloniais, tais como os citados anteriormente; ao mesmo tempo em que pretendemos evidenciar como a ideia de uma arte reproduzível (BENJAMIN, 2012) potencializa não apenas o trabalho de Paulino, mas também a audição das narrativas.

Subdividimos, então, o presente texto nas seções Introdução (ou “Avamunha”)⁴, na qual assentamos alguns conceitos e invocamos alguns ancestrais para o diálogo; a segunda seção, “Estética e arquivo (ou “como recosturar as vidas negras”)), busca dar conta de dialogar com Reicher (2009), Hartman (2020), Benjamin (2012), Buck-Morss (2012) e as obras de Paulino, pensando em como a experiência estética medeia a inserção de sujeitos na realidade; e nas Considerações Finais (ou “Adeus adeus. Boa viagem. Eu vou me embora. Eu vou com Deus e com Nossa Senhora”)⁵ cantamos para subir as reflexões feitas anteriormente.

³ Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/publicacoes-lista8/>>. Acesso em: 4 dez. 2019.

⁴ Avamunha é um toque de atabaques utilizado frequentemente para trânsitos de entrada e saída de orixás, entidades ancestrais que são cultuadas em religiões de matrizes africanas.

⁵ O canto em questão é característico da capoeira de Angola, podendo ser ouvido também em rodas de samba e em despedidas em religiões de matrizes africanas.

1 ESTÉTICA E ARQUIVO (OU “COMO REOSTURAR AS VIDAS NEGRAS”)

Rosana Paulino, a artista sobre cujas obras pretendemos refletir, é doutora em artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e busca ligar seu trabalho artístico a questões sociais, étnicas e de gênero. Suas obras, portanto, buscam reinserir as histórias decorrentes do período colonial brasileiro e abordam as violências sofridas por pessoas negras, em especial as mulheres negras.

Nesse sentido, investiremos em discutir as noções de estética a partir de Reicher (2009), quando ela considera que a estética é uma área que não se interessa apenas pelo estudo da arte ou do Belo, mas de todo conhecimento sensitivo em si. Como pensar, então, arte, Belo e conhecimento sensitivo em diálogo com a história das negritudes brasileiras? Pois compreendemos que o regime estético tem sido movimentado por o que Gadelha (2019) chama de “regime branqueado das artes”, ou seja, a estética estaria acompanhando o movimento eurocentrado de sensibilidade e de projetos de mundo. Acreditamos haver diversas respostas possíveis para isso e buscaremos aqui seguir algumas pistas a partir das obras da artista.

A princípio, consideramos estratégico dimensionar o que estamos entendendo aqui como “negritude”. Segundo Kabenguele Munanga (2020), negritude não seria essencialmente de ordem biológica, embora tenha sua origem na cor da pele.

A negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental ‘branco’ reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar, o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas (MUNANGA, 2020, p. 19, grifo do autor).

A partir dos próprios estudos de Munanga, é possível refletir sobre como essas políticas de distribuição de morte, no que exterminam as culturas de pessoas negras, operam também nos três eixos sobre os quais escreve Reicher (2009): a arte não poderia ser uma arte negra; o Belo tampouco poderia ser em qualquer medida negro; e o conhecimento sensitivo, quando relacionado com isso, agenciaria uma ansiedade, ou uma vergonha, em termos de Grada Kilomba (2019). O negro seria, para o branco, um vetor ansiogênico.

Nesse sentido, Mbembe (2018, p. 18) afirma que

[...] a política da raça, em última análise, está relacionada com a política da morte. Com efeito, em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado.

A autorização da distribuição de morte é, segundo compreendemos, uma prática legitimada pelo Estado. “Morte”, no que entendemos, é também a impossibilidade de trânsito. A distribuição de morte, então, dialoga com impossibilidades de trânsito da arte, do Belo e do conhecimento sensível de e para pessoas negras. Não suficiente, essa distribuição de morte precisa fazer morrerem as culturas negras, de forma que possa se fazer viver (MBEMBE, 2018).

Essa política de Estado tem como motivadora uma lógica colonial e que operou em certo momento através da escravização direta de pessoas negras sequestradas de seus países no continente africano. Salientamos o que comenta Munanga (2020): os povos que se costura sob o nome de “negros” foram e são povos diferentes – ou seja, com culturas diferentes – cuja terrível união, no que argumenta ele, é a violência colonial.

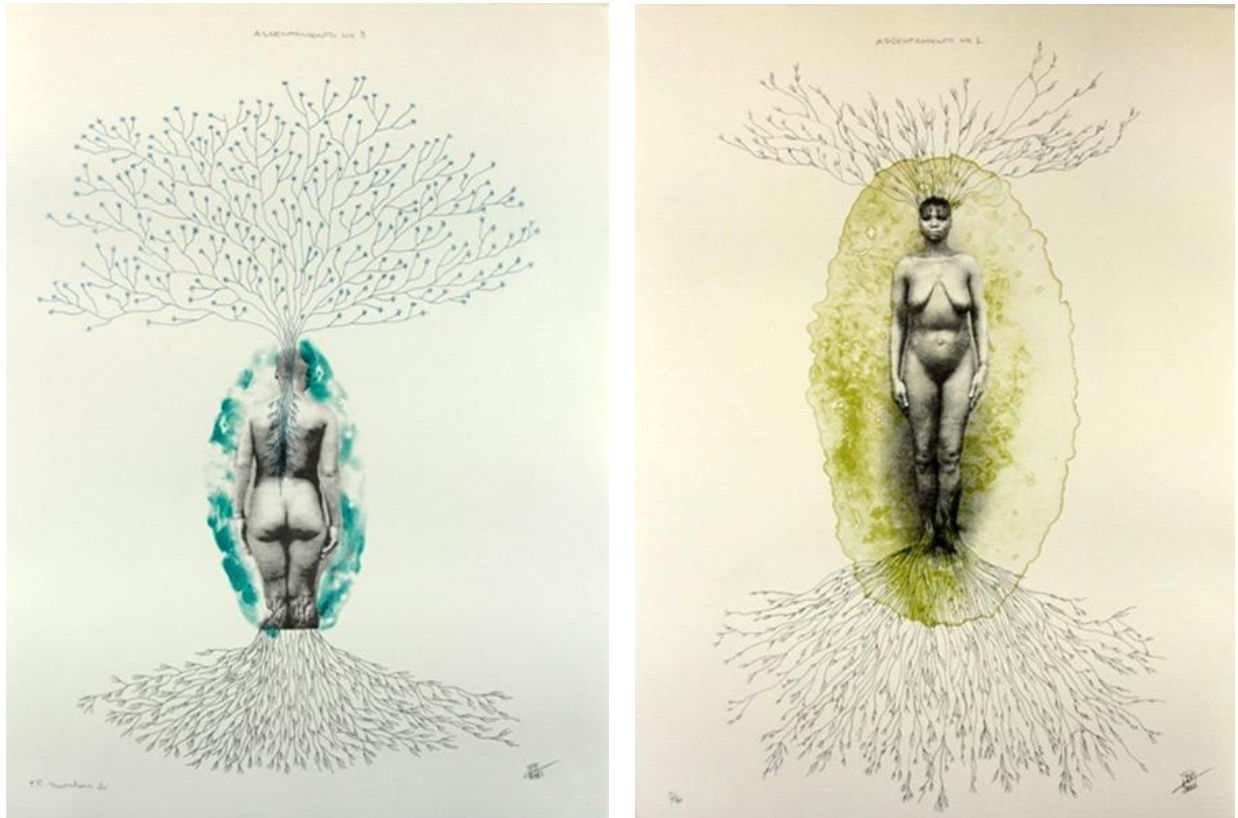
A autorização dessas violências teve mãos estatais, científicas e religiosas para que acontecesse. A expansão da Europa ocidental através de sua empresa colonial, investiu em fraturar a continuação autônoma de povos e, quando falamos disso no Brasil, nos referimos a povos de países africanos e a povos indígenas.

Sobre esse pensamento, Muniz Sodré (2017) comenta que o pensar nagô seria justamente a busca por uma *Arkhé* que materialmente não existe, mas é. “O pensamento da *Arkhé* comunga com toda filosofia do sentido de *reconstrução* das formas de existência” (SODRÉ, 2017, p. 95). A busca por uma *Arkhé*, ou uma origem, é, então, uma busca por uma ancestralidade. É necessário, portanto, compreender que, para a negritude, a ancestralidade é possibilidade de vida e de existência. É nessa busca de arquivo que se pode trabalhar o mundo. Diante de um mundo que se sobrepõe aos muitos e múltiplos que permanecem inauditos, a ancestralidade como possibilidade de vida vem não apenas como uma maneira de religiosidade, mas também como fonte de outros sentidos para outros mundos possíveis.

Quando se fala em assentamento, é preciso ter em mente que esse é um procedimento que recupera relações com religiões de matrizes africanas e cuja

compreensão de fato só se dá através da experiência em um ilê.⁶ Através da Figura 1 se pode ter uma noção do que vem a ser e de como há uma relação entre o procedimento e a figura de um ancestral a ser recuperado a partir disso.

Figura 1 – Assentamento



Fonte: ROSANA, 2018.

É, então, a partir de um assentamento que se pode operar qualquer lógica ritualística de matrizes africanas e/ou cultural para pessoas do axé⁷, quer seja em sua interface religiosa candomblé ou em outras. Esse procedimento é imprescindível para o funcionamento de ilês.

Na Figura 1 há um exemplo do procedimento artístico de Paulino, que recupera imagens de pessoas escravizadas, a partir de que ela produz sua arte. Nas imagens selecionadas, há duas figuras humanas que se encontram dentro de uma planta que se enraíza.

⁶ “Ilê” aqui pode ser entendido como “terreiro”, a casa na qual se realiza rituais e celebrações de religiões de matrizes africanas.

⁷ Com “pessoas do axé”, nos referimos aqui a integrantes de religiões de matrizes africanas.

Assim, parte da dicção da artista que exploramos aqui promove esse agenciamento de elementos culturais que dialogam com certa ancestralidade de pessoas negras e com a maneira de conexão com ela, pois faz parte de seu movimento justamente o trabalhar com fotos de pessoas negras que estavam sendo tidas como objetos possíveis de serem vendidos em uma operação legitimada por uma sociedade colonial e racista. Esse trabalho com um arquivo colonial faz parte de um investimento em “narrar contra-Histórias da escravidão [e] tem sido sempre inseparável da escrita de uma História do presente, ou seja, o projeto incompleto de liberdade e a vida precária do(a) escravizado(a)” (HARTMAN, 2020, p. 17). Esse movimento pode ser entendido como fazer palimpsesto da história. Uma maneira de recosturar vidas de pessoas negras através da tão importante ancestralidade. Olhar o arquivo e enxergar uma maneira de auditar a história oficializada. Segundo Prado e Taam (2017, p. 45):

‘Palimpsesto’ é qualquer superfície em que o conteúdo anterior ainda é tenuamente visível. A palavra de origem grega, significa ‘aquilo que se raspa para escrever de novo’. Exemplos antigos remetem a placas de argila com cera utilizadas em escolas, pergaminhos, papiros etc.

Esse gesto artístico de Paulino dialoga também com as possibilidades de exceder e negociar os limites do arquivo (HARTMAN, 2020) da história colonial brasileira. Talvez não fosse possível a execução dessa estética se não fosse pela democratização das técnicas de reprodução artística, pois, segundo Benjamin (2012, p. 13) “acelerou-se extraordinariamente o processo de reprodução de imagens, que passou a acompanhar a própria fala”. Nesse momento, o autor se refere mais especificamente ao desenvolvimento da câmera fotográfica, por conseguinte da arte da fotografia, e do cinema, mas também considera xilogravura e litografia em seu texto. Esse movimento de reprodutibilidade técnica, pode-se relacionar ao que Benjamin (2012, p. 20) afirma quando diz que “a arte na era da sua reprodutibilidade técnica libertou-se do fundamento religioso [...]” e por fundamento religioso, entendemos não apenas a relação entre a arte e a Igreja, mas também o ritual cultural que se organiza no entorno da arte e dessa aura em declínio. Assim, a arte, que por muito tempo se assentou sobre a pedra da religião cristã, mais especificamente o Catolicismo, se via passando por uma transformação. Essa aceleração da produção tem também relação com mudanças de produção que dialogam com revoluções tecnológicas acontecidas no mundo. Arte, então, aumenta seu caráter menos sacralizado, visto que, diferentemente de como se

manifestava anteriormente, a possibilidade de reprodução em larga escala tornava dificilmente distinguível a obra “original” de uma possível “cópia”.

No campo artístico, a arte, ao passar a ser reproduzível através da técnica, aponta para outras direções além do que se prezava, como, por exemplo, conceitos como originalidade. Com essa transformação, a função social, ou, como preferimos, o funcionamento social da arte também se transforma, tal como comenta Benjamin (2012, p. 18, grifo do autor):

[...] a partir do momento em que o critério da autenticidade não mais se aplica à produção artística, também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de basear no ritual, ela terá agora outra práxis como seu fundamento: a política.

Segundo ele, comentando sobre fotografia, “[...] o valor de exposição começa a expulsar do primeiro plano, em toda a extensão, o valor de culto. [...] as fotografias começam a se tornar testemunhos do processo histórico. Isso lhes confere um significado político oculto” (BENJAMIN, 2012, p. 19). Essa mudança na produção artística tornou sua produção menos centralizada, com isso os discursos históricos, que são também políticos, passaram cada vez mais a se tornarem auditáveis, tendo suas narrativas e formas de narrar postas em questão. Esse fato necessariamente altera o circuito de práticas e afetos em torno do objeto artístico, não sendo mais adequada uma contemplação descomprometida, ou seja, a arte promove deslocamentos culturais de quem a observa, ela passa a imprimir – ou talvez meramente se passe a reconhecer que ela faz isso – no observador a necessidade de um posicionamento político diante dela.

Benjamin (2012) comenta ainda que essa possibilidade de reprodução técnica de objetos artísticos contribui para o que ele chama de “declínio da aura”, fato que relacionamos diretamente com as discussões em Reicher (2009) sobre arte e Belo, que são os dois primeiros conceitos sobre os quais a autora busca se debruçar. Compreendemos, a partir das reflexões de Reicher, que entender o campo de estudo da estética vinculado a estudos do Belo ou da própria arte torna as possibilidades de diálogo muito reduzidas, havendo, contudo, algumas vias de diálogo possíveis, em especial quando se fala desse Belo grafado em maiúsculo.

É preciso, então, novamente discutir o que significa dizer que algo é arte ou que algo é Belo, porque isso significa dizer que uma série de outras possibilidades são excluídas desse meio de discussão.

Nos termos do já citado José Juliano Gadelha (2019, p. 2), a História da Arte teria uma

maneira particular de sentir os mundos, projetada exatamente sobre os outros. Ela configurou o Outro artístico a ser novamente correlacionado com um Eu, por meio do qual a noção moderna de arte nasceria e com a qual a correlação seria permitida.

Dessa maneira, compreendemos que o preterimento, a partir da lógica necropolítica do filósofo Achille Mbembe (2018), de artistas negros e artistas negras é sistemático e acentua a exclusão de obras de tais produtores/as de arte das discussões dos meios artísticos. Logo, o que está ligado a artistas negros ou artistas negras enfrenta vias de promoção de discussão repletas de obstáculos motivados por uma lógica de morte simbólica. Ao ponto de ser possível entender que a própria configuração do campo moderno da estética se faça para manter a morte distribuída para os Outros. Nesse sentido, arte não seria negra e o Belo não se relacionaria com a negritude. Assim comenta Carl Einstein (2011, p. 31-32), em seu livro sobre escultura negra *Negerplastik*:

Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de 'arte' e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa. Essa distância e os preconceitos decorrentes tornam difícil – e mesmo impossível – qualquer juízo estético, pois tal juízo supõe, em primeiro lugar, certa familiaridade. O negro, entretanto, sempre foi considerado ser inferior que podia ser discriminado, e tudo por ele proposto era imediatamente condenado como insuficiente.

Longe de ser algo ressentido, compreender a discussão que empreendemos aqui muito mais ventila e oxigena os campos teóricos desde estética até estudos culturais, justamente por, acompanhando Paulino e Hartman, a audição e revisitação do necrotério que é o arquivo da colonização pode ser uma maneira de refazer a gramática de mundo, editando o funcionamento da sociedade, e isso perpassa, ao mesmo tempo em que desemboca em, editar a estética. Bem como comenta Stuart Hall (2013) em “Estudos culturais e seu legado teórico”, texto no qual ele cita três grandes modificadores não só de seu pensamento, mas também da produção de teoria: o marxismo – sobre o qual também se constrói Benjamin no texto citado –, a crítica com viés racial e os estudos feministas. Consideramos importante ainda salientar que a crítica com as perspectivas que se movimentam em sentidos anticoloniais múltiplos torna ainda mais amplas as possibilidades de análise e interpretação teórico-críticas.

Importante também entender que o juízo estético da Europa ocidental recai sobre as pessoas negras brasileiras através do processo de expansão geográfica e conceitual que chamamos aqui de colonização a partir de Hall (2016), em seu “Ocidente e o resto: discurso e poder”, no qual o autor traça um panorama sobre o processo de expansão que operou através de sequestros de pessoas, de invasão de terras e de semicídios (SODRÉ, 2017) e teve como cúmplices a Igreja, a ciência e o capitalismo.

Retornando ao que buscava dialogar a partir de Benjamin, salientamos o que o autor comenta no início da terceira seção de seu texto:

No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história (BENJAMIN, 2012, p. 15, grifo do autor).

Essa noção de que a percepção é historicamente rastreável e descritível nos parece importante para compreender como o processo colonial no Brasil incidiu sobre pessoas negras e, seguindo a argumentação de Walter Benjamin, para se investigar como essa história está presente nessa arte de Rosana Paulino.

Com isso, apontamos para a possibilidade, a partir de Paulino, de observar e refletir sobre as modificações de modos de existência e também as formas de percepção humana. Pois, como exemplificamos anteriormente através de Stuart Hall, as movimentações que modificaram o campo dos estudos culturais nada mais são do que movimentações na circulação do poder e nas transformações que ela possibilita, como, por exemplo, a já citada transformação na produção artística.

Com isso, os Assentamentos, de Rosana Paulino, participam e vetorizam as direções e os sentidos de circulação do poder, acompanhando as múltiplas investidas anticoloniais que se tem observado acontecer.

Figura 2 – Obras da série Assentamento intituladas *As Filhas de Eva*



Fonte: ROSANA, 2018.

Trouxemos a ideia de um palimpsesto à estética de Rosana Paulino pensando em uma série de procedimentos que compreendemos a partir de suas obras, como as presentes na Figura 2. O movimento de raspagem do palimpsesto não é o de negar o que estava escrito antes, mas de tornar um espaço de escrita não-inédito como um local de potência de outras escritas. Uma reescrita sem replicação de uma gramática da violência que ali existia. É uma escavação da história, uma citação invertida, uma revisão

historiográfica, uma sobreposição de sentido, talvez uma tentativa de restituição de fundamentos. É, além do reconhecimento de um mundo e da sobreposição de seus sentidos sobre outros, o gesto de buscar o que está subsumido. Acima de tudo, é uma estética-política em seu primeiro plano, assim como em todos.

Na Figura 2, a autora se utiliza de uma referência de cunho cristão, a figura Eva, esposa de Adão, primeiro casal que, segundo a teologia cristã, teria sido criado pelo deus dessa religião. Associando as mulheres negras das figuras a Eva, estabelecendo um vínculo entre elas com o nome de “filhas”, Paulino insere as fotografias dessas pessoas dentro do caráter que argumentou que pessoas negras não seriam humanas, mas não apenas isso, pois é preciso compreender que o feminino negro historicamente se viu entulhado de violências, conforme teorizam feministas negras. Paulino, então, reescreve, cita invertidamente a história de mulheres negras, tornando possível compreendê-las como humanidade dentro do paradigma historicamente hegemônico, o paradigma de cunho cristão.

É através dessa citação invertida, desse palimpsesto da história que se recalcula o valor e a potencialidade das pessoas negras, cujas histórias vêm sendo objeto de interdição por parte da empresa colonial ocidental. É com a consulta ao arquivo, à memória que se pode escrever a história do presente, evitando replicar o paradigma de violência que constitui o passado colonial. Inserir mulheres negras como filhas de Eva, gesto artístico de Paulino, é uma maneira de inseri-las também no que foi critério para figuração da humanidade moderna. Mas não apenas isso, pois podemos perceber que são outras maneiras de Eva. Eva que se mesclam entre folhas e que estão colocadas sobre ossos.

Ainda nesse movimento de citar a história, podemos entender uma relação entre o que Paulino produz e o que Saidyia Hartman propõe em seu trabalho com arquivo:

A intenção aqui não é tão miraculosa como recuperar as vidas das pessoas escravizadas ou redimir os mortos, mas em vez disso trabalhar para pintar o quadro mais completo possível das vidas de cativos e cativas. Este gesto duplo pode ser descrito como um esforço contra os limites do arquivo para escrever uma História cultural do cativo e, ao mesmo tempo, uma encenação da impossibilidade de representar as vidas dos cativos e cativas precisamente por meio do processo de narração (HARTMAN, 2020, p. 28).

Susan Buck-Morss (2012), quando comenta sobre a experiência moderna a partir de Benjamin, afirma que há algumas subdivisões no que tange ao choque que ela afirma ser o calço da experiência moderna:

[...] a consciência é um escudo que protege o organismo de estímulos – ‘energias excessivas’ – provenientes de fora, impedindo a retenção deles, sua gravação na memória. [...] Sem a profundidade da memória, a experiência fica empobrecida (BUCK-MORSS, 2012, p. 186).

Raspar o que se contou como a história de pessoas negras no que diz respeito ao escravismo é tornar evidente a sua existência, ou seja, é não negar a partir de onde se enuncia e ainda assim tornar outras as existências presentes. A noção de consciência que a autora traz é importante, pois – aqui é importante ter em mente a terceira definição de estética em Maria Reicher (2009): estética como estudo da experiência sensorial –, de acordo com ela:

[...] a estética passa a ser um modo cognitivo de estar ‘em contato’ com a realidade para um modo de bloquear a realidade, destrói a capacidade do organismo humano de reagir politicamente, mesmo quando está em jogo a autopreservação: quem ‘deixou para trás a experiência’ já ‘não é capaz de distinguir [...] o amigo fiel [...] do inimigo mortal’ (BUCK-MORSS, 2012, p. 187-188)

Levantados esses pontos, é importante agora evidenciar outro aspecto que percebemos para além da recuperação e tentativa de remontagem de uma história: o não embotamento dos sentidos. Para existir, a estética-palimpsesto prescinde o desbloqueio dessa consciência da qual trata Buck-Morss (2012), tornando vívida a experiência, que, em Rosana Paulino, está relacionada ao escravismo de pessoas negras. Representificando a memória par, assim, “criar um espaço para o luto onde ele é proibido. Fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada” (HARTMAN, 2020, p. 25).

Sobre isso, a intelectual Denise Ferreira da Silva (2019, p. 93) evidencia que a negridade teria a capacidade de significar outra-mentre, convidando a conhecer “considerações sobre a possibilidade de conhecer sem as categorias modernas” e, com essa finalidade, o que a autora chama de “Poética Negra Feminista” seria imprescindível, não apenas por reterritorializar os sentidos para a poética, mas também por reformular os critérios para o valor humano.

Dessa forma, podemos considerar que tanto a série Assentamento quanto Filhas de Eva, de Rosana Paulino, participam desse investimento em citar invertidamente a história, tornando mais uma vez possível a sensibilidade em relação à história de pessoas negras, editando também esse Sensível em direção a uma comunidade.

Por isso é tão importante considerar a produção dela como ligada a ancestralidade, dentro do que comenta Muniz Sodré (2017), em seu capítulo “Filosofia a

toque de atabaques”. Para ele, os princípios cosmológicos, os “incorporais”, como chama – e que aqui tratamos pela alcunha “ancestrais” –, não estariam num plano suprasensível, e sim, quer visível ou invisível, no próprio planeta Terra em sua diversidade geográfica e existencial.

Esse retorno, entretanto, é um retorno a um escravismo não apenas documentado, mas também ficcionado. Sendo um retorno em diferença. Segundo Stuart Hall (2013), em seu texto “Pensando a diáspora (reflexões sobre a terra e o exterior)”, em países afrodiáspóricos, pessoas negras que buscam recriar uma África acabam por ficcionar essa África, isso significa dizer que ela se distancia um pouco de certa África “real”, pois ficção, se pensarmos paradigmaticamente, não se relacionaria com eixos de verdade e mentira, ou seja, o contrário de ficção é não-ficção (SAER, 2012). Nesse sentido, a dor que Rosana Paulino busca trazer novamente é não apenas a dor existente e perene do escravismo e do racismo, mas também uma performance de uma dor; uma ficcionalização de um sofrimento, imaginando uma história possível e se descomprometendo com os limites do fato e as evidências do arquivo (HARTMAN, 2020).

Consideramos importante relacionar as discussões com artistas contemporâneos que buscam tornar parte de seus procedimentos essas revisitações a certos momentos que fazem parte da história de pessoas negras, reconhecendo, com isso, os desdobramentos que se presentificam não apenas em suas próprias vidas, mas na história política do país, pensando que não é apenas uma forma de transformar o que existiu, mas também de atualizar conceitos de arte, de Belo e de experiência estética.

Quando nos referimos a atualizar conceitos de arte, de Belo e de experiência estética, compreendemos que exercitar a disposição dessas cartas em discussão com o que se realiza enquanto arte é uma das formas possíveis de ventilação do campo da estética filosófica na medida em que se relacionam com o que se discute enquanto execução desses valores que Reicher (2009) propõe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU “ADEUS ADEUS. EU VOU ME EMBORA. EU VOU COM DEUS E COM NOSSA SENHORA”)

Seguindo o que Buck-Morss (2012), em “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”, e Benjamin (2012), em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, executam enquanto finalização de seus

textos, buscamos aqui emular uma finalização na qual comentaremos sobre o fascismo, mais especificamente sobre o evidente medo que ambos, tanto Benjamin quanto Buck-Morss, evidenciam de uma ascensão e/ou um possível retorno de um *modus operandi* fascista. Operamos aqui a partir de compreensões conceituais de Umberto Eco (2002), em seu texto “Fascismo eterno”.

Acordando com Walter Mignolo (2005), a colonialidade, que é um modo de operação que promove o que comentamos anteriormente enquanto outrização de sujeitos, é um processo ainda em curso e pode ser reconhecido sob outros nomes, tal como “modernidade”. Nesse sentido, compreendemos que esse processo de colonização, em diálogo com noções de Hall (2013; 2016) sobre modernidade e Ocidente, é um dos produtores de uma série de opressões que atingem, em especial, pessoas não-brancas. Assim, o racismo, ou seja, a categorização e hierarquização de pessoas em grupos étnicos/raciais, é o formador da estrutura da sociedade e, por conseguinte, das relações que se estabelece na sociedade (ALMEIDA, 2018). Não suficiente, a distribuição de precariedades irradiadas por um centro que opera com uma noção de pessoa como norma atinge ainda outras possibilidades de existência.

O fascismo, por sua vez, não seria exatamente um movimento político ou um elemento estrutural e estruturante da sociedade, mas talvez um modo de pensar e de sentir. Eco (2012, p. 5) discute 14 arquétipos fascistas, apontando que

o fascismo não era uma ideologia monolítica, mas antes uma colagem de diversas ideias políticas e filosóficas, uma colmeia de contradições. [...] o fascismo não tinha bases filosóficas, mas do ponto de vista emocional era firmemente articulado a alguns arquétipos.

Sobre esses arquétipos, que, no texto do autor, nos parecem fortemente intrincados e interrelacionados, nos interessa pensar sobretudo aspectos de hipervalorização de uma tradição, por conseguinte uma série de recusas, não apenas à modernidade, mas ao racionalismo, tudo isso motivado e justificado por um nacionalismo xenofóbico e racista. Para o fascismo, é preciso defender valores tradicionais que estariam constantemente em perigo, o que significaria necessariamente o fim de um modo de sociedade que se teria como o modo correto. Esse “modo correto”, relacionando com o que evidenciamos anteriormente, necessariamente estaria em risco por conta de uma cultura tradicional posta em perigo por conta de estrangeiros e/ou

pessoas racializadas, logo, seria necessário acabar com esse “mal” que “corrompe” a sociedade.

Dessa forma, o medo do retorno ou da ascensão do fascismo, tal como apresentam Buck-Morss (2012) e Benjamin (2012) em seus respectivos escritos, é apenas parte das questões com as quais pessoas negras se preocupam, tendo em vista que o funcionamento racista das sociedades foi e ainda é alimentado diariamente por qualquer agenciamento social que não se pretenda antirracista, incluindo aqui funcionamentos antifascistas. Com isso, pensamos que o mesmo contingente social que teme a ascensão/retorno do fascismo pode ser ainda o mesmo que produz e continua o processo de produção de lógicas coloniais, por conseguinte racistas.

A escritora estadunidense Toni Morrison, em seu texto “Racismo e fascismo”, afirma que

[...] o racismo pode até se apresentar de vestido novo ou com outro par de botas, mas nem ele, nem seu irmão gêmeo, o fascismo, são novidades ou podem fazer algo de novo. Podem apenas reproduzir o ambiente que garante sua própria saúde: medo, negação e uma atmosfera em que suas vítimas tenham perdido a vontade de lutar (2019, p. 3).

Aproximar racismo e fascismo como irmãos gêmeos, no que entendemos, diz de seus procedimentos calcados na referida outrização. Gêmeos, contudo, ainda que irmãos, são pessoas diferentes. É disso que também fala Aimé Césaire, importante intelectual martiniquenho, em seu *Discurso sobre o colonialismo*:

As pessoas espantam-se, indignam-se. Dizem: ‘Como é curioso! Ora! É o nazismo, isso passa!’ E aguardam, e esperam; e calam em si próprias a verdade – que é uma barbárie, mas a barbárie suprema, a que coroa, a que resume a quotidianidade das barbáries; que é o nazismo, sim, mas que antes de serem suas vítimas, foram os cúmplices; que o toleraram, esse mesmo nazismo, antes de o sofrerem, absolveram-no, fecharam-lhe os olhos, legitimaram-no, *porque até aí só se tinha aplicado a povos não europeus*; que o cultivaram, são responsáveis por ele, e que ele brota, rompe, goteja, antes de submergir nas suas águas avermelhadas de todas as fissuras da civilização ocidental e cristã (CÉSAIRE, 1978, p. 18, grifo nosso).

Césaire se reporta necessariamente à Europa ocidental e às incursões da empresa colonial sobre a qual já nos reportamos anteriormente e nos importa aqui salientar mais uma vez sobre a relação que essa Europa estabeleceu com outros lugares do mundo.

No epílogo de seu texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (2012, p. 34, grifo do autor) afirma que “*O fascismo desemboca, portanto, em uma estetização da política*” e discute essa afirmação a partir de estudos das expressões

faciais do ditador nazista Adolf Hitler, movimento semelhante ao que fez Umberto Eco no texto citado, quando comenta sobre a retórica de Benito Mussolini, líder fascista italiano; aqui entendemos que as três concepções de estética que Reicher (2009) comenta estão relacionadas, mas talvez se acentue a abordagem da estética como experiência sensorial.

Benjamin (2012, p. 34, grifo do autor) continua comentando que “*todo os esforços para estetizar a política culminam em um lugar: a guerra*” e, através do exemplo citado, o manifesto de Marinetti sobre a guerra colonial na Etiópia, evidenciando trechos de seu discurso no qual ele comenta sobre quão bela seria a guerra. Benjamin (2012, p. 36, grifo do autor), então, conclui seu texto dizendo que “*a resposta do comunismo é a politização da arte*”.

Pensando na mesma esteira que Benjamin e Buck-Morss, a politização da estética como resposta “comunista” à estetização da política, na lógica que empreendem, um contraponto à lógica do que chamam de fascismo, é ainda insuficiente se pensada sob a lógica das condições coloniais promovidas por grupos de pessoas que fazem parte desses que temem essa ascensão/retorno do fascismo. Para pessoas negras, o fascismo não necessariamente é o único dos problemas, justamente pelo fato de a lógica colonial imprimir cotidianamente, por exemplo, o racismo sobre elas.

Assim, a politização da estética como resposta “comunista” não se mostra suficiente. Consideramos necessária uma politização anticolonial da estética como resposta anticolonial à politização estética que tenta responder à estetização da política do fascismo.

Nessa esteira de pensamento, consideramos que a artista com a qual investimos em dialogar contribui para uma politização anticolonial da estética. Rosana Paulino, em seu recosturar de memórias; em seu movimento que investe sobre a reumanização de pessoas negras escravizadas, sendo, então, uma autora que se soma a outras e outros nas respostas anticoloniais possíveis.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Org. Tadeu Capistrano. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. RJ: Contraponto, 2012. p. 11-42.

- BUCK-MORSS, Susana. Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Org. Tadeu Capistrano. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. RJ: Contraponto, 2012. p. 173-222.
- CÉSAIRE, Aime. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá Costa Editora, 1978.
- ECO, Umberto. O Fascismo Eterno. In: *Cinco escritos morais*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*. Liliane Meffre (Org.). Trad. Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. 304 p.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. Para uma poética negra feminista: a questão da Negridade para o (fim do) mundo. In: FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Casa do Povo, 2019.
- GADELHA, José Juliano. O Sensível Negro: rotas de fuga para performances. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 9, n. 4, 2019.
- HALL, Stuart. *Da diáspora*. Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HALL, Stuart. O Ocidente e o resto: discurso e poder. *Projeto História*, São Paulo, n. 56, p. 314-361, maio/ago. 2016.
- HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640>. Acesso em: 19 maio. 2022.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano*. São Paulo: Cobogó, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 35-54.
- MORRISON, Toni. Racismo e fascismo. In: MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentido*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
- PAULINO, Rosana. Portfolio Rosana Paulino. *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 21, n. 3, 2018. DOI: 10.29146/eco-pos.v21i3.22538. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22538. Acesso em: 13 maio. 2022.
- PRADO, Carolina Vigna; TAAM, Pedro. A construção da memória como um palimpsesto. *Revista ARA*. Nº 2 - Outono/Inverno, São Paulo: 2017. p. 39-58.

REICHER, Maria. O que é estética filosófica? *In: Introdução à estética filosófica*. Trad. Monika Otterman. São Paulo: Edições Loyola, 2009. p. 9-36.

ROSANA Paulino: a costura da memória. Curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery. Textos de Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes e Adriana Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2017.



VOLUME - V.1

NÚMERO - N.2

MAR. - 2023

ISSN:

P.40-51

VIDAS E MORTES NO POEMA *NA NOITE CALUNGA, NO BAIRRO CABULA*, DE RICARDO ALEIXO

VIES ET MORTS DANS LA POÈSIE *NA NOITE CALUNGA, NO BAIRRO CABULA*, DE RICARDO ALEIXO

Raquel Peixoto do Amaral Camargo¹

RESUMO:

O presente texto se propõe a uma análise do poema *Na noite calunga, no bairro cabula*, de Ricardo Aleixo, tomando como ponto de partida matrizes afro-brasileiras e considerando a importância da voz e do corpo nos processos de semantização do texto poético. Ressoa igualmente na análise a dimensão política da obra, o fato de ela ter sido escrita como uma “resposta” a uma chacina e como um modo de elaboração do luto pela morte de garotos do bairro Cabula, em Salvador. Considerando as imbricações entre política e literatura, bem como o potencial de (re)criação de realidades que tem a escrita literária, este trabalho se aterá a oposições fundamentais do poema – vida/morte; passado/presente – no intuito de desdobrar as camadas do texto, significando-as por meio de matrizes e mitos de origem africana.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Matriz afro-brasileira. Ricardo Aleixo. Literatura. Política.

Résumé

Dans le présent texte, nous partons d’une approche afro-brésilienne pour réaliser une analyse du poème *Na noite calunga, no bairro cabula*, de Ricardo Aleixo. Cette analyse prend en compte le rôle de la voix et du corps dans les processus de sémantisation du texte poétique. Résonne aussi dans cette analyse la dimension politique de l’œuvre, le fait

¹ Doutora pelo Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês da Universidade de São Paulo - USP. Email: raquelcamargo_7@hotmail.com.

que le poème ait été écrit en tant que « réponse » à un massacre. Dans ce même sens, il est également un acte de deuil pour la mort des petits garçons du quartier *Cabula*, à Salvador. Considérant l'entrelacement politique et littérature, ainsi que le potentiel de l'écriture littéraire à (re)créer des réalités, cet article se concentrera sur les oppositions fondamentales du poème – vie/mort ; passé/présent – afin de déployer les couches du texte, en les signifiant à travers des matrices et des mythes d'origine africaine.

Mots-clés: Poésie brésilienne. Matrice afro-brésilienne. Ricardo Aleixo. Littérature et politique.

O poema aqui analisado, escrito por Ricardo Aleixo, poeta mineiro, foi publicado pela primeira vez na Revista *O Menelick 2º Ato*², como uma “resposta” literária e política: uma homenagem, mas também um luto pela morte de doze garotos negros no bairro Cabula, na periferia de Salvador. Ao assassinato desses jovens pela polícia militar baiana, episódio conhecido como Chacina de Cabula (2016), o poeta responde com fotografias que, como “em um rito de celebração e protesto” (ALEIXO, 2017), homenageiam os desaparecidos, e também com um poema que perpetua e expande suas memórias.

Para fins de análise, a poesia será aqui dividida em quatro partes, que podem ser pensadas como unidades rítmicas e de sentido. Conforme lembra Octavio Paz (2012 [1982], p.58), “A célula do poema, seu núcleo mais simples, é a frase poética”. No entanto, continua o autor, “[...] ao contrário do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e a faz linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas o ritmo”. Na divisão aqui feita, porém, ao considerarmos o ritmo, foram também as direções significativas que se mostraram importantes, sendo elas produzidas no/pelo próprio ritmo. Desse modo, a versificação do poema foi, dentro dos limites, preterida em função do ritmo e da significância por ele produzida. Em função dessa escolha, optamos por, eventualmente, separar dois versos de uma mesma estrofe para que as três primeiras partes se iniciem com o verso no qual o autor, ao declamar sua poesia, realiza as principais pausas: “morri quantas vezes”. Esse verso marca também a “evolução” do poema, os seus crescentes. Pontua, pois, o ritmo da poesia. A quarta parte, por sua vez, se inicia com versos que marcam uma direção diferente na poesia, a passagem da morte para a vida: “Meu sangue é semente/que o vento enraíza”. Cabe esclarecer que o poema todo se

² Atualmente o poema está também publicado no livro *Pesado demais para a ventania: Antologia poética* (2018).

encontra disposto ao longo do texto, como dito, seccionado em quatro partes. Começemos, pois, pela primeira:

Na noite Calunga, do bairro Cabula

Morri quantas vezes
na noite mais longa?

Na noite imóvel, a
mais longa e espessa,

morri quantas vezes
na noite calunga?

A noite não passa
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem nome e de novo

morrendo a cada
outro rombo aberto

na musculatura
do que um dia eu fui.

[...]

Na Noite Calunga, do Bairro Cabula: um ritmo, uma rima, uma noite, um bairro. O ritmo, como lembra Henri Meschonnic (2006 [1989] p.4), “(...) que não está em nenhuma palavra separadamente, mas em todas juntas, é o gosto do sentido”. Assim que, entenderemos o ritmo não como uma consequência direta da escanção do poema ou mesmo da produção de rimas; buscaremos considerá-lo em sua dimensão organizadora do discurso. Olharemos para o modo como, compassadamente, ele vai se estruturando *no* poema e, ao mesmo tempo, estruturando *o* poema em suas relações de sentido. O ritmo que se apreende, pois, no título (Calunga/Cabula) intui compassos, uma cadência que vai sendo composta no corpo mesmo da poesia.

Dito isto, percebe-se que o título do poema sugere que algo acontece – está para acontecer – na noite Calunga do bairro Cabula. Calunga/Cabula: sendo Calunga um dos generais de Exu na tradição Umbanda (PRANDI, 1996, p. 147), o título já nos orienta quanto à matriz em que devemos nos situar para a leitura da poesia, a afro-brasileira. Conforme explica Reginaldo Prandi (2001, p. 24), nas religiões dos orixás “cada orixá se multiplica em vários”. É nesse sentido que Exu³, orixá mensageiro, senhor das encruzilhadas, em sua multiplicidade é cultuado por diferentes invocações, sendo uma

³ No presente texto, nos centraremos na figura de Exu, suas características, seus mitos, para fincarmos as análises em um eixo afro-brasileiro.

delas a do Exu-Calunga. Exu tem a sua versão feminina na Pombagira, Exu-mulher, que “é singular [...] mas é também plural” (PRANDI, 1996, p. 149). A Pombagira, por sua vez, tem igualmente uma invocação Calunga: Pomba Gira da Calunga.

Assim que, a noite (Calunga) em seu feminino, o Bairro (Cabula) em seu masculino, podem aqui ser pensados, numa relação de complementaridade, como o feminino e o masculino do mesmo orixá: Exu-Mulher, Pombagira, mais propriamente a Pombagira da Calunga; Exu, mais propriamente o Exu-Calunga. Do mesmo modo, a noite e o bairro, Calunga e Cabula, sendo dois, também podem ser vistos como um, Calunga/Cabula: o feminino e o masculino acoplados em uma cena desastrosa. Semelhante relação de unidade e multiplicidade se vê em Exu/Pombagira, tendo em vista que a Pombagira é também Exu, em sua versão feminina, Exu é também a Pombagira, em sua versão masculina, e ambos são eles e são muitos outros: Exu-Mangueira, Exu Marabô, Exu dos Rios, Pombagira Rainha, Pombagira Cigana, Pombagira Menina etc..

Exu e seus múltiplos, bem como muitas Pombagiras “podem também ser considerados eguns, ou seja, espíritos de morte” (PRANDI, 1996, p. 149). Assim, lido com as lentes da religião dos orixás, de matriz africana e praticada igualmente no Brasil, o título já condensa imagens, antecipa suas cores e sugere, em seu ritmo imagético – Calunga/Cabula – as múltiplas mortes da noite Calunga do bairro Cabula. Cabe lembrar que a expressão “ritmo-imagético” encontra a sua principal inspiração em escritos de Octavio Paz (2012 [1982]). Sendo a imagem poética um tipo de “presentificação”, um recurso pelo qual o poeta põe em cena aquilo que está sendo mostrado ao leitor – “O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós” (PAZ, 2012 [1982], p.132) – é mediante o ritmo, ou melhor a frase ritmo, o verso da poesia, que essa imagem é evocada e ressuscitada para o leitor (PAZ, 2012 [1982]). Nesse sentido, o ritmo do verso produz imagens. É pela leitura de um poema que se pode acessar, mais uma vez falando com Paz (2012 [1982]), não uma descrição ou uma representação de algo, mas esse algo em sua pluralidade de significados: “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 2012 [1982], p.130). A expressão “ritmo-imagético” parece, portanto, condessar essas relações entre ritmo e imagem, por isso está sendo aqui utilizada.

O quanto se morre na noite Calunga? O tempo do poema, já marcado em seus primeiros versos, enunciados por um eu não tão lírico, já tantas vezes morto sem lirismo algum na noite que não passa, nos instala no passado, no tempo das coisas já acontecidas:

“Morri quantas vezes/na noite mais longa?”. No entanto, em versos seguintes, a poesia começa a se “presentificar”: “A noite não passa e eu dentro dela/ morrendo de novo sem nome e de novo”. Ao trazer uma voz que se enuncia no presente, o poema nos desloca – nós, leitores – do tempo passado e nos instala no agora, no presente dos acontecimentos. Assim fazendo, é a própria memória dos meninos sem nome do bairro Cabula que se presentifica e vai sendo compartilhada em “tempo real”. Emulando uma morte que não passa, a agonia da noite mais longa, por meio do recurso à repetição – repetição de um enunciado que fala sobre a própria repetição – o poeta nos leva para dentro da noite [“e eu dentro dela”], onde as múltiplas mortes vão sendo vividas no tempo do poema: “morrendo *de novo*/ sem nome *de novo*” (itálico nosso).

Mais uma vez, mobilizando paisagens de matriz africana para a leitura da poesia e concentrando-nos na figura de Exu, a “confusão” de temporalidades, a transformação do passado em presente quando, na temporalidade habitual, é o presente que se torna passado, e não o contrário, pode ser vista como o próprio atuar de Exu na ordem do poema. Sem tempo específico, sendo, ao mesmo tempo, passado presente e futuro, Exu é também aquele que confunde, que não deixa ver claramente, que traz a névoa para os acontecimentos⁴. É igualmente o orixá das passagens, da comunicação⁵. Passagens que se percebem no poema na saída do passado, tempo de contar uma história, e na entrada no presente, tempo dos acontecimentos, do agora do próprio poeta em seu ato mesmo de compor a poesia. O presente do poeta, o seu momento de enunciação, é assim compartilhado com o leitor. Não é uma história que se conta, mas uma vivência, a experiência da dor sentida por empatia, que se compartilha. Por meio desse mecanismo, o poema nos coloca diante da imagem poética em seu sentido mais pleno (PAZ, 2012 [1982]), isto é, em vez de nos narrar a chacina, ele a partilha conosco, nos leva para o coração dos acontecimentos, permitindo que a aflição seja revivida por nós, leitores.

A empatia de sentir a dor do outro, de se colocar no lugar dos meninos negros, mortos sem nome, é também uma questão de corpo. E aqui não se pode esquecer que a experiência de leitura da poesia é igualmente uma experiência corporal. Como lembra Paul Zumthor, ao refletir sobre seu próprio corpo engajado na atividade de leitura, “é ele

⁴ A vocação de Exu para a confusão – e aqui não se trata de dizer que o Orixá se confunde, ao contrário, ele é hábil para instaurar a confusão entre os outros – é exemplificada pelo mito “Exu leva dois amigos a uma luta de morte”, apresentado por Reginaldo Prandi (2001, p. 48).

⁵ Atribuições de Exu: “orixá mensageiro, guardião das encruzilhadas e das entradas das casas” (PRANDI, 1996, p. 45).

[o corpo] que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2007 [1990], p. 23). Trata-se, portanto, no poema de Aleixo, de se colocar na pele do(s) outro(s). E nesse sentido, é quase evidente observar a empatia corporal que se estabelece entre o poeta, negro, e os corpos-vozes silenciados dos meninos negros mortos. O corpo toma lugar na poesia com um significante dos mais viscerais: “na *musculatura* do que um dia fui” (itálico nosso). Na musculatura, leia-se também, na carne, nos músculos, no feixe de órgãos que compõe o corpo. Corpo que é igualmente um espaço de voz.

Importa lembrar que na matriz afro-brasileira, a voz não é apenas um lugar de produção de sentidos, espaço do *logos*, do *phoné semantiké* (CAVARERO, 2011 [2003], p. 214). Assim como o corpo, ela é também o lugar do concreto. De modo quase corporal, a voz entra em cena, atua e produz efeitos. Ao ser escutada, a voz é também sentida, não necessariamente (ou imediatamente) significada: “Como voz, observa Barthes, a palavra revela uma ‘linguagem revestida de pele’, em que se faz ouvir ‘o grão da garganta, a pátina das consoantes, a volúpia das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido e da linguagem” (BARTHES, 1973, *apud* CAVARERO, 2011 [2003], p. 231). A voz está no campo sensorial e também no campo dos afetos – não é por caso que Ricardo Aleixo lê suas poesias.

Em uma das leituras performáticas que Aleixo faz de seu poema⁶, o ritmo acelerado de sua voz na hora da morte, “morrendo de novo/sem nome de novo/ morrendo [...]”, produz significação. Se escutada, a voz de Aleixo compõe com a poesia escrita, e a apreensão feita pelo leitor do poema passa a ser permeada por essa voz que se acelera no presente das mortes, e que retoma o seu vagar quando o poeta se distancia do momento da aflição, como nos versos iniciais da parte seguinte, que novamente nos instalam no passado:

Morri quantas vezes
na noite mais rubra?

Na noite calunga,
tão espessa e longa,

morri quantas vezes
na noite terrível?

⁶ Cf. ALEIXO, Ricardo. *Flip 2017 - Fruto estranho*: Ricardo Aleixo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4&t=737s>>. Acesso em: 01 de junho de 2019.

A noite mais morte
e eu dentro dela

morrendo de novo
sem voz e outra vez

morria a cada
outra bala alojada

no fundo mais fundo
do que eu ainda sou

(a cada silêncio
de pedra e de cal

que despeja o branco
de sua indiferença

por cima da sombra
do que eu já não sou

nem serei nunca mais).
[...]

Mesmo fugindo um pouco dos caminhos aqui escolhidos para análise, não se pode deixar de mencionar a imagem forte que se delineia no poema nestes versos: “a cada silêncio/de pedra e de cal/ que despeja o branco de sua indiferença/ por cima da sombra/do que eu já não sou”. O branco da indiferença não passa despercebido. Branco que pode, de certo modo, opor negros e brancos: a indiferença branca em relação à morte negra. Pelo viés de uma leitura que traz informações externas ao poema, a chacina do Bairro Cabula, de Salvador, essa indiferença branca pode remeter à polícia, autora das mortes, e mesmo à sociedade “branca”, que não reage como deveria a esse triste acontecimento. No entanto, esse “embraquecimento” da polícia é também passível de ser nuançado, afinal, não seria também a polícia de Salvador formada por policiais negros? De modo que, o branco da indiferença pode carregar sentidos mais sutis, sendo não apenas o branco da pele, mas de uma atitude de apagamento (simbólico, mas também literal) da negritude dos corpos.

Voltando à uma das oposições fundamentais do poema, percebe-se nas imagens propostas pelos versos que a vida e a morte coexistem em uma relação de tensão. Em suas imagens de morte, os versos trazem sutilmente a vida, pois para que se morra diversas vezes é preciso também nascer múltiplas vezes. É assim que se pode pensar a significância condensada nos versos “A noite mais morte/ e eu dentro dela/ morrendo de novo/ sem voz e outra vez”. O eu da enunciação, sujeito do poema, vai morrendo múltiplas mortes no ventre da noite. A imagem proposta pelo verso “e eu dentro dela” é significativa. Ela nos leva a pensar a noite, metaforicamente, como uma mulher; e em seu útero (dentro dela),

metáfora da vida, as inúmeras mortes. A noite “mais morte”, não parindo, dando à luz, gerando a vida, mas vendo morrer em seu interior, em seu útero cuja vocação primeira é a de dar a vida, os meninos sem nome que antes de serem, já não mais serão: “do que eu já não sou/nem serei nunca mais”. E assim como Exu, o eu do poema se multiplica. Sua voz é sua, mas é também dos meninos mortos na noite Calunga no bairro Cabula.

Na repetição das mortes no ventre da noite também se pode ler uma alusão, ainda que não proposital, ao mito africano do *ogbannje*, “uma dessas crianças malignas que, após sua morte, retorna ao ventre de sua mãe para nascer e morrer de novo” (ACHEBE, 2013 [1958], p. 86, tradução nossa)⁷. Conta o romance de Chinua Achebe que os *ogbannje*, espíritos malignos, não param de nascer para poderem sempre morrer, como numa ritualização eterna que eterniza também o sofrimento de sua mãe. A criança que nasce é amada pela mãe, por isso que sua morte precoce é uma fonte de sofrimento materno. A alusão ao mito no poema de Aleixo se lê, portanto, no sofrimento causado pelas múltiplas mortes no ventre da noite. Mortes essas que, para se que se repitam (morrendo de novo/sem voz e outra vez), pressupõem também nascimentos, mas de vidas que não vingam – à semelhança das crianças *ogbannje*, que antes de serem, já estão fadadas a não ser, um futuro que se esgota antes de chegar, que escapa no próprio presente.

A parte seguinte retoma a estrutura sonora que se repete durante todo o poema, sendo, aliás, a repetição um de seus eixos estruturantes, um recurso para a sua semantização, isto é, para sua construção de sentidos nas relações tecidas com os leitores. É exatamente no espaço de relação entre um texto poético e seus leitores virtuais que as potencialidades de sentido se realizam. Como lembra Zumthor, é possível partir do princípio de que “um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais [ele] tende a deixar alguma iniciativa interpretativa” (ZUMTHOR, 2007 [1990], p. 22). Navegando na matriz afro-brasileira, é oportuno notar que a repetição é também um recurso presente nos pontos de Preto-Velho, entoados na Umbanda. Sendo essas canções rituais de louvores, e estando Exu, sobretudo em sua invocação Calunga, tão presente na poesia, talvez não seja despropositada a leitura das mortes que se repetem como uma ritualização e uma homenagem ao próprio Orixá da

⁷ No original, *Things Fall Apart*. Trata-se de um romance nigeriano, publicado pela primeira vez em 1958, traduzido para aproximadamente cinquenta línguas, que nos conta a história de uma África pré-colonial, em vias de decomposição, cujos valores são violentamente atacados por missionários e colonos britânicos.

morte, mas também da vida, Exu,⁸ sendo tanto a vida como a morte duas presenças fortes no poema:

[...]
Morri quantas vezes
na noite calunga?
Na noite trevosa,
noite que não finda,
a noite oceano, pleno
vão de sangue,
morri quantas vezes
na noite terrível,
na noite calunga
do bairro Cabula?
Morri tantas vezes
mas nunca me matam
de uma vez por todas.

Se o poeta retoma os versos que ritmam a poesia desde o início, “morri quantas vezes/na noite calunga?”, e que embalam o leitor na sua apreensão das imagens do poema, em um dado momento esses versos (estruturantes) se transmutam em um verso só de roupagem assertiva: “Morri tantas vezes”. Por meio desse verso, a voz que enuncia no poema afirma corajosamente a multiplicidade de suas mortes. A partir daqui vemos um ponto de virada na poesia. Poesia-Exu que gira, se transforma e inicia outro movimento, no qual o eu do poema se expande e começa a ganhar vida para muito além de si mesmo. Os versos “Morri tantas vezes/ mas nunca me matam/ de uma vez por todas” dilatam os sentidos do poema. O alcance desses versos extrapola o acontecimento do bairro Cabula; eles nos falam de uma realidade mais longa, mais afastada no tempo, mas sempre viva, presente: a história da escravidão negra no Brasil, da presença negra africana neste país. Presença eivada de mortes, mas que dá vida – em múltiplos sentidos – ao Brasil desde a sua formação. Também as imagens que, de certo modo contidas, já se anunciavam e se esboçavam no início da poesia, agora explodem em toda sua força e beleza:

Meu sangue é semente
que o vento enraíza

⁸ Se Exu leva dois amigos a matarem-se, ele também é aquele que salva, que cura a doença e traz de volta a vida – cf. mitos *Exu leva dois amigos a uma luta de morte* e *Exu recebe ebó e salva um homem doente* em PRANDI, 2001, pp. 48, 57 e 58.

no ventre da terra
e eu nasço de novo

e de novo e meu nome
é aquele que não morre

sem fazer da noite
não mais a silente

parceira da morte
mas a mãe que pare

filhos cor da noite
e zela por eles,

tal qual uma pantera
que mostra, na chispa

do olhar e no gume
das presas, o quanto

será capaz de fazer
se a mão da maldade

ao menos pensar
em perturbar o sono

da sua ninhada.

Morri tantas vezes

mas sempre renasço
ainda mais forte

corajoso e belo
– só o que sei é ser.

Sou muitos, me espalho
pelo mundo afora

e pelo tempo adentro
de mim e sou tantos

que um dia eu faço
a vida viver.

Os versos “Meu sangue é semente/que o vento enraíza/no ventre da terra/e eu nasço de novo” condensam imagens muito fortes e nítidas. Há uma cadeia de significantes (sangue/vento/enraíza/terra/nasço de novo) que desenham imagens da própria natureza, que pode também ser pensada como uma mãe e que é a metáfora por excelência da própria vida. Da morte brota-se a vida. O sangue vira semente, evocando um ciclo de renovação. O outro lado da morte é, portanto, a própria vida. E tudo gira, vira, como Exu, que é a morte e é a vida. É o vermelho e é o branco do chapéu⁹.

⁹ Alusão ao mito *Exu leva dois amigos a uma luta de morte* (PRANDI, 2001, p. 48)

Nos versos “sem fazer da noite/não mais a silente/parceira da morte/mas a mãe que pare/filhos cor da noite/e zela por eles” a intuição da metáfora da noite como uma mãe se desvela no poema. A noite é a mãe protetora dos meninos negros. Nela eles morrem, mas em seu ventre renascem, mil, múltiplos, multiplicados. E ela será, na vida, a mãe protetora. Uma pantera que “na chispa do olhar e no gume das prezas”, zela pela sua ninhada. E quando o poeta afirma novamente, e corajosamente, as suas múltiplas mortes (“Morri tantas vezes”), o que vemos agora com nitidez é que essas mortes contêm em si, em seu reverso, o renascimento. A vida, a beleza, a coragem invadem os enunciados, tomam a cena. E, novamente, é difícil não pensar na diáspora africana ao ler os versos “Sou muitos, me espalho pelo mundo afora”. Em seus versos finais a poesia cresce, vinga-se com beleza, emociona, comove leitores avisados e desavisados da chacina negra do Bairro Cabula. E, por fim, Exu, ele que é tantos e que faz tudo girar, vinga-se da morte com vida, rima, ritmo e repetições: “e pelo tempo adentro/ de mim e sou tantos/ que um dia eu faço, a vida viver”.

[...] que um dia eu faço, a vida viver, que um dia eu faço, a vida viver...¹⁰.

Exu canta e dança.
Exu está vingado.¹¹

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. *Tout s’effondre*. Trad. Pierre Girard. Paris: Actes Sud, 2013.
- ALEIXO, Ricardo. *Flip 2017 - Fruto estranho*: Ricardo Aleixo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4&t=737s>>. Acesso em: 01 de junho de 2019.
- ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania: Antologia poética*. São Paulo: Todavia, 2018.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão*. Trad. Flavio Terrigno. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem ritmo e vida*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

¹⁰ Leitura do poema por Ricardo Aleixo. Cf. ALEIXO, Ricardo. *Flip 2017 - Fruto estranho*: Ricardo Aleixo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=We5PnoIFhv4&t=737s>>. Acesso em: 01 de junho de 2019.

¹¹ Exu colocado no presente: alusão à PRANDI, 2001, p. 49.

PRANDI, Reginaldo. *Herdeiras do Axé*. Sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: Hucitec, 1996.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.



VOLUME - V.1
NÚMERO - N.2
MAR. - 2023
ISSN:
P.52-68

**MARIA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO:
UMA ALEGORIA DA CONDIÇÃO SOCIAL DOS CORPOS NEGROS E
DISSIDENTES**

MARIA, BY CONCEIÇÃO EVARISTO: AN ALLEGORY OF THE SOCIAL CONDITION OF
BLACK AND DISSIDENT BODIES

Wesley Henrique Alves da Rocha¹

RESUMO:

É evidente que a violência contra os corpos negros e dissidentes tem sido constante, e, até mesmo, corriqueira nos noticiários. Nota-se que essa violência exerce intensidades ampliadas quando é direcionada aos corpos negros e, ainda mais intensa, quando é direcionada às mulheres negras. O presente artigo tem como objetivo apresentar uma leitura do conto *Maria*, de autoria da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, publicado no livro *Olhos D'Água*, tendo sua primeira impressão em 2015. Partimos da premissa de que o conto se apresenta como alegoria da condição social da mulher negra, mas também de outros corpos negros e dissidentes. Como embasamento teórico, utilizam-se as perspectivas do pós-colonialismo, tais como Hall (1999), Spivak (2010), Fanon (2008), Angela Davis (2018) e a própria Conceição Evaristo (2005). As reflexões em tela nos levaram a inferir que a personagem Maria, se metamorfoseia em várias outras vidas marginalizadas e representa tantas outras Marias e tantos outros corpos negros e dissidentes que sofrem com as tentativas de supressão de suas existências, mas que, ao mesmo tempo, carregam a disposição para se erguer e dizer “não” às tentativas de disciplinação de seus corpos.

Palavras-chave: Literatura afro-brasileira. Pós-colonialismo. Violência. Corpos negros. Dissidentes.

ABSTRACT:

It is evident that violence against black bodies and dissidents has been constant, and even commonplace in the news. Note that this violence exerts increased intensities when it is directed at black bodies and, even more intense, when it is directed at black women. This article aims to present a reading of the short story *Maria*, written by the Afro-Brazilian writer Conceição Evaristo, published in the book *Olhos D'Água*, having its

¹ Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT); wesley020794@gmail.com

first impression in 2015. We start from the premise that the short story presents itself as an allegory of social condition of black women, but also of other black bodies and dissidents. As a theoretical basis, post-colonialism perspectives are used, such as Hall (1999), Spivak (2010), Fanon (2008), Angela Davis (2018) and Conceição Evaristo (2005). The on-screen reflections led us to infer that the character Maria, metamorphoses into several other marginalized lives and represents so many other Marias and so many other black and dissident bodies that suffer from the attempts to suppress their existence, but that, at the same time, they carry a willingness to stand up and say “no” to attempts to discipline their bodies.

Keywords: Afro-Brazilian literature. Post-colonialism. Violence. Black bodies, Dissidents.

CONCEIÇÃO EVARISTO: NOTAS DE VIDA, ESCRITA E TRAJETÓRIA

Conceição Evaristo, mineira de Belo Horizonte, nasceu em 29 de novembro de 1946. Em seu blog, a escritora publicou o texto *Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita*, onde relata a aquisição da escrita e da leitura recordando que as mãos de lavadeira da mãe guiaram os seus dedos: “[...] guiaram os meus dedos no exercício de copiar meu nome, as letras do alfabeto, as sílabas, os números, difíceis deveres de escola, para crianças oriundas de famílias semi-analfabetas.” (EVARISTO, 2005)².

Assim, a autora ressalta que as mesmas mãos a guiaram na aquisição da leitura: “[...] foram essas mãos também que folheando comigo, revistas velhas, jornais e poucos livros que nos chegavam recolhidos dos lixos ou recebidos das casas dos ricos, que aguçaram a minha curiosidade para a leitura e para a escrita.”³.

Dessa forma, Evaristo crê que a gênese de sua escrita está no acúmulo de tudo que ouviu desde a infância, “O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir.”⁴

Em 1958, ao terminar o primário, Conceição Evaristo ganhou o primeiro prêmio de literatura, venceu um concurso de redação. No entanto, sua vitória gerou certo desconforto em alguns professores que não a consideravam uma “boa aluna”. Dona

² Disponível em: <http://nossaescrevencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-am-dos.html>. Acesso em 25 jun. 2020.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

Luzia Machado Brandão, uma professora que trabalhava na biblioteca, precisou intervir para que a menina negra recebesse o prêmio (LIMA, 2009).

Em 1976, ingressou no curso de graduação em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Começou o curso de Mestrado em Literatura Brasileira em 1993, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; e em 2011 concluiu o Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

A produção literária de Conceição Evaristo é diversa, composta por poesias, romances, ensaios, artigos e contos. Inicialmente, suas produções não foram organizadas em obras individuais, a revista *Cadernos Negros* foi o primeiro veículo de divulgação de seus poemas.

O pesquisador Omar da Silva Lima (2009), em sua tese de doutorado intitulada *O comportamento etnográfico afro-descendente das escritoras negras Conceição Evaristo & Geni Guimarães*, realizou um levantamento das publicações da escritora nos *Cadernos Negros*. A primeira publicação se deu em 1990; ao todo foram 31 poemas e 7 contos publicados entre 1990 e 2007.

Pouco tempo depois, a escritora começou a publicar obras individuais: *Ponciá Vicêncio* (2003); *Becos da Memória* (2006); *Poemas da recordação e outros movimentos* (2008), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011); *Olhos d'água* (2014); *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), entre outras.

Segundo Lima (2009), Conceição Evaristo foi a segunda escritora afro-brasileira a ter uma obra publicada fora do país de origem. A primeira foi Carolina Maria de Jesus, com o aclamado *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). Esse é um fato interessante, pois a produção literária de Carolina foi uma das inspirações de Conceição Evaristo. Em entrevista concedida ao Geledés Instituto da Mulher Negra, Conceição cita Carolina:

[...] uma mulher negra, moradora de uma das primeiras ou da primeira favela de São Paulo, na década de 1950, chefe de família, que sustentava o lar como coletora de material reciclável e escritora é uma porrada na porta branca e elitizada da literatura brasileira. É dizer: A gente também sabe fazer e fazemos muito bem! Carolina vive!⁵

Desse modo, escrever também pode ser uma maneira de reafirmar sua presença no mundo e ambas as escritoras o fizeram, “[...] colocar-se em palavras seria, nesse caso,

⁵ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/trabalhar-literatura-de-carolina-maria-de-jesus-foi-imprescindivel-para-descolonizar-olhares/>. Acesso em 27 de agosto de 2019.

uma forma de ser alguém, de participar de uma coletividade marcada pela escrita e, ao mesmo tempo, ser reconhecido como indivíduo, portanto, único” (DALCASTAGNÈ, 2014, p. 07).

1 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA: UMA LITERATURA MARGINAL?

Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus: saltando os muros da subalternidade*, defendida em 2019, propus uma leitura multidisciplinar da obra *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus. Nessa pesquisa, fiz uma breve reflexão sobre a literatura produzida por mulheres negras, a qual transcrevo aqui, com algumas modificações para abarcar a potência literária de Conceição Evaristo.

Segundo Peçanha (2006), quando associamos o marginal à literatura, estamos nos referindo à produção literária de escritores que estariam à margem do corredor comercial oficial ou do cânone literário, assim como o termo “literatura marginal” também pode estar associado a um tipo de literatura que, de alguma forma, se recusa a utilizar uma linguagem institucionalizada, buscando reler o contexto de grupos marginalizados/oprimidos historicamente.

Em suma, a expressão “literatura marginal” serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial e que não pertencem ao cânone literário; em sua maioria, são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados (mulheres, negros, LGBTQIA+), ou ainda que tenham como tema o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais na sociedade (PEÇANHA, 2009, p. 3).

Leonard (2016) destaca que a primeira menção ao termo *Literatura Marginal* foi feita pelo escritor Ferréz, no ano 2000:

Nessa época eu fui conhecendo reportagens sobre o João Antônio e o Plínio Marcos e conheci o termo marginal. Eu pensei que era adequado ao que eu fazia porque eu era da literatura que fica à margem do rio e sempre me chamaram de marginal. Os outros escritores, pra mim, eram boyzinhos e eu passei a falar que era 'literatura marginal' (Ferréz, em fala no dia 20/07/2004) (FERRÉZ, apud PEÇANHA, 2006, p.15).

Nota-se que, Ferréz atribui ao “marginal” o sentido de representação e o próprio sentimento de exclusão social. Em 2001, Ferréz fez uso do termo novamente, dessa vez, para designar um grupo de escritores que vivenciam situações de marginalidade. “A partir de então, a expressão 'literatura marginal' se disseminou no cenário cultural

contemporâneo, para caracterizar a produção dos autores que vivenciam situações de marginalidade” (PEÇANHA, 2006, p. 01).

No Brasil, podemos considerar que há dois momentos da chamada literatura marginal-periférica, sendo o primeiro que trata da literatura marginal da década de 1970, e o segundo, a literatura produzida nas regiões periféricas dos grandes centros urbanos, como é o caso de Conceição Evaristo, nascida em uma favela de Belo Horizonte.

Evaristo, pela sua ousadia e condição social (marginalizada), é uma das catalisadoras da literatura marginal-periférica no Brasil; a oralidade tão presente em suas obras se tornou marca linguística de quem ela representa, com uma linguagem comum e acessível à maioria.

Amaral (2003) esclarece que as obras marginais-periféricas são vendidas, frequentemente, sob o rótulo de literatura de testemunho e/ou depoimento. Balbino (2016) destaca que o marginalizado, quando escreve sobre si, (re)afirma seu papel de protagonista, escritor e narrador, e deixa de ser apenas espectador, personagem e ouvinte da própria história.

Sendo assim, nota-se que a literatura marginal-periférica sugere a interligação do autor com a sua condição marginalizada socialmente e a abordagem dessa experiência em seu texto literário. Para Conceição Evaristo, tal escrita se fundamenta na utilização de experiências e vozes autorais e afetivas para narrar; trata-se da “[...] escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra [ou marginal-periférica] no Brasil” (EVARISTO, 2007, p. 20).

Portanto, o fato de esses escritores e esse tipo de literatura estarem fora do centro - à margem -, é essencial para a (re)construção das identidades marginais-periféricas, fazendo com que tais textos apresentem um viés político em relação às demandas das populações das periferias.

Para Zibordi (2004), a literatura marginal-periférica não é menor, como é defendida por muitos, mas, sim, uma literatura maior, visto que é feita por majorias, numa linguagem maior, com raízes e é assim que ela deve ser tratada.

Considerando as condições sociais de Conceição Evaristo, ater-nos-emos, agora, um pouco mais especificamente à literatura marginal-periférica produzida por mulheres negras. A caminhada feminina, ao longo da história, foi marcada pela invisibilidade, e isso limitou de forma drástica a ação das mulheres no tempo e espaço, colocando-as à margem da história (OLIVEIRA, 2014).

No contexto brasileiro, a visão sobre a mulher seguiu as trilhas do pensamento eurocêntrico marcado pelo fator racial, que colocou pessoas negras em profunda exclusão social, material e moral, principalmente as mulheres. Elas foram, e ainda são, as principais vítimas das violências (físicas, psicológicas, simbólicas); essas condições históricas, impostas a elas, acentuaram a construção de um lugar de inferioridade no espaço social e a negação de seus direitos.

Sendo assim, ao tratarmos da escrita da mulher negra, é preciso que façamos um recorte, visto que limitações impostas pelo gênero e raça que circunscrevia a literatura atingiam, principalmente, esse grupo de mulheres. É importante destacarmos que as mulheres negras, no Brasil, escreveram, desde a escravidão, todavia a invisibilidade e/ou o branqueamento as impedia de galgar caminhos outros que não a subalternidade.

As personagens femininas negras que ainda apareciam na literatura foram apresentadas sob a ótica do colonizador, ou seja, repletas de estereótipos típicos da colonização. Entretanto, a passos curtos, esses estereótipos foram sendo desconstruídos, justamente pelo fato de as mulheres negras se colocarem como sujeito-objeto que escreve sobre si, subvertendo a posição de objeto que era descrito pela ótica eurocêntrica colonial.

O patriarcalismo se constituiu como uma forma de poder e dominação, e, na literatura, atuou da mesma forma. Foi um processo longo e cruel, em que escritoras foram completamente apagadas da história da literatura, principalmente as dos séculos anteriores ao XX.

[...] a história das mulheres é uma história recente, porque, desde que a História existe como disciplina científica, ou seja, desde o século XIX, o seu lugar dependeu das representações dos homens, que foram, por muito tempo, os únicos historiadores. Estes escreveram a história dos homens, apresentada como universal, e a história das mulheres, desenvolveu-se a sua margem. Ao desprezarem as mulheres, serem seus porta-vozes, os historiadores ocultaram-nas como sujeitos, tornaram-nas invisíveis (STREY; CABEDA, 2004, p. 25).

Até mesmo durante o Romantismo, quando houve a tentativa de se criar uma “identidade nacional”, é possível observarmos que as obras literárias⁶ foram escritas por homens brancos, os índios eram os protagonistas que eram retratados como heróis, mas que aceitavam o colonizador de maneira pacífica (SILVA & RODRIGUES, 2018). As mulheres eram retratadas como submissas; e os negros e negras? A estes foi delegado o

⁶ Como por exemplo: *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo; *O guarani*, de José de Alencar; entre outras.

papel de desaparecer da história da formação nacional; o romantismo tratou de animalizar e escravizar a população negra, limitando-a aos estereótipos. As mulheres negras que, mesmo nesse contexto, conseguiram produzir, foram apagadas da historiografia literária, ou passaram pelo processo de branqueamento.

Portanto, a literatura tratou de silenciar o negro, ou colocá-lo em espaços estereotipados, principalmente no século XIX.

Na literatura produzida no Brasil até 1888, o negro apareceu em papéis diversos e sob ângulos diferentes. [...] Como pessoa, o negro foi descrito como quase tudo cabível na escala humana de interpretação: uma figura semelhante a feras, que servia apenas para o trabalho pesado, um selvagem em que não se pode confiar e que se revoltará na primeira oportunidade [...] uma figura exótica que desperta desejo [...] (RABASSA, 1965, p. 324).

A afro-brasileira Maria Firmina dos Reis, durante o século XIX, foi uma das mulheres negras que, assim como Conceição Evaristo, saltou os muros da voz subalterna, enfrentando as tentativas de silenciamento impostos.

Angela Davis (2016) explica que qualquer ação das mulheres negras, que fugiam do papel compulsório atribuído a elas pela colonização, configurava-se como resistência; inclusive, por exemplo, o ato de escrever e transmitir essa escrita aos demais e, evidentemente, isso era um grande incômodo para o senhorio. Nesse sentido, a resistência se apresenta como condição para a própria existência da mulher negra.

Sendo assim, a produção de mulheres negras é uma ferramenta poderosa, tanto para deslegitimar o discurso do colonizado, quanto para romper o silenciamento imposto a essas pessoas, pois carrega a história de luta que as mulheres negras enfrentaram para romper com a opressão que as impedia de escrever. A escrita de mulheres negras rompe a invisibilidade e permite que o discurso delas seja, ainda que tardiamente, ouvido.

O protagonismo feminino negro na literatura muda a ordem social, inserindo um discurso de resistência, desconstrução e reconstrução de identidades, ou seja, possibilitando que o papel ativo desses sujeitos na sociedade seja de fato reconhecido. Por conseguinte, substituindo o papel secundário das personagens femininas por mulheres negras que protagonizam a própria história.

Logo, a literatura marginal-periférica produzida por mulheres negras caracteriza-se pelo seu protagonismo, pela revisão do legado colonial (ótica pós-colonial) e o reconhecimento da própria história como algo que precisa ser contado. Por fim, o

movimento de exclusão das mulheres na literatura, principalmente as negras, não anula a influência significativa dessas mulheres sobre as pessoas marginalizadas que se identificam com suas lutas e, até mesmo, sobre a nova geração de escritoras negras. Não há como apagar/silenciar dessas mulheres a voz narrativa, o relato, o verso, o grito. Como confessa Conceição Evaristo:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosia esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executou, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p. 202).

Nesse caso, escrever como um ato libertador das amarras sociais é consequência da resistência e persistência de escritoras afro-brasileiras que, mesmo excluídas, resistem e registram suas vozes de mulheres negras, a partir das próprias narrativas, abrindo caminhos para que mais mulheres negras integrem o mundo a partir de suas próprias vozes.

Vale destacar que a intenção desse tipo de literatura não é criar guetos, fazendo com que esses textos circulem apenas na periferia, mas, sim, que as pessoas periféricas tenham acesso também a clássicos da literatura e que a literatura marginal-periférica rompa os muros da periferia, possibilitando que façam parte do cânone. A reivindicação dessas escritoras não é apenas a valorização, mas também o direito de serem ouvidas, terem a igualdade de possuir a cultura e usufruir dela, antes destinada aos brancos e às classes sociais média e alta.

Ao tomar a literatura marginal-periférica como objeto de pesquisa, é preciso abrir-se à compreensão de que não existe uma “história única”, uma vez que a história oficial é sempre contada pelo vencedor, pelo colonizador, pelo homem branco.

Assim sendo, é preciso desnaturalizar a história colonial, problematizar os estereótipos e visibilizar as histórias dos colonizados e as diferentes formas de opressão existentes, opondo-se à reprodução das relações de dominação. Portanto, a produção de mulheres negras é, afinal, uma ferramenta poderosa para abrir a possibilidade da contestação e da subversão do poder dominante.

2 MARIA: UMA ALEGORIA DA CONDIÇÃO SOCIAL DAS PESSOAS NEGRAS E DISSIDENTES

O conto *Maria* faz parte da obra intitulada *Olhos d'água* (2015), de Conceição Evaristo. Neste trabalho, a versão utilizada foi publicada em 2016, sendo a terceira reimpressão. O texto narra a história de uma mulher chamada Maria, que mora em uma favela e cria os filhos sozinha. Quanto ao enredo, ela trabalha como empregada doméstica na casa de uma família rica. Certo dia, ao ir embora do trabalho, entrou em um ônibus que foi assaltado por um ex-companheiro, pai de um de seus filhos. Assim, os passageiros perceberam que Maria foi a única que não foi assaltada, pois o assaltante a conhecia, isso fez com que os passageiros se revoltassem contra ela, começaram a xingá-la e, depois da agressão verbal, a agrediram fisicamente, linchando-a até a morte.

Tomaremos o conto como alegoria da condição social, herdada dos processos de colonização e exploração, dos corpos negros e dissidentes. Assim, torna-se necessário definir o termo alegoria:

A alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; nos diz às vezes que o primeiro sentido deve desaparecer, e outras que ambos devem estar juntos. Em segundo lugar, este duplo sentido está indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer. (TODOROV, 1981, p. 35)

A alegoria, portanto, seria um duplo sentido textual, onde o texto pode apresentar mais de uma informação, ultrapassando os limites impostos pelo próprio texto, independente da interpretação de quem lê. Assim, trabalhamos com a ideia de que o conto *Maria* fala sobre ela, mas, também, evoca e representa todos os corpos que, de alguma maneira, sofrem com os preconceitos e estereótipos criados pela classe dominante e com as tentativas de supressão de suas existências. Agora, trataremos de, efetivamente, ler o conto à luz da alegoria.

O conto é narrado a partir de um narrador heterodiegético, isto é, ele não participa como personagem, mas conhece, e, tem acesso aos sentimentos e pensamentos de Maria. Logo, no início do conto, enquanto espera o ônibus para voltar para casa, podemos perceber o tratamento que ela recebe no trabalho:

Além do cansaço, a sacola estava pesada. No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora (EVARISTO, 2016, p. 39).

Com isso, podemos perceber a lógica escravocrata operando na vida de Maria: ceder apenas os restos que iriam para o lixo para a doméstica. Assim, a personagem

demonstra a subordinação imposta por um sistema de trabalho que oprime e inferioriza sua condição social (RAMOS; FERREIRA, 2018). Maria era mãe de três filhos. Mesmo cansada e com o peso das sacolas, ela expressa sua felicidade acerca das frutas que estava levando para casa e pensava: “as crianças nunca tinham comido melão. Será que os meninos iriam gostar de melão?”. (EVARISTO, 2016, p. 40).

Quando Maria já está dentro do ônibus, ela avista seu ex-companheiro, que se senta ao seu lado. Ele diz para ela mandar um abraço, um beijo e um carinho ao filho. Em seguida, ouvem-se gritos de assalto e ele saca uma arma. Maria é a única do ônibus que não foi assaltada e os demais passageiros concluíram que isso se devia ao fato de ela ser cúmplice do assalto, isso já foi suficiente para que as agressões verbais começassem:

Ouviu uma voz: negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois. (EVARISTO, 2016, p. 41)

A primeira voz, a que acordou a coragem de todos tornou-se um grito: aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões! [...] Olha só que, a negra ainda é atrevida, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. (Ibid., p. 42)

Como bem pontuam Batalini e Feldman (2017), as agressões verbais sofridas por Maria evidenciam o uso da palavra negra de forma pejorativa, tido como insulto e que, de alguma maneira, estabelece relação com o assalto, isto é, o fato de ela ser negra estaria atrelado à criminalidade. Esse aspecto demonstra o racismo estrutural presente na sociedade.

Na obra *O que é racismo estrutural* (2018), Silvio Luiz de Almeida classifica o racismo estrutural como o resultado da estrutura racial oriunda da dominação, que normaliza e concebe como verdades as regras baseadas na discriminação racial. Assim, mantém, reproduz e recria desigualdades e privilégios para manter o *status quo* de dominação.

Maria era uma mulher trabalhadora, mãe de três filhos, mas nada disso foi considerado pelos demais passageiros. Tudo o que ela é e tudo o que poderia ser, naquele momento, foi reduzido aos preconceitos atrelados à sua cor. Para Fanon (2008, p. 149), isso acontece porque [...] “onde quer que vá, o negro permanece negro”, isto é, o discurso colonial foi capaz de colocar o povo negro num lugar de subalternidade inscrita na pele. Assim, notamos o processo de objetificação da pessoa negra: útil para o trabalho e ameaçador.

Além disso, podemos pensar sobre xingamentos “safada” e “puta”, proferidos pelo homem no ônibus, que evidenciam discriminações no âmbito do gênero. Spivak argumenta que a mulher além de estar submetida ao sistema que a marginaliza, também está sob o esteio masculino, constituindo uma dupla colonização:

É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objeto da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 85).

Nesse sentido, nota-se a dupla colonização da mulher negra, visto que, ela é colocada em um lugar de subalternidade por ser mulher e, também, por sua cor de pele. Desse modo, além da manifestação do racismo estrutural, há também a opressão do sistema patriarcal, vinculando o corpo feminino ao prazer e objetificação sexual.

“A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém.” (EVARISTO, 2016, p. 42), assim o narrador descreve o que Maria sentiu, medo e raiva e, ao mesmo tempo, consciência de que não devia satisfação ninguém, pois era inocente. Ao tentar se defender, o homem diz “Olha só, a negra ainda é atrevida, [...]” (EVARISTO, 2016, p. 42).

Nota-se que o direito de defesa foi negado à Maria, sua tentativa de se defender foi vista como atrevimento, numa tentativa de atribuir, à reação do oprimido, um caráter violento. No entanto, é necessário não confundir a reação do oprimido com a violência do opressor.

Esse trecho do conto ainda pode fazer referência ao silenciamento que, historicamente, os negros sofreram e, de forma ainda mais acentuada, as mulheres negras. A imposição do silêncio e a atribuição de atrevimento a qualquer tentativa de fala e/ou defesa podem ser consideradas parte da retórica dominação (opressão) (ORLANDI, 2007), que quer que os corpos negros e/ou dissidentes sejam disciplinados, isto é, que obedeçam às regras opressoras sem contestá-las.

Ao final do conto, depois das agressões verbais e do tapa na cara, um dos passageiros incitou os demais a lincharem Maria: “Lincha! Lincha! Lincha! Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos” (EVARISTO, 2016, p. 42). Seu corpo é linchado, evidenciando o espaço violento em que o corpo negro está inserido e o quão destituído de valor a lógica colonial/escravocrata o construiu.

Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher já estava todo dilacerado, todo pisoteado.

Maria queria tanto dizer ao filho que o pai havia mandado um abraço, um beijo, um carinho (EVARISTO, 2016, p. 42).

Assim termina o conto, a polícia chega e encontra o corpo de Maria já dilacerado e pisoteado. A violência desferida contra os corpos negros e sem nenhum direito de defesa é o tema central. A mulher trabalhadora do início do conto rapidamente passou a ser vista como um objeto ameaçador que deveria ser eliminado, numa manifestação nauseante do racismo estrutural presente na sociedade. Mesmo após a abolição da escravidão, as engrenagens da dominação colonial continuaram trabalhando e atribuindo ao corpo negro os estereótipos racistas inventados durante a colonização e, à medida que os corpos negros transgridem o eurocentrismo, passaram a serem vistos dissidentes e abjetos. Maria foi vista como o “outro” ameaçador, como margem, isto é, sua liberdade não engendrou a neutralização dos efeitos da colonização. Como já disse Fanon (2008, p. 149): [...] “onde quer que vá, o negro permanece negro”.

O conto escancara que corpos negros ainda são silenciados e, muitas vezes, assassinados. Parafraseando Ramos e Almeida (2019), as balas (violências, assassinatos) têm GPS para encontrar os corpos negros e, a produção literária que se engaja no enfrentamento e/ou denúncia de tais violências, configura-se como ato político, de resistência e torna-se instrumento de luta, ressignificação e (r)existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dado o exposto, fica evidente que a produção de mulheres negras é uma ferramenta poderosa, tanto para deslegitimar e/ou denunciar o discurso do colonizador, quanto para romper o silenciamento imposto a essas pessoas, pois carrega a história de luta que os corpos negros enfrentaram, e ainda enfrentam, para romper com a opressão.

Durante a leitura do conto *Maria*, é praticamente impossível não nos recordarmos dos assassinatos de pessoas negras que ocorreram recentemente e que resultaram em protestos e indignação pelo mundo todo. Denominado de *Black Lives Matter* (Vidas negras importam), os protestos antirracistas despertaram parte da sociedade branca que fecha os olhos diante da violência policial contra pessoas negras, indo na contramão da banalização do genocídio negro. Em entrevista ao *El País*⁷, Mônica Oliveira, ativista e membro da Coordenação da Rede de Mulheres Negras de Pernambuco, destaca muito bem que a ascensão de governantes de extrema direita, não

⁷ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-06-06/vidas-negras-importam-chacoalha-parcela-de-brasileiros-entorpecida-pela-rotina-de-violencia-racista.html>. Acesso em: 28 jun. 2020.

só no Brasil, mas pelo mundo, expõem ainda mais a população negra às estatísticas da violência, evidenciando ainda mais a urgência de uma luta antirracista interseccional.

Michael Brown, morto a tiros por policiais nos EUA, não portava armas nem tinha antecedentes criminais, era um homem negro. George Floyd, homem negro, morto por um policial branco nos EUA que por quase nove minutos se manteve ajoelhado no pescoço de Floyd, mantendo-o preso no chão enquanto ele suplicava: "não consigo respirar". Marielle Franco, vereadora brasileira, feminista, negra, lésbica, defensora dos direitos humanos, assassinada em 14 de março de 2018 e, até a presente data, os responsáveis por esse crime não foram presos. Ágatha Vitória Sales Félix, criança negra de 8 anos, foi baleada nas costas, durante uma ação policial, quando voltava para casa com a mãe, em 20 de setembro de 2019, no Complexo do Alemão, na Zona Norte do Rio de Janeiro. João Pedro Matos Pinto, morto aos 14 anos, vigésimo quarto adolescente baleado no Rio de Janeiro só em 2020. Destes, 12 foram alvejados em situações com presença de agentes de segurança e cinco morreram (COELHO, 2020). Miguel Otávio Santana da Silva, criança negra de 5 anos, "caiu" do 9º andar de um prédio de luxo em Recife. A empregada doméstica, Mirtes Renata, havia deixado a criança aos cuidados da patroa branca, Sarí Corte Real, enquanto levava o cachorro da família para passear. A patroa foi flagrada pelas câmeras de segurança deixando a criança sozinha no elevador e apertando o botão do 9º andar do prédio. Ela foi autuada por homicídio culposo (quando não há intenção de matar) e liberada após pagar uma fiança de vinte mil reais.

Estes são apenas alguns dos corpos negros que foram brutalmente violados e assassinados pelo Estado. Todos(as) tinham em comum características oriundas de construções sociais que faziam suas vidas "menos valiosas" e, sobretudo "perigosas", definindo a eles um lugar de subalternidade e fazendo a violência contra seus corpos "justificável".

Conceituando a interseccionalidade, Angela Davis (2018) afirma que a luta pela liberdade efetiva não vai ser vitoriosa se todas as minorias reclamarem direitos somente para si, ou seja, é necessário compreender que todas as lutas devem considerar as interseções entre as categorias, percebendo que as lutas não são tão diferentes assim. Isto porque uma pessoa nunca é constituída por uma única identidade ou por uma única categoria social, somos plurais e imbricados em relações de raça, classe, gênero e sexualidade.

Como já disse Hall (1999), a identidade é fragmentada, constituída de várias formações identitárias complexas. Assim, é mais difícil segregar um movimento social de minorias se há união, e isso foi bem perceptível quando os assassinatos dessas pessoas negras resultaram em protestos por todo o globo e união de identidades distintas, evidenciando a interseccionalidade dos movimentos sociais pelos direitos.

Vale destacar que a produção literária afro-brasileira vai na contramão da hegemonia branca e heteronormativa, questionando e denunciando as amarras que o colonialismo impôs aos corpos dissidentes, principalmente, corpos negros. Semelhantemente, nós, pesquisadores, precisamos ir na contramão da hegemonia do conhecimento e contribuir com a desconstrução do status de subalternidade que foi delegado a estes corpos.

Por fim, para Maria, que se metamorfoseia em várias outras vidas marginalizadas e representa tantas outras Marias e tantos outros corpos negros e dissidentes, evoco a canção *Maria, Maria*, de Milton Nascimento:

Maria, Maria,
 É um dom,
 Uma certa magia
 Uma força que nos alerta
 Uma mulher que merece
 Viver e amar
 Como outra qualquer
 Do planeta
 [...]
 Mas é preciso ter força,
 É preciso ter raça
 É preciso ter gana sempre
 Quem traz no corpo a marca
 Maria, Maria,
 [...]
 Quem traz na pele essa marca
 Possui a estranha mania
 De ter fé na vida... (NASCIMENTO, 1999)⁸

“[...] Que merece viver e amar como outra qualquer do planeta [...] Quem traz na pele essa marca possui a estranha mania de ter fé na vida...” (ibd.). “Estavam todos armados com facas-laser que cortam até a vida.” (EVARISTO, 2016, p. 42), que a união dos corpos marcados na pele, destrua a “faca-laser” colonial que trabalha para a supressão destes corpos e que a fé de Maria na vida prevaleça.

⁸ NASCIMENTO, Milton. *Maria Maria*. Arista, 1999. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/milton-nascimento/maria-maria.html>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Em *A liberdade é uma luta constante* (2018), Davis não nos deixa esquecer que a liberdade é uma luta coletiva, global e contra todo um sistema mundial que foi forjado na colonização de corpos dissidentes do europeu (homem, branco, heterossexual); e que só haverá vitória diante da interseccionalidade dos movimentos sociais pelos direitos, “[...] Teremos de ter disposição para nos erguer e dizer “não” unindo nossas almas, articulando nossas mentes coletivas e nossos corpos, que são muitos” (DAVIS, 2018, p. 131).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

AMARAL, Luiz Eduardo Franco do. *Vozes da favela: representações da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro*. 2003. Dissertação. (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

BALBINO, Jéssica. *Pelas margens: vozes femininas na literatura periférica*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, 2016.

BATALINI, Marcela Gizeli; FELDMAN, Alba Krishna Topan. Sob o peso do próprio corpo: a representação da mulher negra nos contos “Maria” e “Rosa Maria Rosa”, de Conceição Evaristo. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Vol 33, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. vol. 1. 3a ed. São Paulo, Edusp, 1969.

COELHO, Leonardo. João Pedro, 14 anos, morre durante ação policial no Rio, e família fica horas sem saber seu paradeiro. *El País*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-05-19/jovem-de-14-anos-e-morto-durante-acao-policial-no-rio-e-familia-fica-horas-sem-saber-seu-paradeiro.html>. Acesso em: 24 jun. 2020.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Para não ser trapo no mundo. As mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea*. Estudos de Literatura Contemporânea, n.44, pp.289-302, 2014.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. Organização de Frank Barat; tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares*. Brasília/DF, ano 01, n. 01, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LEONARD, Sandra Eleine Romais. *A literatura marginal-periférica e sua inserção no ensino médio*. Tese (doutorado em Educação), Universidade Federal do Paraná, 2016.

LIMA, Omar da Silva. *O comportamento etnográfico afro-descendente das escritoras negras Conceição Evaristo & Geni Guimarães*. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

OLIVEIRA, Francelene Costa de Santana. *Mulheres negras letras e literatura: uma análise da condição da mulher negra no final do século XIX a meados do século XX*. 18º REDOR. Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

PEÇANHA, Érica. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em antropologia social. Universidade de São Paulo, 2006.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira: meio século de história literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

RAMOS, Celiomar Porfírio; ALMEIDA, Marinei. Conceição Evaristo: uma escrita de corpos femininos marcados pela violência. *Revista Athena*, vol. 17, nº 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/4406/3513>. Acesso em 25 jun. 2020.

RAMOS, Celiomar Porfírio; FERREIRA, Rosineia da Silva. Violência e subalternidade – dois caminhos que se cruzam na história da mulher afro-brasileira: uma possível leitura do conto Maria, de Conceição Evaristo. *Circulação, tramas & sentidos na literatura*. Congresso Internacional ABRALIC, 2018. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547506617.pdf. Acesso em 25 jun. 2020.

ROCHA, Wesley Henrique Alves da. *Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus: saltando os muros da subalternidade*. 2019. 130 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2019. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1njBHd9kLJMGrUNjRipW9K_ye9tjY6HK7/view?fbclid=IwAR1IXyslDNSdNTRKfrrtXX3XF0gl1z5IwxPcPS8Q8cNiWsS1aB4dO3T-4vw. Acesso em: 22 jun. 2020.

SILVA, Maria Valdenia da; RODRIGUES, Francisca Lisiani da Costa. A voz feminina e negra na literatura brasileira oitocentista: a autora e as personagens de *Úrsula*. *Afluente*, UFMA, v. 3, n. 8, 2018, p. 62-81.

SOUZA, Claudenir de. *Mulheres negras contam sua história*. Brasília: Presidência da República, Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/01/a00390_61cb25a04fc6457785a752ea65a287ab.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STREY, Marlene N.; CABEDA, Sonia T. L.; PREHN, Denise R. (Orgs.). *Gênero e cultura: questões contemporâneas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1981.

ZIBORDI, Marcos. *Jornalismo alternativo e literatura marginal em Caros Amigos*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal do Paraná, 2004.



VOLUME - V.1

NÚMERO - N.2

MAR. - 2023

ISSN:

P.69-86

AS MÃOS, O CORAÇÃO, O MUNDO: O EXCESSO E A INTENSIDADE NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

THE HANDS, THE HEART, THE WORLD: EXCESS AND INTENSITY IN CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE'S POETRY

Nuno Brito¹

RESUMO:

Neste artigo é estudada a forma como, na poesia de Drummond, se tece uma rede em torno das mãos, do coração e do mundo. É feita uma análise sobre a forma como o conceito de excesso se manifesta na sua obra em relação com a figuração do *eu* e do *mundo*. No final deste artigo é estudada ainda a ideia de “canto esponjoso” e a reflexividade em torno da poesia e da percepção.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. Poesia. Modernismo. Excesso.

ABSTRACT:

This article focuses in Carlos Drummond de Andrade's poetry, specifically in the way how this poetic creates a net of connections between the hands, the hearth and the world. This study analyses the way how the concept of excess is manifested along the different stages of his poetic creation in relation with the self and the world. In the end of this article it is studied the idea of “Canto esponjoso” and the reflexivity about poetry and perception.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade. Poetry. Modernism. Excess.

¹University of California Santa Barbara; Center for Portuguese Studies; Department of Spanish and Portuguese; nunobritos@gmail.com.

*Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo*

Carlos Drummond de Andrade: Sentimento do Mundo

*Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.*

Carlos Drummond de Andrade: A bruxa

A poesia de Carlos Drummond de Andrade tece nuclearmente, e desde muito cedo, uma rede em torno do eixo: mãos, coração, mundo. Há um movimento de agarrar, de recolher, inerente à sua criação poética, um ato de fechar em concha, de aproximar dos olhos, de considerar e de contrair: a figura do ouriço, de reclinção e de adentramento é de vital importância aqui (uma outra vez). As mãos adquirem em Drummond diferentes centros significativos (elas são grandes, elas não cabem em nenhum lugar, elas são um excesso, um próprio excesso do corpo, elas são dignas, elas são humanas, o instrumento divino de uma construção, a própria possibilidade do poema). O seu poder é contraditório, movido por um choque de forças contrastantes, como numa visão mais profunda, tudo na sua criação poética. Elas são desde logo uma extremidade em que o mundo se sente e apreende, em que a realidade se evidencia e constrói enquanto percepção. O seu lugar pode ser atrás das costas, nos bolsos, pensas junto às pernas, contraídas, encostadas à cabeça, a sua *atitude* física esboçará sempre uma atitude emocional e mental, concreta e reflexiva, um estar no mundo que se evidencia como transparente: as mãos e os olhos pouco podem fingir, não podem mentir ou esconder². As suas linhas e os seus gestos podem ser lidos e interpretados, manifestam invariavelmente um reflexo da própria interioridade, é importante salientar aqui que a origem da palavra “manifestação” provém do latim “manus”: pelas mãos o mundo se manifesta, mas também através delas ele se constrói e renova.

Em Drummond as mãos são o símbolo máximo de uma potência criadora, mas também paradoxalmente o reflexo de uma impotência, de um esvaziamento e de uma carência. Elas o são símbolo do ato de criar e de uma responsabilidade humana diante

² Jean Chevalier e Alain Gheerbrant reforçavam já uma ligação entre as mãos e os olhos, de acordo com a psicanálise, a aparição das mãos em sonhos possui uma relação significativa com a dos olhos.

do mundo. Comunicam o humano e o divino, possibilitam a linguagem escrita e a manifestação do poema.

Ao longo deste estudo serão observados os poemas “Sentimento do mundo”, “Mundo Grande”, “Canto Esponjoso” e “Idade madura”, que se procuram articular de uma forma transversal na criação poética de Drummond, procurando ver como o excesso e a intensidade se manifestam na figuração das mãos, do coração e do mundo. Como ponto de partida e para melhor entrar na sua expressividade na criação de Drummond é importante atentar a um poema outro, o poema “Coração Habitado” de Eugénio de Andrade.

Aqui estão as mãos.
São os mais belos sinais da terra.
Os anjos nascem aqui:
frescos, matinais, quase de orvalho,
de coração alegre e povoado.

Ponho nelas a minha boca,
respiro o sangue, o seu rumor branco,
aqueço-as por dentro, abandonadas
nas minhas, as pequenas mãos do mundo.

Alguns pensam que são as mãos de deus
— eu sei que são as mãos de um homem,
trémulas barcaças onde a água,
a tristeza e as quatro estações
penetram, indiferentemente.

Não lhes toquem: são amor e bondade.
Mais ainda: cheiram a madressilva.
São o primeiro homem, a primeira mulher.
E amanhece.
(ANDRADE, 2005, p. 73)

O advérbio de lugar com que o poema inicia intensifica a concretização espacial da imagem: “aqui estão as mãos”, a presença objetiva do primeiro verso contrasta com a caracterização mais idealizada do segundo: elas são “os mais belos sinais da terra”. O seu poder afirma-se do lado do sublime e de uma evidência que se aproxima da epifania. A ligação ao coração surge então no final da primeira estrofe, os anjos que nascem na terra, têm o coração alegre e povoado. O advérbio *aqui* volta uma vez mais a concretizar as imagens e a criar nitidez visual: as mãos, a terra e os anjos conectam-se a este coração habitado; tornam-se por um lado elementos do corpo individual e, por outro, características impessoais que nos refletem como humanos: “nas minhas, as pequenas

mãos do mundo.” O universal e individual condensam-se nesta imagem. O divino e o humano concretizam-se na figura das mãos, mas o relevo que Eugénio de Andrade nos dá é à sua condição humana e terrena. “Eu sei que são as mãos de um homem”, condição humana continuamente ressignificada: os anjos e a terra, o deus e os homens, criam um choque semântico que se tende a despolarizar e a concretizar na figura das mãos e do coração. Recodificar as suas condições é algo inerente ao pensamento deste poema. As mãos são um reflexo do mundo, a sua porosidade é reforçada por Eugénio de Andrade no final da terceira estrofe. Elas são o encontro com o impessoal: o primeiro homem, a primeira mulher, o reflexo de uma origem e de um fim. A intensidade destas figuras pensadas e percebidas pelos sentidos é reforçada com o verso final “e amanhece”, a noite, fica assim sugerida como o espaço de observação e reflexão em que o poema nasce. O poema conecta-se a um impulso que cria uma rede em torno das mãos, do coração e do mundo criando um eixo dinâmico e simbólico de amplo poder referencial. E isto conecta-se ao núcleo da poesia de Drummond, a alguns dos seus lugares centrais. Atentemos ao poema “Sentimento do mundo”:

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.
Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,
anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.
Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desafiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer
esse amanhecer
mais noite que a noite.
(ANDRADE, 2004, p. 67)

Em *Sentimento do mundo*” as mãos aparecem, tal como no poema de Eugénio de Andrade, logo no primeiro verso, *mas a sua concretização espacial é marcada desde logo pela insuficiência que o advérbio “apenas” dita. A potência e o poder divino das mãos conectam-se diretamente a uma limitação, as mãos são insuficientes para abarcar a complexidade e a vastidão do mundo, cuja pulsação está do lado de um sentimento oceânico. Diante desta sensação de desmedido e de desequilíbrio, o sentimento de habitar e de plenitude é marcadamente diferente do de Eugénio. Há na poesia de Drummond uma tensão que não há no “coração habitado”, uma tensão que nasce sob o signo de uma carência. Diante do espetáculo do mundo o eu encontra-se só, mas a sua responsabilidade é, para Drummond, total. Os seus ombros suportam o mundo, as suas mãos devem reconstruí-lo, organizar as suas formas, conferir uma ordem e um sentido através do processo da escrita, que é por si só um caminho de busca e de reconfiguração. Para Drummond o poema é uma libertação contra o excesso do mundo, contra a opressão e categorização que ele pode conter. O poema é na sua poesia um grito que reorganiza, que destrói para fazer reerguer. As mãos conectam-se diretamente a um sentimento de responsabilidade absoluta e total diante do mundo, ao aparecimento do poema. Caso elas não sejam dotadas dessa potencialidade, elas aparecem como algo a cortar, algo que deve ser ocultado. A automutilação das mãos aparece-nos assim na criação poética de Drummond como um reflexo dessa consciência, o resultado de um excesso do eu e do mundo. A sua figura condensa um choque, mas também uma transparência.*

Para Drummond, o processo de escrita possibilita uma apreensão da realidade, ainda que esta apreensão seja tortuosa e complexa, o poema faz abanar uma estrutura e é, em si, um sentido: a sua poesia agarra-se invariavelmente a um refazer o mundo que tem forçosamente de o desequilibrar, a um estremecimento e abanão que se alia a um estado de espanto e perplexidade. Torna nítido o caos para dele extrair um sentido de unidade, mostra visível o excesso do mundo para nele encontrar uma raiz e um centro que sempre se reposiciona e expande. Afirma-se como um movimento em direção ao centro.

Diante de uma realidade exterior caótica, tão acentuada depois da primeira guerra mundial, suscetível a tantas tendências anti-expressivas e a faltas de comunicação Drummond afirmou a urgência do poema e a responsabilidade absoluta para com a linguagem, com a expressão sincera e autêntica, com o forjar da expressão

adequada, com a palavra dotada da nossa gravidade e do nosso atrito, despida de toda a retórica e artificialidade. Este peso certo é visto por Drummond como um compromisso, um equilíbrio necessário, que exige e torna urgente a coexistência de todos os planos da realidade, as diferentes faces, estilos, modos de percepção e tipos de linguagem.

O equilíbrio só se torna possível numa dança balanceada de opostos, num contínuo cruzamento de planos e centros perceptivos. A tentativa de uma ordem torna-se então um imperativo. É importante salientar o que nos diz Alcides Villaça em *Passos de Drummond* (2006):

O olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar “torto” nos seus descompassos, excessos, a errações. Para muito além dos limites do *eu* e da vida imediata projeta-se, com força de ideal, o sentido de uma ordem ampla e verdadeira, que não se representa em lugar nenhum, mas que não deixa nunca de se oferecer como um horizonte. (VILLAÇA, 2006, p. 14)

Há três figuras centrais nesta afirmação, a primeira delas é a caracterização de *tímido*, e aqui é importante um exercício de desconstrução, de regresso à raiz da palavra: “tímido” provém do latim *timidus* (circunspecto, hesitante, medroso). Características que nos apontam para um reclinar e para um gesto de retransa. Por sua vez, a origem do étimo “timidus”, derivou do verbo “timere”, (temer, recear). E aqui é importante repensar o tema do medo em Drummond, as suas manifestações e raízes, a omnipresença que ele tem como figura dominante na sua criação. O movimento de circunspeção e de interioridade não aponta nunca em Drummond a um fechamento ou individualismo reflexivo, mas antes a um sentir bater o mundo em todas as suas pulsões e extensões no centro de uma circunferência, gesto de nivelamento e de gravidade que afirma também que o universo é todo centro, que todas as suas extremidades se sentem pulsar no centro e que todas as polaridades se equilibram no núcleo, a timidez afirma-se assim como um ato de sinceridade. Ter medo é uma parte natural dessa busca, um eixo necessário e urgente, que não deve ficar fora do canto: “Cantaremos o medo que esteriliza os abraços” / “o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos” (ANDRADE, 2004, p. 73), ele está do lado de um impulso vital, que enquanto elemento criador é o motor de uma procura incessante, de uma construção que se quer contínua, uma condição inerente ao humano, que se alia a um ato de ultrapassagem de um carácter incompleto e de carência, uma pulsão que possibilita o movimento: “Faremos

casas de medo, / duros tijolos de medo, / medrosos caules, repuxos, / ruas só de medo e calma”, “O medo, com sua física, tanto produz carcereiros, / edifícios, escritores, este poema: outras vidas” (ANDRADE, 2004, p. 125). Ele é em si um motor de vida que permite a raiz e criação do poema. Ato circunspecto de sobrevivência e de impulso. De novo, sentir o batimento do mundo no seu centro, movimento omnipresente na poesia de Drummond que confere ao coração um eixo de grande poder sugestivo, expressivo e sensorial. Algo inseparável da concretização da própria ideia de mundo: impessoal, comunitário, universal.

Outro conceito chave na passagem de Alcides Villaça é o de intensidade. “O olhar desse tímido é também tão intenso em sua fome de inteireza que o próprio mundo das experiências acaba por se revelar “torto” nos seus descompassos, excessos, aberrações”. Na sua origem o termo latino *intensitas*, provém do verbo *intendere*, (estirar, esticar, tornar firme). A expressão referia-se literalmente a uma corda ou outro objeto dotado de alguma elasticidade que se podia esticar. Intensificar passou a ser por extensão metafórica agudizar, tornar tenso, mais expressivo, acentuado, excessivo. A intensidade na poesia de Drummond passa indissociavelmente pela ideia de excesso, pela *fome de inteireza*, pela plurissignificação. A *ordem ampla e verdadeira* que esta poesia projeta parte da busca de uma exatidão capaz de melhor agarrar o excesso na vida e na poesia, de mostrar a artificialidade de certos automatismos de comunicação, de afirmar uma raiz, mas também uma transgressão, um encontro e uma transparência entre vida e linguagem, entre o ser e a sua caracterização, entre o desejo e a sua expressão. É no sujeito que se sente o excesso do mundo, que ele ganha uma forma, linguística, sensorial e visível, que ele pulsa e se expande, que se transmuta e reconstrói. A vitalidade desmedida do individuo é em Drummond a própria vitalidade do mundo, com o seu choque de pulsões e sentidos. É neste “eu” que o mundo irrompe como força excessiva, excesso que a linguagem poética procura expressar. É dessa procura, que é em si um processo cognitivo, que o poema nasce. O mundo pulsa e rebenta desde o interior do *eu* poético. Para dizer este excesso o discurso terá de ser forçosamente poliédrico, a voz, o estilo, o tipo de vocabulário, terão de ser plurais, a palavra terá de fazer coexistir dentro de si uma constelação de sentidos que possa expressar a intensidade e vitalidade do sujeito e do mundo, com todos os seus choques de forças contrastantes. Ou dito de outra forma, a corda terá de ser esticada continuamente, o limite terá de estar sempre

presente, nítido, para ser transgredido. Um dos poemas que reflete mais fortemente esta relação é “Mundo grande” do livro *Sentimento do Mundo* (1940).

Mundo Grande

(...)

Tu sabes como é grande o mundo.
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.
Viste as diferentes cores dos homens,
as diferentes dores dos homens,
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
num só peito de homem... sem que ele estale.

Fecha os olhos e esquece.
Escuta a água nos vidros,
Tão calma. Não anuncia nada.
Entretanto escorre nas mãos,
Tão calma! Vai inundando tudo...
Renascerão as cidades submersas?
Os homens submersos – voltarão?

Meu coração não sabe.
Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
Só agora descubro
como é triste ignorar certas coisas.
(Na solidão do indivíduo
desaprendi a linguagem
com que os homens se comunicam.)

(...)

Meus amigos foram às ilhas.
Ilhas perdem o homem.

Entretanto alguns se salvaram e
trouxeram a notícia
de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,
entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.
Entre o amor e o fogo,
entre a vida e o fogo,
meu coração cresce dez metros e explode.
- Ó vida futura! Nós te criaremos.
(ANDRADE, 1978, p. 61)

O poema dialoga desde o início com o “poema de Sete faces”: “Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração” (ANDRADE, 2004, p. 5), mas ao contrário do poema inaugural de *Alguma poesia* (1930), Drummond não estabelece aqui uma

comparação de desigualdade. Entre o coração e o mundo estabelece-se neste poema uma correspondência simbólica e física, imposta por uma medida difícil de quantificar, “tu sabes como o mundo é grande”. A pulsação do mundo torna-se visível a partir do segundo verso, para, a partir dele se construir uma ideia de diversidade: “as diferentes cores dos homens, as diferentes dores dos homens”, imagens que tecem uma rede em torno da multiplicidade e da amplitude de um mundo complexo e diverso pautado por uma mutabilidade contínua, que sendo também a mesma que o sujeito sente, manifesta-se como excessiva, “sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso / num só peito de homem... sem que ele estale”. A poderosa diversidade do mundo pulsa no interior do sujeito, mas a sua vitalidade exige uma saída, uma brecha. É importante atentar como Drummond ressignifica neste poema o topos do coração, reforçando a imagem da sua forma física que se expande (não numa imagem etérea, mas na própria forma que explode). A energeia e vitalidade desta imagem constitui-se, em si, como uma imagem excessiva, inusitada e inesperada: a este mundo que cresce e se expande corresponde uma expansão do sujeito. Eu e mundo estão em expansão, “entre o amor e o fogo / entre a vida e o fogo”.

Etimologicamente a palavra excesso provém do latim: *excedere*, de; *ex-*, “fora”, e *cedere*, “sair”, significando originalmente ir além da conta, extravasar, ultrapassar um limite. A força vital do mundo transborda, não podendo mais ser contida no interior do sujeito. É importante salientar aquilo que Ricardo Vasconcelos observou para o caso da poesia de Luís Miguel Nava, estamos também, na criação poética de Drummond numa poesia *do prefixo ex*. De excesso, de explosão, de expansão. Excesso que se agudiza no interior do *Eu* pautando um gesto de irrupção, de saída violenta, de quebra das estruturas e formas da individualidade, gesto de intensidade que se assemelha a esse mesmo esticar contínuo de uma corda, sempre pronta a rebentar. Exercício controlado de autossuperação pela qual eu e mundo se expandem.

A complexidade desse poema e da relação eu-mundo na sua criação poética é sintomática de uma tensão contínua, da consciência de um abismo da individualidade que está sempre perto da fratura, numa zona de transgressão, que é indissociável do próprio ato e espetáculo de viver. Para Drummond o eu está sempre ciente dessa brecha na individualidade, dessa possibilidade de um estado de abertura, que é em si um encontro com o unitário. Toda a sua positividade nasce de uma negatividade presente, toda a sua vida se afirma também através da imagem da morte. O eu encontra-se sempre

num exercício de expansão, de englobamento, que é um sair de si próprio, fraturante e corrosivo (tomando emprestado um conceito de Luís Costa Lima). A poesia de Drummond abre portas amplas para a diversidade do mundo, para a complexidade do homem, para o poder ilimitado e permanentemente expansivo da linguagem, mostrando-nos um caminho plural em que a pedra, a negação e o questionamento são parte integrante da criação. Exercício limite, de expansão e retração, fluxo e refluxo, explosão e implosão, que abana as estruturas a partir de um movimento que vem de dentro, que poderia afirmar como Álvaro de Campos: “E os meus versos são eu não poder estoirar de viver” (CAMPOS, 2014, p. 113). Um movimento de rebentação, interior e exterior, face ao espetáculo de estar vivo, que afirma cada poema como uma cosmificação, em que *eu* e *mundo* se tornam imperativos, como em “Canto Esponjoso”, “Bela / a passagem do corpo, sua fusão / no corpo geral do mundo”. (ANDRADE, 1978, p. 159). Tomando como ponto de partida as palavras de Luís Miguel Nava, em que nos fala do poema de uma forma geral, na poesia de Drummond essa cosmificação torna-se plenamente evidente, como lugar de equilíbrio de forças contrastantes que a linguagem procura expressar.

Todo o acto poético é uma cosmificação. Cosmificação que se opera a partir do caos a que dá lugar a destruição da língua. Não por acaso o acto poético se chama de criação e a etimologia aproxima a poesia do fazer. Cada vez que se serve do verbo para criar, nesse mesmo acto recriando o próprio verbo, o homem não só confere um sentido ao aleatório como o que dessa maneira cria detém um estatuto ontologicamente superior ao do que lhe subjaz: a língua. Daí que nas origens da poesia esteja a necessidade de comunicar com os deuses, deles se instituindo como a mais próxima linguagem. (NAVA, 2004, p. 17)

Cosmificação do poema, da linguagem e das suas tessituras, mas também do corpo, do sujeito poético, das suas experiências sensíveis e da sua memória; tudo em Drummond é alvo de uma cosmificação; a palavra mundo serve também esse mesmo propósito, afirmando-se, tal como observou José Miguel Wiznik, uma obsessão altamente reiterada na sua poesia:

Se pinçarmos alguns exemplos, entre muitos, veremos que [a palavra mundo] compõe entre si uma espécie de litania latente, convulsiva, insistente, quase um cacete poético. Na poesia de Drummond, *mundo* é uma entidade que comparece nas mais diversas e desniveladas situações – quando o sujeito escreve num domingo solitário, quando descreve a primeira experiência sexual, quando especula sobre o céu e a terra, quando vislumbra a luz indecisa de um farol,

perdida na noite, quando está isolado, quando se sente abraçando a humanidade, quando é ultrapassado pelos acontecimentos e quando os abarca em si mesmos”. (WIZNIK, 2018, p. 174)

Ela é em si a palavra que nomeia a inteireza de uma experiência comunitária, o contacto com a *vida maior que nós*. O mundo de Drummond figura-se através de uma multiplicidade de formas que se constroem e reconstroem de acordo com a visão interna, reflexiva e revitalizadora. Atentemos a algumas destas figurações:

“Os ombros suportam o mundo” (Os ombros suportam o mundo)

“o mundo parou de repente” (Poema que aconteceu)

“inabitável, o mundo é cada vez mais habitado” (O sobrevivente)

“A rede virou / o mundo afundou” (Iniciação amorosa)

“É preciso ter mãos pálidas e anunciar o FIM DO MUNDO” (Poema da necessidade)

“e só uma estrela / guardará o reflexo / do mundo esvaído” (Canção de berço)

“Por que fiz o mundo? Deus se pergunta / e se responde: Não sei” (Tristeza no céu)

“Vem farol tímido / dizer-nos que o mundo / de fato é restrito, / cabe num olhar” (Rua do olhar)

“O mundo te chama / Carlos! Não respondes? (Carrego comigo)

“Irredutível ao canto, / superior à poesia, / rola, mundo, rola, mundo” (Rola mundo)

“Estou solto no mundo largo” (Idade madura)

“meus olhos são pequenos para ver / o mundo que se esvai em sujo e sangue (Visão 1944)

“neste salão desmemoriado no centro do mundo oprimido” (Canto ao homem do povo Charlie Chaplin)

“Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti” (Legado)

“Bela / a passagem do corpo, sua fusão / no corpo geral do mundo” (Canto esponjoso)

Regressemos a estes últimos versos, pertencentes ao poema “Canto Esponjoso”, incluído no livro *Novos poemas* (1948):

Canto Esponjoso

Bela
esta manhã sem carência de mito,
E mel sorvido sem blasfémia.

Bela
esta manhã ou outra possível,
esta vida ou outra invenção,
sem, na sombra, fantasmas.

Umidade de areia adere ao pé.
Engulo o mar, que me engole.
Valvas, curvos pensamentos, matizes da luz
azul completa
sobre formas constituídas.

Bela
a passagem do corpo, sua fusão
no corpo geral do mundo.
Vontade de cantar. Mas tão absoluta
que me calo, repleto.
(ANDRADE, 1978, p. 159)

Há um sentimento de estesia que irradia de todo o poema, que passa por uma sugestão de completude, por um estado de abertura face à totalidade; o adjetivo *bela*, para caracterizar a manhã e a passagem do corpo é repetido três vezes, no início da primeira, da segunda e da quarta estrofe, conferindo um ritmo que dá maior expressividade à sensação de plenitude que conclui o poema, este é um sujeito poético repleto, de coração cheio, com uma vontade de cantar absoluta. A manhã é descrita como *bela* pela sua simplicidade e concordância com o espaço e o tempo, ou doutra forma, pela sua humildade, que é a humildade de quem nela entra: ela é *bela* porque está desprovida de mito, porque está despida de um lado que não ela própria, pela sua naturalidade expressiva com que o sujeito poético se identifica, porque o seu corpo, a passagem do seu corpo (pela praia, pela vida) se funde no corpo geral do mundo. A diluição que esta imagem apresenta sugere a própria diluição das formas, que Georges Bataille aponta para a principal característica do erotismo. Estamos diante desta imagem perante um erotismo que conecta as ideias de uma união física, mas também

sagrada, o corpo do eu e o corpo do mundo dissolvem-se, sugerindo um efeito líquido e fluído, de aderências e porosidades, o título fornece para esta leitura uma pista precisa: a expressão “canto esponjoso” adquire tal como o “canto torto” do poema “Segredo” uma leitura polissêmica, o canto esponjoso sugere sinestesticamente, e num primeiro plano, as aderências dos pés à areia molhada, a absorvência das esponjas e do interior dos moluscos, mas o canto aqui fala-nos também do poema como canto. Para além de um canto do aqui e do agora, que exalta um momento de comunhão entre eu e o mundo, o poema sugere também uma reflexão metapoética que nos fala de uma poesia porosa, que absorve o exterior como uma esponja, que a tudo adere, que por tudo se interessa e que tudo canta, aumentado as suas dimensões e o seu peso, através de um canto que absorve o mundo, por todos os poros, para dele se tornar indissociável, corpo a corpo, de uma presença total, erotizada e dinâmica, num exercício de aderências que é um exercício dinâmico de expansão. A vontade de cantar de que nos fala o penúltimo verso é assim totalizante: não querendo deixar nada fora desse canto, ou nada a um canto, a poesia de Drummond procura a criação *da pura imagem* abrangendo todos os contrastes:

Pensar, ele o provou, abrange todos os contrastes,
como blocos de vida que é preciso polir e facetar
para a criação de pura imagem:
o ser restituído a si mesmo.
Contingência em busca de transcendência.
(ANDRADE, 2004, p. 1306)

Conferindo ênfase a tudo aquilo que poderia parecer a uma primeira leitura desimportante, fútil, homogêneo ou superficial, a poética de Drummond opera num nível de absorção da realidade, no eixo extremidades – centro / mãos -coração, através do qual o mundo e o sujeito se autossuperam e rompem com estruturas definidas e limitadas. A absorção e a porosidade deste canto esponjoso aparecem realçadas no poema “Idade madura”. Atentemos à seguinte estrofe:

Estou solto no mundo largo.
Lúcido cavalo
com substância de anjo
circula através de mim.
Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,
Absorvo epopéia e carne,
bebo tudo,
desfaço tudo,

torno a criar, a esquecer-me:
Durmo agora, recomeço ontem.
(ANDRADE, 2012, p. 56)

As sensações de velocidade imperam nesta passagem, vinculando-se não tanto a uma velocidade exterior, mas a uma velocidade interior, do pensamento: é importante pensar aqui no topos do cavalo para exprimir esta mesma velocidade que se alia a estados de criatividade e intuição, a imagem tem uma longa tradição na criação poética universal. Mas este cavalo é descrito como lúcido, “com substância de anjo”, circulando através do próprio corpo do sujeito poético que está solto no mundo. Se o eu está solto no mundo, o mundo irrompe paradoxalmente dentro dele, o cavalo circula no seu interior, num exercício de cosmificação do corpo que se descreve como absorvente, fluido, sem limites definidos, o poema desequilibra as noções de interior e exterior, propondo um sujeito ilimitado, que não deixa nunca de se afirmar como um corpo físico, poroso; percorrido por diferentes forças, o eu é “varado pela noite”, atravessa os lagos frios. O termo *varado* tanto expressa a ideia de algo que é atravessado como o ato de estar estupefacto ou de fazer ou sentir algo intensamente (varado de fome, varado de sede). Esta transposição dos limites do eu é intensa, se o mundo irrompe e se expande a partir do interior, ele também o atravessa e é absorvido continuamente, num ato intenso: “absorvo epopeia e carne, / bebo tudo, / desfaço tudo,”. Os verbos absorver, beber e desfazer remetem-nos para o líquido e para o tornar líquido; num estado de diluição o mundo passa a aderir-se esponjosamente à interioridade expansiva do eu poético. A criação é inseparável dessa mesma absorção, ela só se manifesta nessa expansão dos limites, nesse estado dinâmico de metamorfose. O mundo afirma-se assim pela sua contínua mutabilidade, pela sua contínua revitalização indissociável de uma experiência interna: *Bebo / desfaço / torno a criar*. Corpo desejante, absolutizado, poroso, aberto, que podia afirmar como a poeta argentina Leonor Silvestri, “A minha pele não é um limite, é um começo” (SILVESTRI, 2009, p. 18), ou como Ana Luísa Amaral:

O corpo não tem limites. Somos nós que a ele os impomos. Imaginamos que há no corpo linhas que o delimitam, mas, de facto, tal como tudo que existe no universo, o corpo é tangente a tudo e não existe num vácuo. As linhas do meu corpo são linhas imaginárias, porque o meu corpo se funde com o ar, invisível somente, mas matéria, assim como o meu corpo. Como o corpo do outro, ao meu lado. Assim poderão sempre os corpos tocar-se. No corpo paralelo ao biológico, inscreve-se a cultura e as suas formas simbólicas, ou seja, a arte e a poesia. (AMARAL, 2017, p. 34)

Atentemos agora no poema completo, “Idade Madura”:

Idade Madura

As lições da infância
desaprendidas na idade madura.
Já não quero palavras, nem delas careço.
Tenho todos os elementos
Ao alcance do braço.
Todas as frutas
e consentimentos.
Nenhum desejo débil.
Nem mesmo sinto falta
do que me completa e é quase sempre melancólico.
Estou solto no mundo largo.
Lúcido cavalo
com substância de anjo
circula através de mim.
Sou varado pela noite, atravesso os lagos frios,
Absorvo epopéia e carne,
bebo tudo,
desfaço tudo,
torno a criar, a esquecer-me:
Durmo agora, recomeço ontem.

De longe, vieram chamar-me.
Havia fogo na mata.
Nada pude fazer,
nem tinha vontade.
Toda a água que possuía
irrigava jardins particulares
De atletas retirados, freiras surdas, funcionários demitidos.
Nisso, vieram os pássaros,
rubros sufocados, sem canto,
e pousaram a esmo.
Todos se transformaram em pedra.
Já não sinto piedade.

Antes de mim outros poetas,
depois de mim outros e outros
estão cantando a morte e a prisão.
Moças fatigadas se entregam, soldados se matam
No centro da cidade vencida.
Resisto e penso
numa terra enfim despojada de plantas inúteis,
num país extraordinariamente, nu e terno,
qualquer coisa de melodioso,
não obstante mudo,
além dos desertos onde passam tropas, dos morros
onde alguém colocou bandeiras com enigmas,
e resolvo embriagar-me.

Já não dirão que estou resignado
e perdi os melhores dias.
Dentro de mim, bem no fundo,
Há reservas colossais de tempo,
Futuro, pós-futuro, pretérito,
Há domingos, regatas, procissões,
Há mitos proletários, condutos subterrâneos,
Janelas em febre, massas da água salgada, meditação e sarcasmo.

Ninguém me fará calar, gritarei sempre
que se abafe um prazer, apontarei os desanimados,
negociarei em voz baixa com os conspiradores,
transmitirei recados que não se ousa dar nem receber,
serei, no circo, o palhaço,
serei, médico, faca de pão, remédio, toalha,
serei bonde, barco, loja de calçados, igreja, enxovia,
serei as coisas mais ordinárias e humanas, e também as excepcionais:
tudo depende da hora
e de certa inclinação feérica,
viva em mim qual um inseto.

Idade madura em olhos, receitas e pés, ela me invade
com sua maré de ciências afinal superadas.
Posso desprezar ou querer os institutos, as lendas,
descobri na pele certos sinais que aos vinte anos não via.
Eles dizem o caminho,
embora também se acovardem
em face a tanta claridade roubada ao tempo.
Mas eu sigo, cada vez menos solitário,
em ruas extremamente dispersas,
transito no canto homem ou da máquina que roda,
aborreço-me de tanta riqueza, jogo-a toda por um número de casa,
e ganho.
(ANDRADE, 2004, p. 190-192)

Os primeiros versos são tecidos com referências pessoais, mas à medida que o poema avança o eu vai se tornando cada vez mais absorvente coletivo, impessoal: “Antes de mim outros poetas, / depois de mim outros e outros / estão cantando a morte e a prisão”. O movimento do eu para o outro é dado também do presente para o passado e para o futuro, o eu afirma-se como aquele que condensa em si todos os tempos e subjetividades, no seu centro, há um núcleo que só é atingindo numa experiência vertical, “dentro de mim, bem no fundo, / Há reservas colossais de tempo, / Futuro, pós-futuro, pretérito, / Há domingos, regatas, procissões, / Há mitos proletários, condutos subterrâneos, / Janelas em febre, massas da água salgada, meditação e sarcasmo.” A realidade subjetiva e objetiva concretiza-se e adensa-se num interior profundo. O mundo figura-se assim, mesmo que nos seus elementos mais subjetivos como

extremamente físico e concreto, ele é um mundo mineral, que relembra a própria experiência de Itabira e do chão pedregoso de Minas. Para esse mundo íntimo e mineral ser descoberto ele tem de ser escavado, sugerindo assim o ato de ir ao fundo, de mineração que David Arrigucci e Luis Miguel Wiznak tão profundamente observaram na sua poesia. A mineração do outro é também a mineração do eu, num ato de procura, de ir ao fundo, de conhecimento que é, em si, um reconhecimento, essa condição de verticalidade, de escavar, é essencial para perceber os principais elementos da sua poesia. o ouro e o outro encontram-se em zonas profundas, o encontro com o outro dá-se no interior (profundo) do próprio ser, o impessoal e o comunitário pulsam e gravitam desde dentro: Penetrar no outro, na terra, no ser, em si próprio, mas também penetrar na linguagem, como em “Procura da poesia” “penetrar surdamente nas palavras”, gesto que aponta uma mineração persistente, um ofício de paciência, um trabalho artesanal com a linguagem, de escavação, de procurar atingir a sua raiz. Em favor desta profundidade o eu de Drummond mostra-nos um mundo mais interessante, complexo e poroso.

Se a linha reta é a distância mais curta entre dois pontos, o *canto torto* permite a lentidão e o aprofundamento, a ressonância e a reflexão mais nítida, da mesma forma que um *canto esponjoso* permite a incorporação de uma realidade mais ampla, que não deixa de fora a impureza, que repensa conceitos como inutilidade ou mínimo, que se interessa e comove (com os ninhos, com uma coleção de cacos, com uma flor ou um retrato), que se move conjuntamente com o mundo, que cresce com ele, que afirma ser tudo, não poder ser - e não poder querer ser - menos que tudo. Choque, rasgão e estremecimento que lembra certa relação interior-exterior de Álvaro de Campos. Certo crescer com o mundo, feito de rasgões desnivelamentos e dobras, mas um crescer junto, concreto, corpo a corpo, que evidencia as diferenças, as transmutações, as dobras. Que, lembrando Ovídeo, nos afirma que tudo é já outra coisa, como sobre o poeta latino nos diz Italo Calvino:

I have already mentioned Ovid’s *Metamorphoses*, another encyclopedic poem (written fifty years after Lucretius’), which has its starting point not in physical reality but in the fables of mythology. For Ovid, too, everything can be transformed into something else, and knowledge of the world means dissolving the solidity of the world. And also for him there is an essential parity between everything that exists, as opposed to any sort of hierarchy of powers or values.” (CALVINO, 1993, p. 9)

É esse mesmo gesto de dissolução que nos interessa aqui, como uma potência que abre caminhos na poesia de Drummond. Escrever, é, na sua criação, um processo de conhecimento, crescimento e aprendizagem que dissolve a solidez do mundo. No seu conjunto de ensaios *A Consciência das palavras* (1979), Elias Canetti dizia-nos que o poeta é o guardião de uma metamorfose (CANETTI, 1979, p. 241). Partindo destas palavras, podemos afirmar, de uma leitura de Drummond, que o poeta é aquele que a observa, e realça, que ao lhe dar ênfase confere-lhe uma forma de vida, um ângulo, aquele que vê em tudo uma mudança, em detrimento de uma condição, aquele que nos mostra um fundo (tortuosamente, espantosamente, esponjosamente) plural.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Luísa. *Arder a palavra e outros incêndios*. Lisboa: Relógio D'Água, 2017.
- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia, introdução de António Houaiss*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. México: Tusquets. 2008.
- CAMPOS, Álvaro de. *Obra completa*. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- CALVINO, Italo. *Six memos for the next millenium: The Charles Eliot Norton Lectures 1985-1986*. Vintage Books: New York, 1993.
- CANETTI, Elias. *The conscience of words*. New York: The Seabury Press, 1979.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionary of Symbols*. London; New York: Penguin Books, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- NAVA, Luís Miguel. *Ensaio reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- SILVESTRI, Leonor. *El don de creer*. Buenos Aires: Germinal, 2009.
- VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VASCONCELOS, Ricardo. *Campo de relâmpagos: leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- WIZNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



VOLUME - V.1
NÚMERO - N.2
MAR. - 2023
ISSN:
P.87-100

O ESPAÇO DIALÉTICO EM *A ESTRELA SOBE*, DE MARQUES REBELO

THE DIALECTICAL SPACE IN *A ESTRELA SOBE*, BY MARQUES REBELO

Mariângela Alonso¹

RESUMO:

A partir da tensa e problemática relação entre a personagem e a cidade, este artigo dá relevo à investigação de um conflito nuclear na ficção de Marques Rebelo: o tratamento dialético da categoria da espacialidade e seus desdobramentos no romance *A estrela sobe* (1939). Essa obra constitui o ponto de virada da obra rebeliana, na medida em que apresenta o espaço de modo dialético, marcado pela tensão entre a protagonista Leniza Máier e a cidade do Rio de Janeiro, de modo a revelar traços importantes do projeto estético do autor. O apoio teórico para o desenvolvimento da análise é constituído por estudos de Antonio Candido (1974, 1993, 2015) sobre o tema em pauta. Além disso, consideramos ensaios críticos que abordam a ficção moderna de Marques Rebelo.

Palavras-chave: Marques Rebelo. *A estrela sobe*. Espaço.

ABSTRACT:

Based on the tense and problematic relationship between the character and the city, this article highlights the investigation of a nuclear conflict in the Marques Rebelo's fiction: the dialectical treatment of the category of spatiality and its consequences in the novel *A estrela sobe* (1939). This work constitutes the turning point of the rebellious work, insofar as it presents the space in a dialectical way, marked by the tension between the protagonist Leniza Máier and the city of Rio de Janeiro, in order to reveal important features of the author's aesthetic project. Theoretical support for the development of the analysis consists of studies by Antonio Candido (1974, 1993, 2015) on the topic at hand. In addition, we consider critical essays that approach Marques Rebelo's modern fiction.

Keywords: Marques Rebelo. *A estrela sobe*. Space.

INTRODUÇÃO

¹ Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. E-mail: malonso924@gmail.com.

Na literatura de Marques Rebelo despontam as relações entre os sujeitos e os espaços narrados. Cenas da vida carioca surgem ao modo de instantâneos, relacionando-se ao discurso das personagens no retrato que se estende do subúrbio à zona sul do Rio de Janeiro.

A espacialidade de seus enredos situa-se no universo antigo dos subúrbios cariocas, cuja galeria de personagens é repleta de pequenos funcionários, caixeiros, balconistas, soldados rasos, ou seja, figuras que levam uma vida modesta e desregrada. Para além das belezas naturais e exuberantes da cidade maravilhosa, essa gama de seres retrata o “outro lado da moeda”, longe de acompanhar o ritmo frenético de progresso e desenvolvimento, que não abrange todos os habitantes. Nessa apreensão, a cidade surgirá de forma ambígua: a partir de uma rede de profundas transformações em nome da modernização e ao lado de um espaço caótico de pobreza e atraso.

Em *A estrela sobe* (1939)², Marques Rebelo elabora um painel do modo de vida carioca dos últimos anos da década de 30, abrindo caminho para o questionamento de problemas sociais urbanos enfrentados pela população ao expor a Era do Rádio como parte dos meandros da criação em estratégias labirínticas e poéticas.

Nesse sentido, como parte da tensa e problemática relação entre a personagem e o espaço, este artigo dá relevo à investigação de um conflito nuclear na ficção de Marques Rebelo: o tratamento dialético da categoria da espacialidade e seus desdobramentos na obra *A estrela sobe* (1939). Conforme tentaremos demonstrar, esse livro constitui o ponto de virada da obra rebeliana, na medida em que atua como força centrípeta e centrífuga, marcada pela tensão entre o sujeito e o espaço, de modo a revelar traços importantes do projeto estético do autor. Feitas essas considerações, passamos a discutir o referido romance.

ENTRE A POBREZA E O GLAMOUR: LENIZA MÁIER

Nos anos de 1930, o Rio de Janeiro, então capital federal, traduzia-se numa cidade esfuziante. Caracterizando-se como expressão de grande entusiasmo, a capital carioca era repleta de bares e de intensa vida cultural e artística. Nesta década, a cidade foi palco das canções de Noel Rosa (1910-1937) e Carmen Miranda (1909-1955), da inauguração do monumento do Cristo Redentor, dos espetáculos dos teatros de revista, dos cinemas da

² Considerada uma das obras mais conhecidas de Marques Rebelo, *A estrela sobe* foi adaptada para as telas do cinema em 1974, sob a direção de Bruno Barreto, com a atriz Beth Faria no papel de Leniza.

Cinelândia, das canções do rádio, do cosmopolitismo da Casa Canadá³ e da expansão do charmoso bairro de Copacabana.

Todavia, para além da frenética modernidade e beleza que despontavam da “cidade maravilhosa”, a organização do espaço urbano contava também com fragmentações sociais marcadas pelas favelas, surgidas em meados do século XIX e pelos subúrbios. A falta de planejamento e o crescimento desordenado deram início ao processo de verticalização que daria cabo do projeto “Paris dos Trópicos”, empreendido pelo engenheiro e prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913) na primeira década do século XX, que teve como modelo as reformas da capital parisiense efetuadas por Eugène Haussmann (1809-1891).

As favelas ganhavam maior visibilidade, proliferando-se nas taxas de 14% ao ano. Uma série de problemas começava a surgir na metrópole carioca, tais como o trânsito desordenado e os déficits preocupantes do fornecimento de água, etc. Diante desse cenário nebuloso, surgia o chamado “Plano Agache”, primeiro documento oficial a considerar a presença das favelas na cidade. Esta proposta de intervenção urbanística foi empreendida pelo arquiteto francês Donat Alfred Agache (1875-1959), entre 1926 e 1930. Seus objetivos consistiam em adequar a cidade aos novos tempos, bem como restabelecê-la frente às novas dimensões do movimento social, considerando seus novos atores, ou seja, o proletariado e a classe média.

É diante desse conturbado cenário que se desenvolve o trecho de *A estrela sobe* (1939). A narrativa aborda a vida da jovem Leniza Máier e sua caminhada rumo ao estrelato como cantora de rádio. Na trama, as referências espaciais envolvendo o subúrbio da Saúde (local onde mora a protagonista) e o centro da cidade se apresentam como alusões veladas, coordenadas ocultas no interior da obra. A cidade que se desenha ganha ares cosmopolitas, para além do provincianismo folclórico abordado anteriormente em

³ A chamada *Casa Canadá* foi uma importante boutique de moda inaugurada em 1929 pelo empresário Jacob Peliks (1896-1966). Situada na rua Gonçalves Dias, sua especialidade era o comércio de luxuosos casacos de pele, chapéus e estolas, além de vestidos de noiva, de festas e trajes sociais. Em 1934 foi transferida para a rua Sete de Setembro, no centro da cidade, sob o comando das irmãs Mena Fiala e Cândida Gluzman. Na década de 40, já na esquina da Av. Rio Branco com Rua da Assembleia, a loja inaugurou a linha “Canadá de Luxe”, moldada em artigos importados para atender a elite carioca. Devido ao clima do Rio de Janeiro, os modelos eram adaptados. A boutique foi a responsável pelo primeiro desfile de moda do país, ocorrido em julho de 1944. Seu funcionamento se deu até 1967, com criações e vendas parisienses. Cf. CONCEIÇÃO, M.; MORI, F. A importância da Casa Canadá na história da alta-costura brasileira. *Anais do 11º Colóquio de Moda – 8ª Edição Internacional da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM)*, São Paulo, SP, 2015. p. 1-8.

Marafa (1935). Nessa dinâmica, a personagem feminina é o centro da narrativa, dando nome a ela, uma vez que se configura como a “estrela” presente no título:

Há em Marques Rebelo uma particular atenção para o ambiente, visto de modo funcional na obra e não com o peso das descrições naturalistas, sobretudo nas melhores obras; no caso de *A estrela sobe*, pela presença da cidade e predomínio dinâmico da personagem, as descrições compactas desaparecem, personagem e espaço atuando de modo inseparável. (VIDAL, 2002, p. 59)

Ademais, Leniza encarna a figura feminina que escolhe os lugares públicos como palco de suas ações, negando todo o imaginário histórico e cultural que determina e esquadrinha a mulher no âmbito privado da casa e dos afazeres domésticos. A protagonista mimetiza o ritmo e o jogo da própria cidade moderna, como engrenagem de um espaço decadente e ilusório. Desse modo, *A estrela sobe* constitui um divisor de águas na obra rebeliana.

A captação da cidade torna-se mais cosmopolita e frenética, assumindo uma outra ambiência para representar os passos de Leniza. No entanto, cabe lembrar que essa cidade ainda apresenta muitos aspectos de atraso e miséria, elementos que contrastam com a vida metropolitana, conforme comentado no início dessa seção. A espacialidade é composta por feições cosmopolitas no centro e na zona sul, cenários da rádio e da vida glamorosa, enquanto que as casas velhas e desalinhadas da Saúde encarnam a face pobre e atrasada que Leniza sonha abandonar.

Por isso, a abrangência desta espacialidade requer estudos que vão além do simplificado dualismo, uma vez que a história de Leniza Máier e sua trajetória de *flâneur* rebeliana propicia alegoricamente a história da cidade do Rio de Janeiro e sua modernização: “Ao descrever a luta de Leniza para fugir do ‘pequeno mundo antigo’ em que nascera e onde parecia destinada a viver, Rebelo pela primeira vez construía um romance que não era ambientado exclusivamente num subúrbio carioca” (FRUNGILLO, 2007, p. 129).

Nesse sentido, o enfoque formal das dualidades necessita ser aprofundado e analisado pelo estudo das modulações sociais que dão corpo ao romance de Marques Rebelo. Tais modulações recobrem e medeiam os passos de Leniza, permitindo ao leitor visualizar o real sentido da cidade moderna, misto de beleza e degradação, já que será nesse espaço que a personagem irá se prostituir, fará um aborto e aprenderá a duras penas a lidar com um mundo completamente ilusório. Rebelo conta em detalhes sórdidos

as mazelas decorrentes do progresso insalubre e frenético da modernidade carioca, por meio dos fenômenos sociais da prostituição, do trabalho praticamente escravo das cantoras de rádio, da corrupção moral e dos vícios. Sob plano tangente, espaço, personagem e fenômenos sociais convergem-se. Em outras palavras, os sentidos que a cidade incorpora expressam sua força, combinando espaço, história e formação do sujeito.

Nesse ponto, cabe recorrermos aos estudos de Antonio Candido acerca do método de “redução estrutural”, segundo o qual elementos da sociedade encorpam e dão forma às narrativas, sempre filtradas pelo imaginário do autor e pela capacidade de transcender caracteres sociais específicos. No famoso ensaio seminal publicado em 1970 acerca das *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida, o crítico amplia o significado da obra, para além do mero tratamento como retrato ou documento fiel de seu tempo. Ele observa o ritmo da sociedade e o funcionamento da construção literária da obra de Almeida, salientando “a função exercida pela realidade social historicamente localizada para construir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos” (CANDIDO, 2015, p. 28). Assim, os traços distintivos e alternantes de ordem e desordem tendem a configurar objetivamente os personagens da narrativa de Almeida. Tal alternância constitui o sentido primordial das *Memórias*, estabelecendo as relações humanas e o sistema de referência da obra. Portanto, o movimento operado entre os planos da ordem e a desordem, bem como a volatilidade dos personagens que oscilam entre um e outro domínio, segundo suas perspectivas de ação, tem papel fulcral no enredo. Esse procedimento narrativo corrobora a engrenagem metodológica da dialética, de modo a pensar os indivíduos como partes integrantes de um conjunto histórico, com suas mediações e nexos: “ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz [...]” (CANDIDO, 2015, p. 38).

Dando continuidade às formulações dialéticas da obra literária, Antonio Candido discorre acerca do tratamento da espacialidade no romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Valendo-se do mesmo método de “redução estrutural”, Candido nos mostra a dialética social dos papéis de “espontâneo e dirigido”, mantidos pela lógica e racionalização capitalista, através do taverneiro português João Romão. Motivado pela análise empreendida por Affonso Romano de Sant’anna (1974) em torno da referida obra, Candido chama a atenção para as restrições estruturalistas quanto ao tratamento dualista

das oposições no romance de Aluísio Azevedo. Para tanto, esclarece e amplia o dualismo, acrescentando o pensamento dialético marxista, que traz à baila:

[...] o Marxismo é eminentemente triádico, a partir da dialética de Hegel, sendo por isso mesmo capaz de mostrar que o ritmo tese-antítese-síntese pressupõe equilíbrios fugazes; e isto permite dar conta dos conjuntos irregulares, mantendo um reflexo mais fiel da irregularidade dos fatos, que os esquemas diádicos tendem a simplificar, preferindo à visão dinâmica do processo a contemplação estática dos sistemas em equilíbrio. (CANDIDO, 1974, p. 787)

Advertindo, o crítico afirma as categorias relacionais de mediação que se conjugam na obra de Azevedo, para além da dicotomia sobrado e cortiço. Logo, a solução proposta por Candido avança uma possibilidade menos totalizadora e unificante, se comparada à de Affonso Romano de Sant'anna. Um arsenal teórico mais flexível, que acomodaria com mais tranquilidade a mescla dialética dos elementos. Não obstante, a leitura de *O cortiço* reclama outras significações:

[...] duas reais, Português e Brasileiro, uma virtual, Animal (nos sentidos 2 e 3), que por sua vez as medeia. Há uma categoria enformadora, real e simbólica ao mesmo tempo, a Natureza específica do Brasil, que é a mediadora suprema entre as outras categorias. (CANDIDO, 1974, p. 787)

Por conseguinte, o crítico propõe o tipo de análise a ser empreendida, ponderando os significados por meio das relações e tensões captadas por meio dos elementos mediadores. Não é nossa intenção resenhar o ensaio de Antonio Candido em torno de *O cortiço*. Porém, ele nos serve como mote ao estudo da espacialidade requerida para além de dualismos simplificadores da obra de Marques Rebelo. Constantemente são acrescentados à fortuna crítica estudos que repetem a mesma visão, contribuindo para o entendimento raso da escrita e do estilo do autor, quase sempre colocado ao lado de outros escritores, como simples continuador da tradição de romances urbanos brasileiros.

Por isso, acreditamos que o estudo da espacialidade do romance *A estrela sobe* deve pautar-se pelas tensões e modulações recorrentes dos cenários abordados. Nossa empreitada analítica leva em conta a trajetória de Leniza Máier como alegoria do processo de modernização do Rio de Janeiro da década de 30.

Mesmo descrevendo imagens da “cidade maravilhosa” que oscilam entre crítica social e deslumbramento diante da modernidade, nos parece que na obra em questão se sobrepõe o caráter crítico-social. Rebelo recria dialeticamente um cenário de modernidade da metrópole carioca com certo deslumbramento evidente. Em

contrapartida, nos parece também que quase sempre seu narrador apresenta o lado trágico e cruel do modelo de cidade que ele mimetiza. Com efeito, o enlevo narrativo de *A estrela sobe* encontra-se no limiar de dois estados, quais sejam o do sonho de Leniza em ser cantora de rádio e alcançar o patamar da fama e o de seu despertar para a realidade injusta e pungente. A nosso ver, o seu despertar certifica a transição do sonho ao próprio despertar, no sentido de que o ato de sonhar não seja inteiramente anulado, mas transcendido dialeticamente pela personagem durante sua *flânerie* pela cidade.

A figuração de Leniza constrói-se por meio de angústia e esperança, sonho e realidade, elementos que recobrem forças motivadoras que o narrador modula no cenário urbano e na experiência de luta e sobrevivência da personagem. Dessa forma, Rebelo exorciza a cidade indômita, buscando ler o seu emaranhado de mensagens e signos. Como bem assinala Antonio Candido em torno de *L'assomoir* (1877), de Émile Zola, o teor descritivo não se torna um mero enquadramento ou complemento, mas a própria instituição da narrativa: “O desnudamento material do espaço se casa com o desnudamento moral da alma” (CANDIDO, 1993, p. 82). Em semelhante contexto, temos a estruturação de *A estrela sobe*.

Por meio de Leniza, Marques Rebelo desnuda o cotidiano das cantoras de rádio, mulheres que se destacavam como as principais atrações das revistas e demais mídias da época. Na voz dessas figuras estavam canções que abordavam o amor ou a ausência dele como temáticas essenciais.

A propósito, é pertinente mencionarmos os concursos que elegiam as “rainhas do rádio”, realizados entre 1937 e 1958. Nesse ínterim, dez “rainhas” foram eleitas e colocadas em evidência no cenário musical. Dentre elas, ressaltamos a cantora Linda Batista (1919-1988), irmã da também cantora Dircinha Batista (1922-1999). “Maioral do samba”, como era conhecida, Linda era muito popular e em 1937 foi a primeira cantora a ganhar o título de “rainha do rádio”, mantendo-o por onze anos consecutivos. No auge da fama as irmãs Batista chegaram a ser chamadas de “patrimônio nacional” por Getúlio Vargas e foram campeãs de vendas de discos até a década de 60. Entretanto, chegaram ao fim de suas carreiras com dificuldades financeiras, além de muitos outros reveses, como brigas, escândalos e problemas de saúde. Além delas, é inevitável mencionarmos Carmen Miranda (1909-1955), “a pequena notável” (por ter um 1,52m de altura), expoente internacional da música brasileira entre as décadas de 1930 a 1950, cuja biografia possui muitos pontos de contato com a personagem Leniza Máier. Tal como Leniza, a mãe de

Carmen era proprietária de uma pequena pensão no centro do Rio de Janeiro; Carmen trabalhara em lojas de chapéus (a personagem de Rebelo fora vendedora), era atraída por música e teve o final trágico por dependência química. As trajetórias das cantoras aqui citadas revelam vidas anuladas em nome do glamour do rádio, indústria capaz de engrenar mundos efêmeros e ilusórios.

Ora, entre os muitos sentidos atribuídos ao universo do rádio e seus cantores, estão a malandragem e a ilusão. Tratados como sinônimos, estas esferas revelam situações sociais em que problemas referentes à modernização da sociedade brasileira ganham relevo. Basta citarmos o diálogo que Leniza tem com Seu Menezes, chefe do laboratório em que trabalhava, na ocasião em que pede as contas para cantar no rádio:

– Mas que é que você vai fazer no rádio? – perguntou com uma grande incredulidade.

– Cantar, seu Menezes. Como ele colocava os poetas, os escritores, os músicos, os pintores, todos os artistas, em suma, numa única categoria – a dos malandros – não se conteve: – Mas isso não é profissão, menina. É malandragem!

– É uma opinião sua., Seu Menezes. A minha é diferente. (REBELO, 2001, p. 49)

A indignação de Seu Menezes prefigura a situação desconfortável e vulnerável a que estava sujeita a mulher da época quanto à classe artística. Ora, Marques Rebelo nos apresenta um enredo polêmico em uma época em que a dominação masculina ainda se mostrava relevante e a mulher era vista de acordo com imposições machistas e patriarcais. Desse modo, Leniza é a mulher que encarna os mecanismos da Era do Rádio, metaforizando com seus passos o Rio de Janeiro da época. Portanto, a personagem assume nitidamente a alegoria da vida carioca, com seus conflitos e perplexidades.

A estrela sobe capta de forma panorâmica a espacialidade carioca. Essa definição implica que o leitor apreenda a obra espacialmente na medida em que acompanha a perambulação da personagem pela cidade do Rio de Janeiro. Surgem, assim, dois mundos opostos: de um lado, o subúrbio da Saúde e de outro, o centro da cidade com toda a sua urbanidade. Ainda que opostos, tais universos convivem na mescla de possibilidades para a protagonista, desvelando importantes questões em relação à espacialidade, na proporção em que propiciam uma hierarquia entre as áreas periféricas e centrais da cidade. Conforme observa Ariovaldo Vidal: “Algumas notações do beco onde Leniza mora trazem a marca da inspiração bandeiriana, uma visão poética que mistura o baixo (o beco) e o sublime (o luar)” (VIDAL, 2002, p. 22).

Na primeira parte do romance o narrador aborda as peculiaridades da vida suburbana na Saúde, destacando a espacialidade e os contrastes geográficos, sobretudo quanto à ladeira íngreme, com curvas e imundícies. Este espaço funciona como uma linha divisória, que atravessa por extensão a trajetória de Leniza para a cidade: “As casas velhas, tortas, desalinhadas, dormiam. Nenhuma janela acesa, nenhuma luz pelas frinchas. [...] A ladeira fazia uma curva” (REBELO, 2001, p. 29).

Na cena em que focaliza a ladeira, o procedimento de Marques Rebelo é engenhoso e complexo, uma vez que entrecruza vários fios da trama. Tudo de maneira a consentir a ligação ou encontro de Leniza com a capital carioca. A esse espaço percorrido encontram-se ligadas as reflexões que o autor evidencia, em que se observa uma aguda crítica social.

Leniza descerá a ladeira em busca de outros caminhos, rumo ao estrelato como cantora de rádio. Pode-se dizer que a ladeira prefigura a duplicidade dos movimentos ascendente e descendente, apresentando-se ao mesmo tempo como elemento realista e simbólico da narração. Realista por materializar a pobreza do subúrbio da Saúde, com sua geografia íngreme, de que participam sujeira, escuridão e solidão: “Gatos e cães assaltavam as latas de lixo. [...] um cheiro acre de mar chegava no vento como um convite. Partir! Tudo deixar para trás, esquecido para sempre” (REBELO, 2001, p. 57). No que tange à dimensão simbólica, este espaço revela-se como um caminho de passagem ou uma espécie de limbo, que liga o subúrbio à cidade e metaforiza um estado de indefinição e incerteza da personagem frente ao sonho de se tornar cantora.

Aos poucos Leniza começa a se libertar da vida suburbana, procurando a música como refúgio. Dessa maneira, a descida representa a procura da personagem por si mesma e o enfrentamento de todas as suas dificuldades a fim de alcançar a carreira artística.

Como complemento a essas ideias podemos inserir a imagem poética da cidade tentacular, a qual se caracteriza pelo período histórico da revolução industrial e pelo avanço desordenado da modernização, engolindo o campo com seus “tentáculos”. A imagem percorre a coletânea *Les villes tentaculaires* (1895), do poeta belga Émile Verhaeren (1855-1916) e aborda as metrópoles da era industrial, tanto em suas virtudes quanto em suas injustiças. Porém, para além de qualquer delimitação histórica, a definição de cidade “tentacular” continua atual e útil ao entendimento da modernidade; por isso a mencionamos como complementação ao entendimento da narrativa rebeliana. No âmbito de *A estrela sobe*, o conceito de “tentacular” acrescenta-se em torno do que entendemos

aqui como modo de representação da cidade na obra rebeliana, que se constitui principalmente pela enumeração de elementos urbanos caóticos do Rio de Janeiro em expansão. A julgar pela horizontalidade, que seria o próprio movimento tentacular da capital carioca, por onde Leniza transita e é “engolida” pela vida cruel e ilusória, bem como pela verticalidade da cidade iniciando-se pela imagem da ladeira, que ao mesmo tempo corta e une dialeticamente a personagem a dois mundos que se entrecruzam e se contrastam, a periferia e o centro.

Com efeito, o espaço da ladeira desbrava a subjetividade de Leniza, para além da mera caracterização do subúrbio: “Descia, procurando um caminho melhor, rente às paredes, em saltos arriscados, pisando pedras escorregadias. Quando chegava embaixo era um alívio. Não tinha coragem de voltar para almoçar” (REBELO, 2001, p. 31).

A segunda parte do enredo apresenta a beleza ilusória da zona sul carioca em contraste com as mazelas do subúrbio. Através destes espaços, Leniza passa por um processo que vai da escuridão, com chuvas e dificuldades da ladeira à claridade e aspecto solar do restante do Rio de Janeiro: “o Pão de Açúcar, as ilhas e as embarcações refulgem ao Sol. Pássaros cantam. [...] Uma alegria tranquila, que vem da paisagem, que vem das coisas, penetra em Leniza” (REBELO, 2001, p.p 34-38)

No entanto, a personagem viverá uma sequência de desventuras e angústias como cantora do rádio, ao descobrir um mundo ilusório presente nesta mesma cidade: “Parece que é outra cidade, uma cidade de pesadelo. [...] os gritos dos jornalheiros, as buzinas dos automóveis, todos os barulhos urbanos perturbam-na como uma música de doidos” (REBELO, 2001, p. 82). Assim, pagará um alto preço ao perceber que não é remunerada suficientemente na rádio, e, na penúria, entrega-se à prostituição, que resultará numa gravidez seguida de aborto.

O embate com a cidade continuará e acarretará também o rompimento entre Leniza e o núcleo familiar; especialmente com a mãe, que procura um sodalício para viver: “Oh, quão penosa era a presença da mãe! Como imaginar que um coração tão bom tivesse ficado tão duro, tão hostil, tão distante?” (REBELO, 2001, p. 113).

Uma profunda decepção é perceptível, propiciando à protagonista o sentimento de remorso e o desejo do acerto de contas consigo mesma e com o mundo. Conforme observa Ariovaldo Vidal:

Agora, configura-se melhor o drama da heroína: querendo ‘subir’, busca cortar todas as relações de afeto e sentimento que possam atrapalhar-lhe as intenções. E a insensibilidade, seu pequeno pacto fáustico acaba por ser minado dos dois

lados: de um, porque a subida é bem mais íngreme do que imagina; de outro, porque a memória de seus amores preenche cada vez mais a solidão de sua vida de artista [...] (VIDAL, 2002, p. 57)

O estado de confusão e desventura afina-se com a caracterização da metrópole carioca apresentada como um cenário moderno e cheio de vida, ao mesmo tempo em que surge o lado infeliz e injusto da cidade que fascina e mimetiza dialeticamente a personagem. Leniza capta a cidade, apreendendo-a como um todo. Tal visão revela o desamparo da personagem somado ao cenário confuso e vertiginoso:

Estrugem buzinas, estampidos, campainhas, rangem freios, descem portas de aço com estrépito de metralhadoras. [...] Vem uma esquina. O sinal fechou como um olho de sangue. Leniza sentiu as pernas bambas. Sentiu uma coisa passar-lhe pela vista como uma mancha, uma nuvem cheia de pontos luminosos. Um suor frio escorreu-lhe pelas têmporas. A cabeça rodava. (REBELO, 2001, p. 62)

Ao jogar com o sentido confuso e agressivo da cidade, a narrativa encanta pela riqueza de significados. Ao mesmo tempo atrasada e maravilhosa, mais do que uma simples localização, a capital carioca atualiza o questionamento e a crítica social empreendida por Marques Rebelo, desenvolvendo o amálgama entre a protagonista e o espaço. Ademais, é imperativo o teor crítico reservado à malfadada carreira das cantoras de rádio.

A profusão dialética estende-se da geografia da cidade à interioridade da personagem. Isso pode ser comprovado com uma das passagens do livro, em que Leniza presta assistência à mãe, D. Manuela, que caíra enferma. A personagem desdobra-se em cuidados e preocupações, atestando o lado regrado e tradicional comumente peculiar à família e ao subúrbio: “carinhosa, sempre alerta, extremosíssima” (REBELO, 2001, p. 92). No entanto, após a recuperação da mãe, vê-se às voltas com as contas atrasadas, o que a leva a pensar em um modo de acelerar e aumentar a renda. Assim, resolve terminar o caso que mantinha com Porto, dirigente da rádio Metrópolis, que a bancava por seiscentos mil réis e por quem detinha certa afeição e ternura. Assim, ela o troca por Amaro, empresário idoso e simpático ao mundo do rádio: “Não teve dúvidas – era preciso acabar com o “caso Porto”, virar decididamente as costas ao sentimental, encarar com frieza e decisão a realidade. E atacou de frente o velho Amaro, que caiu logo” (REBELO, 2001, p. 93).

Como se vê, Leniza utiliza o corpo como uma espécie de mercadoria ou instrumento de trabalho, negando os sentimentos e as normas sociais a favor do dinheiro e da manutenção de sua sobrevivência.

Leniza saltara de um mundo a outro, pode-se dizer da ordem dos costumes provincianos do subúrbio para a desordem glamorosa e ilusória da cidade, num percurso sem volta. Há uma tensão entre o mundo do subúrbio e o mundo da cidade. Esses dois espaços convivem lado a lado, pois, como afirma Antonio Candido, “ordem e desordem se articulam portanto solidamente”, de modo que “o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido” (CANDIDO, 2015, p. 22). Tais esferas são “extremamente relativas e se comunicam por caminhos inumeráveis” (CANDIDO, 2015, p. 22), denotando a necessidade social desse ir e vir constante para a protagonista. Assim, destaca-se a tensão que não se resolve entre estes dois cenários: “a ascensão se dera através do ingresso em um meio que seria mais propriamente classificável como pertencente ao mundo da desordem, e o abandono do mundo da ordem, representado pelo ambiente familiar” (FRUNGILLO, 2001, p. 46).

Leniza atingira a tão sonhada carreira como cantora de rádio. Todavia, fora invadida pelo sentimento de profunda decepção e fracasso: “Sentia-se miserável, imunda, escória humana, campo de todos os pecados, pura lama. Mas subira. Dois ou três degraus na escada do mundo” (REBELO, 2001, p. 83).

Dessa maneira, a protagonista resigna-se em seus dilemas, procurando em vão um sentido. A dissonância de suas ações prepara o final amargo e inacabado do romance. É assim que se lembra da mãe e da igreja em que fora batizada. No entanto, encontra as portas fechadas: “O céu não me quer!” (REBELO, 2001, p. 115).

Debitada pelo aborto, Leniza caminha cambaleante pelas ruas em direção à rádio, com o objetivo de recomeçar. A cena é emblemática e configura algo como uma força maior que rege a personagem, superior aos seus desejos. A força que aí se concentra pode ser vista como o próprio movimento da modernização e sua propensão ao futuro: “Seu destino era outro. Era caminhar, caminhar sempre, subir sempre...” (REBELO, 2001, p. 114).

Assim, o narrador a abandona, transferindo a responsabilidade de seu destino a uma outra instância. O inacabamento arbitrário funciona como uma espécie de não-final, em direção ao horizonte dos leitores: “Fico, porém, quantas vezes, pensando nessa pobre alma tão fraca e miserável quanto a minha. Tremo: que será dela, no inevitável balanço da vida, se não descer do céu uma luz que ilumine o outro lado das suas vaidades?” (REBELO, 2001, p. 115).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, as delimitações aqui formuladas abordam *A estrela sobe* como um quadro geográfico e histórico dos anos 30. Trata-se de uma rede complexa que exprime paradoxalmente o entrecruzamento de espaços que convivem dialeticamente dentro da mesma cidade.

A perspectiva dialética proposta por Antonio Candido possibilitou perceber o jogo de contrastes entre o universo do subúrbio e da cidade, estabelecendo o elo entre Leniza Máier e o Rio de Janeiro. A personagem não é feliz em nenhum dos dois espaços, acabando por se definir moralmente.

Através dos dilemas e percalços vividos por Leniza, buscamos analisar como as configurações sociais e culturais encorpam e influenciam o procedimento de construção da identidade da personagem, dividida entre a inocência do subúrbio e o mundo ilusório do centro da cidade.

Faces da mesma cidade, o subúrbio e o centro contrastam e convivem na obra, uma vez que Leniza transita entre eles, estabelecendo reflexões dentro das unidades de significação. Ambos dão forma ao romance de Marques Rebelo, na medida em que se estendem como modulações sociais da capital carioca. Forma e conteúdo combinam-se, resultando na integridade social da obra rebeliana. Como nos indica o crítico Antonio Candido:

Só a podemos entender [a obra literária] fundido texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2000, p. 4)

Em sua totalidade, *A estrela sobe* esforça-se pelo estabelecimento dialético de uma expressão literária brasileira. Com efeito, pressupõe ao mesmo tempo movimentos centrífugo e centrípeto, caracterizados respectivamente pelas direções de longe e perto na intimidade da protagonista: longe da família e da inocência do subúrbio e perto da fama e do mundo ilusório das cantoras de rádio.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. A passagem do dois ao três: contribuição para o estudo das mediações na análise literária. *Revista de História*, USP, Universidade de São Paulo. vol. 50, n. 100, 1974. p. 787-800.

_____. Degradação do espaço; De Cortiço a Cortiço. In: CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 55-94; p. 123-152.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, A. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015. p. 17-47.

FRUNGILLO, M. L. O Rio é o mundo: sobre Marques Rebelo no seu centenário. *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ. n. 20/21, dez, 2007, p. 119-131.

_____. *O espelho partido: história e memória na ficção de Marques Rebelo*. (tese). Campinas: Unicamp/IEL, 2001.

REBELO, Marques. *A estrela sobe*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. (Col. Prestígio).

SANT'ANNA, A. R. de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1974.

VIDAL, A. J.; AGUIAR, Joaquim A. *Leniza & Elis: duas cantoras, dois intérpretes*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.



VOLUME - V.1

NÚMERO - N.2

MAR. - 2023

ISSN:

P.101-111

EXPERIÊNCIA E MEMÓRIA:

WALTER BENJAMIN E ALEJANDRO ZAMBRA EM DIÁLOGO

EXPERIENCE AND MEMORY: WALTER BENJAMIN AND ALEJANDRO ZAMBRA IN DIALOGUE

Talita Jordina Rodrigues¹

RESUMO:

Este trabalho pretende analisar o romance *Formas de voltar para casa*, do autor chileno Alejandro Zambra, a partir de duas categorias: a memória e a experiência. Tendo em vista a inspiração benjaminiana no texto de Zambra e considerando que Benjamin é também um dos especialistas sobre o tema da experiência, os textos do pensador alemão serão utilizados como ferramentas analíticas. Para tanto, evocaremos *O narrador*, *Experiência e pobreza* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Nesse emaranhado teórico, identificamos algumas características que podem ser apreendidas para compreender a situação do narrador e personagem principal do romance de Zambra. Ele é, em primeiro lugar, um sujeito que se ressentir por supostamente não ter vivenciado o período da ditadura militar chilena da forma mais extrema, ou seja, como uma das vítimas do regime. Essa “não-experiência” relatada no romance é capaz de provocar novas reflexões sobre categorias e atores sociais postulados por Benjamin, como: o soldado que volta mudo da Primeira Guerra; e os narradores antigos, divididos entre as categorias do viajante e do agricultor.

Palavras-chave: Experiência. Memória. Walter Benjamin. Alejandro Zambra. Ditadura Militar. Chile.

ABSTRACT:

This essay aims to analyze the novel *Formas de volver a casa*, written by the Chilean author Alejandro Zambra, from two categories: memory and experience. In view of Benjamin's inspiration in Zambra's text and considering that Benjamin is also one of the experts on the subject of experience, the texts of the German thinker will be used as analytical tools. To do so, we will evoke *The Storyteller*, *Experience and Poverty* and *On Some Themes in Baudelaire*. In this theoretical entanglement, we identify some characteristics that can be apprehended to understand the situation of the narrator and main character of the novel of Zambra. He is a person who resents for supposedly not having experienced the period of the Chilean military dictatorship in the most extreme form, that is, as one of the victims of the regime. This "non-experience" reported in the

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); talitarodrigues.jlle@gmail.com

novel is capable of provoking new reflections on categories and social actors postulated by Benjamin, such as: the silent soldier of the First War; and the ancient narrators, divided between the categories of the traveler and the farmer.

Keywords: Experience. Memory. Walter Benjamin. Alejandro Zambra. Military dictatorship. Chile.

É comum pensarmos em experiência como sendo tudo aquilo vivido, experimentado e, principalmente, não esquecido. Quando tratamos de relatos memorialísticos, então, não podemos deixar de nos referirmos à experiência. Ela é, sob certo entendimento, algo inerente à memória. Apenas por conta disso já seria pertinente observar o romance *Formas de voltar para casa*, de Alejandro Zambra, sob a perspectiva da experiência. Mas os motivos para que esse estudo se faça necessário não param por aí. A obra do autor chileno pode ser vista como uma espécie de discussão profunda sobre a temática da experiência durante os regimes ditatoriais latino-americanos do século XX, contemplando também questões sobre a falta de experiência ou sobre a “não-experiência”. Soma-se a isso a justificativa de que a principal inspiração para essa obra chilena vem da obra também memorialística² de um filósofo alemão que é considerado uma das autoridades no assunto “experiência”: Walter Benjamin. Propor esse diálogo é, portanto, algo inevitável, urgente e natural.

O romance de Zambra é narrado em primeira pessoa por um sujeito que tenta refazer e ressignificar parte de sua infância vivida nos de 1980, ainda durante o regime militar estabelecido no Chile desde 1973. O personagem que no momento da enunciação, já adulto, também está escrevendo um romance muito parecido com esse que estamos lendo, monta uma espécie de quebra-cabeças ao buscar dados sobre o contexto histórico que ele, enquanto criança, ainda não era capaz de perceber. A partir dessa ideia, o narrador reflete sobre a experiência daqueles que, por diversos motivos, estiveram à margem da História Oficial, sendo eles aquilo que ele chama de “personagens secundários”. No entanto, ao fazer essa espécie de revisão a partir da trajetória pessoal, ele acaba percebendo que é impossível separar a memória individual da coletiva, já que a história sempre nos atravessa, de uma maneira ou de outra.

Para começarmos a pensar o relato do narrador de *Formas de voltar para casa* a partir da experiência, podemos nos debruçar sobre dois acontecimentos muito

² *Infância em Berlim por volta de 1900*, obra de Benjamin que é indicada na epígrafe de *Formas de voltar para casa* e inspira boa parte do romance chileno.

parecidos que estão registrados nessa obra. O primeiro é relatado no início da narrativa de Zambra e se trata do terremoto de 1985 no Chile; o segundo aparece no final do romance e se trata de outro terremoto registrado no mesmo país, desta vez em 2010. Esses dois acontecimentos servem, do ponto de vista do encadeamento e da organização textual, para dar início e para apresentar um desfecho à história, tornando-a cíclica. Sobre essa forma narrativa, encontramos referências na epopeia ou mesmo na narrativa oral: o primeiro deles, a epopeia, seria o formato entendido como um dos predecessores do romance; o segundo, a narrativa oral, seria a forma mais pura de se narrar.

Em *O Narrador*, Benjamin dialoga com a *Teoria do Romance* anteriormente postulada por Georg Lukács e, tal como isso, insere o texto romanesco num quadro de narrativa que tem uma relação diferente com o tempo, da mesma forma que seus personagens e narradores. O que está contido nessa ideia é o pensamento de que a narrativa antiga era fechada em si mesma, ou seja, tinha um ponto de partida e um ponto de chegada, um recorte espaço-temporal determinado e limitado. Sendo assim, tanto a narrativa, quanto seu próprio herói, dentro da epopeia grega, por exemplo, partiam de um determinado ponto para, ao final, regressar a ele. Esse movimento é, como vimos, identificado também no romance de Alejandro Zambra que escolhe, apesar dos desvios e do “caminho labiríntico”, voltar ao início, mesmo que de maneira alegórica, ou seja, usando apenas a imagem do terremoto.

Em *Formas de voltar para casa*, então, vemos um narrador que busca na narrativa antiga uma inspiração: a de produzir o “formato” de sua história de acordo com uma tradição de história cíclica e fechada. Contudo, a inspiração oriunda da narrativa clássica se encerra nessa única característica. Isso porque, de acordo com Benjamin, a narrativa clássica também assinala necessariamente uma *moral da história* fechada, capaz de transmitir uma sabedoria acumulada, o que não é o caso nem do narrador do romance de Zambra, nem mesmo da obra de uma maneira geral. Nesse ponto, *Formas de voltar para casa* se aproxima mais da proposta de oferecer ao leitor um *sentido da vida* aberto, característica que Benjamin atribui à narrativa moderna. Nas palavras de Benjamin, o romance “não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida.” (Benjamin, “O narrador” 213)

Para além do que os terremotos simbolizam do ponto de vista estrutural do texto, podemos compreender esses episódios também como índices da experiência. Tais

experiências estão ligadas à morte e, por isso, exercem uma função específica dentro da narrativa e, principalmente, dentro da vida do sujeito. De acordo com Walter Benjamin, uma experiência ligada à iminência da morte acaba chancelando uma espécie de autoridade ao sujeito, tornando-o apto a contar determinada história. Benjamin diz que:

[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (Benjamin, 1985, p. 207)

O narrador de *Formas de voltar para casa* tinha nove anos quando passou pelo primeiro terremoto e isso deu a ele, e a outras crianças da mesma região, a possibilidade de refletir sobre a morte, mesmo que de maneira infantil, como mostra o seguinte trecho:

Alguém teve a ideia de fazer testamentos e de início nos pareceu uma boa, mas logo descobrimos que isso não tinha sentido, pois se viesse um terremoto mais forte o mundo se acabaria e não haveria ninguém a quem deixar nossas coisas. Depois imaginamos que a Terra era como um cachorro se sacudindo e que as pessoas caíam como pulgas no espaço e pensamos tanto nessa imagem que nos deu um acesso de riso e também nos deu sono. (Zambra, 2014, p. 13)

Ora, uma criança que pensa em fazer testamentos e decidir o que pode ser feito de suas próprias coisas depois de sua morte é, obviamente, alguém que tomou conhecimento muito precocemente da finitude e da efemeridade da vida. Entretanto, a imaturidade, a falta de vivência e a pouca experiência de vida impedem, naturalmente, que o narrador adquira esse estatuto de “narrador”, no sentido benjaminiano, ainda na infância. Sua “autoridade” para narrar só é adquirida a partir do segundo terremoto, aquele registrado em 2010 durante o momento de enunciação da narrativa. É precisamente logo após esse segundo terremoto que o narrador relembra do primeiro, fazendo as duas experiências se tocarem e revelarem para ele sua importância. O narrador, então, reflete: “O que me havia levado a narrar o terremoto de 1985? Eu não sabia, não sei. Sei, no entanto, que durante aquela noite tão distante pensei pela primeira vez na morte.” (Zambra, 2014, p. 155)

Assim, a experiência da morte iminente, que abre e que também fecha o romance de Zambra, serve para dar ao sujeito o título de narrador. De acordo com Benjamin, a partir da experiência da iminência da morte, tudo o que foi vivido pelo sujeito conseguirá tomar “uma forma transmissível”. Aqui podemos pensar nos sujeitos mais velhos que, ao se aproximarem do momento da morte, punham-se a narrar, passando toda sua experiência adiante, aos mais jovens. É esse o quadro que Benjamin pinta no início de *Experiência e pobreza*, acreditando que a ideia de experiência humana se traduzia nessa ordem natural da vida social. Ele diz: “Sabia-se muito bem o que era a experiência: as pessoas mais velhas passavam-na sempre aos mais novos.” (Benjamin, 2016, p. 85) Ora, se voltarmos ao narrador de *Formas de voltar para casa* encontraremos um sujeito que, em seu momento de enunciação, possivelmente está se preparando para trocar de lugar nesse jogo, passando do grupo dos que “ouvem” a experiência alheia, ao grupo daqueles que efetivamente “narram” sua experiência. O exercício de narrar parece ser, para ele, uma forma de organizar essa narrativa, ou de recomeçar essa experiência, como veremos mais adiante.

Mas, voltando ao que Benjamin propõe sobre os sujeitos que repassam sua experiência, ainda dentro dessa categoria dos “mais velhos” capazes de repassar determinada história, ele elege dois representantes para simbolizar a experiência do passado. Para Benjamin, numa época em que a tradição oral funcionava efetivamente como meio de transmissão de sabedoria havia, por exemplo, os marinheiros comerciantes que viajavam, nutriam-se de coisas provenientes de outros lugares e voltavam ao seus povoados para contar e dar a eles novos saberes. Em contrapartida, havia também o camponês sedentário, cuja experiência se concentrava na história de seu povo geograficamente estático, mas que acumulava, da mesma maneira que no caso do marujo, um apanhado de saberes.

“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. [...] No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos imigrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (Benjamin, 1985, p. 198-199)

Essas duas categorias apresentadas por Benjamin servem apenas para que ele contextualize o “antes”. Quer dizer, o que Benjamin propõe em *O Narrador* é justamente uma reflexão sobre o fim dessas duas categorias. Com isso ele expõe um terceiro exemplo de vida e de experiência: o do combatente da Primeira Guerra Mundial. Sobre esse personagem, o que Benjamin vai dizer é que excepcionalmente ele se tornou, apesar da vivência, incapaz de transmitir suas experiências. O combatente que participou da Primeira Grande Guerra foi de tal maneira exposto à morte e à catástrofe que, ao invés de transformar-se em um narrador, ele acabou ficando mudo. Essa capacidade de provocar a mudez no narrador e impedir que o relato aconteça, Benjamin chama de *pobreza de experiência*. A partir disso, atesta Benjamin, podemos perceber que “[...] o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.” (Benjamin, 1985, p. 198)

Portanto, dentro do universo benjaminiano temos de um lado o ancião, seja ele camponês ou marujo, que transmite sua experiência a determinado grupo; de outro lado temos o combatente da Grande Guerra que, apesar de ter vivido tanto quanto o ancião, nada de experiência tem a transmitir, porque a terrível iminência da morte o deixou mudo. Voltando ao personagem que narra o romance de Zambra, nos perguntaríamos de qual desses dois lados ele poderia ser colocado. A resposta poderia ser, a partir de uma visão global da obra, a de que esse narrador não se encaixa em nenhum grupo, ou seja, ele não se aproxima de nenhuma das propostas de sujeito da experiência que Benjamin instituiu. Isso ocorre porque no romance *Formas de voltar para casa* uma das coisas que mais se sobressai é o ressentimento que o narrador demonstra por, supostamente, não ter experiência alguma para contar.

Quer dizer, o que se estabelece de antemão na narrativa de Zambra é a oposição entre *sujeitos com* e *sujeitos sem* vivência³, logo sujeitos com ou sem experiência. E é precisamente esse ressentimento tão claramente exposto que torna necessário observar essa obra sob o ponto de vista da experiência. A ideia de experiência aqui é latente porque é justamente esse conceito que o narrador tanto questiona ao narrar suas memórias. Essa experiência, ou falta de experiência, a que o narrador se refere, está

³ Usamos o termo “vivência” por falta de outro que seja mais apropriado, mas é importante ressaltar que nesse ponto estamos tratando da vivência no sentido mais comum, não no sentido benjaminiano. Na obra de Benjamin, “experiência” e “vivência” são conceitos específicos, que se relacionam com a ideia de coletividade *versus* individualidade.

ligada, naturalmente, ao acontecimento histórico que serve como plano de fundo do enredo: a ditadura militar chilena. Sendo assim, seu ressentimento de não ter experiência se relaciona à ideia de não ter efetivamente sofrido o que as vítimas do regime sofreram:

De todos os presentes eu era o único que provinha de uma família sem mortos, e essa constatação me encheu de uma estranha amargura: meus amigos tinham crescido lendo os livros que seus pais ou seus irmãos mortos tinham deixado em casa. Mas na minha família não havia mortos nem havia livros. (Zambra, 2014, p. 98)

Essa “diferenciação” que o narrador propõe entre ele e alguns de seus pares chega a receber, na obra, uma nomenclatura específica. Ao fazer essa distinção entre aqueles que tiveram algum tipo de vivência e os que não tiveram, durante o regime militar, o narrador os classifica em *personagens principais* ou *personagens secundários*. Obviamente o que o narrador tenta fazer é, tal como na obra de Benjamin, aproximar a ideia da experiência humana ao universo literário. Tal qual Benjamin, que pensa o sujeito como um “narrador”, ou seja, como alguém que domina a técnica narrativa, Zambra pensará a experiência dos sujeitos a partir da classificação dos personagens utilizada especialmente em enredos romanescos. Com isso, acompanhamos a narrativa identificando, assim, as pessoas que são os “personagens secundários” e que se identificam com a figura do narrador, e também as pessoas que são os “personagens principais” e que se diferem ou se opõem ao narrador na questão da experiência. Todo esse exercício é feito, naturalmente, com vistas para o cenário “real”, assim como para a História “real”.

Naturalmente, essa classificação não é fixa, nem dogmática ou universal. No segundo capítulo do romance de Zambra, intitulado *A literatura dos pais*, os adultos são colocados como os personagens principais da História, enquanto que as crianças seriam os personagens secundários:

O romance era o romance dos pais, pensei então, penso agora. Crescemos acreditando nisso, que o romance era dos pais. Mal-dizendo-nos e também nos refugiando, aliviados, nessa penumbra. Enquanto os adultos matavam ou eram mortos, nós fazíamos desenhos num canto. Enquanto o país se fazia em pedaços, nós aprendíamos a falar, a andar, a dobrar os guardanapos em forma de barcos, de aviões. Enquanto o romance acontecia, nós brincávamos de esconder, de desaparecer. (Zambra, 2014, p. 54)

Apesar dessa ideia genérica de que os adultos estavam no centro da ação contra o regime militar, mais adiante o narrador aos poucos se reaproxima dos próprios pais e percebe que eles, mesmo tendo vivido a vida adulta durante a ditadura, não pertenciam à classe dos personagens principais. Quer dizer, no grupo daqueles personagens secundários, ou vazios de vivência e de experiência, não estavam apenas as crianças, que eram privadas desse grupo por incapacidade de decifrar a complexidade do momento político e de lutar contra as injustiças. Nesse mesmo grupo em que as crianças estavam, o narrador coloca também seu pais e outros sujeitos adultos que, voluntariamente, abstiveram-se de participar daquela vivência, ou seja, não fizeram parte da militância política – fato que, inclusive, incomoda profundamente o narrador.

Nesse exercício de identificação dos personagens secundários da história real, o narrador que tem como profissão, inclusive, a escrita literária, reaproxima mais uma vez a ficção da “realidade”. Assim, ele fala das crianças com quem convivia, fala de seus pais e de outros adultos que estiveram à margem da história, mas lembra também de Berta Bovary, uma personagem secundária do clássico romance francês *Madame Bovary*. Essa inclusão, naturalmente, tem a ver com a intenção, identificada tanto em Benjamin quanto em Zambra, de tentar compreender a vida a partir de categorias do universo da literatura.

Agora procuro Berthe no romance. Recordava apenas o momento, no capítulo cinco da segunda parte, em que Emma olha Berthe e pensa, perplexa: “Como essa criança é feia”. E a terrível morte de Charles, quando Berthe pensa que seu pai está brincando: “Achando que ele queria brincar, ela o empurrou suavemente. Ele caiu no chão. Estava morto.” (Zambra, 2014, p. 57)

Do outro lado, dentro do grupo dos personagens principais apresentados pelo narrador de *Formas de voltar para casa*, estão: Eme, sua ex-esposa; um professor de história da época do colegial; a colega de infância chamada Claudia e toda a família dela que fazia parte da vizinhança em Maipú, lugar onde o narrador morava quando criança. Todos esses sujeitos não estão completamente mudos, como se espera daqueles que viveram situações-limite ligadas à morte, tal qual o combatente de guerra descrito por Benjamin. Contudo, todos esses personagens demonstram, em alguma medida, dificuldades em expor sua vivência durante a ditadura militar chilena, todos tremem ao tentar repassar essa experiência e temem seu retorno. É o que acontece com o professor de história do narrador no período de redemocratização:

Certa manhã três ladrões que fugiam da polícia se refugiaram no estacionamento do colégio e os policiais os seguiram e dispararam dois tiros para o alto. Assustados, deitamos no chão, porém, uma vez passado o perigo, ficamos surpresos ao ver que o professor chorava debaixo da mesa, com os olhos apertados e as mãos nos ouvidos. Fomos buscar água e tentamos fazer com que ele bebesse, mas no final tivemos que jogá-la na sua cara. Ele conseguiu se acalmar aos poucos enquanto lhe explicávamos que não, que os milicos não tinham voltado. Que podia continuar a aula – não quero estar aqui, nunca quis estar aqui, dizia o professor, gritando. (Zambra, 2014, p. 65)

O narrador que conta essa história demonstra empatia pelo professor de história e principalmente por sua experiência, apesar do ressentimento que permanece evidente pelo fato de não ter sido ele o dono desse tipo de vivência. Mas, além desse professor que passa rapidamente pela narrativa, assim como outros que são lembrados, há a personagem Claudia, a principal antagonista da história. Claudia seria a personagem principal entre os personagens principais, tanto da História oficial quanto da narrativa proposta pelo narrador. É ela a dona de todas as vivências reais que poderiam ter sido do próprio narrador; é a história dela que ele acaba contando ao narrar experiências ligadas ao período político mais obscuro de seu país. O narrador e Claudia se conhecem desde a infância e, em diversos momentos, o que se estabelece entre eles é uma espécie de competição, um jogo posto a partir das vidas tão diferentes dos dois, como demonstra o episódio a seguir:

Moro na vila dos homens reais, disse Claudia naquela tarde do reencontro, fitando-me nos olhos com seriedade. Moro na vila dos homens reais, disse de novo, como se precisasse recomendar a frase para continuá-la: Lucila Godoy Alcayaga é o verdadeiro nome de Gabriela Mistral, explicou, e Neftalí Reyes Basoalto, o nome real de Pablo Neruda. (Zambra, 2014, p. 25-26)

Ao contrário de Claudia, o narrador mora, durante a infância, em uma vila que havia sido construída no início da ditadura e que, portanto, não homenageava personalidades, não fazia referências ao passado. Os nomes das ruas desse lugar, chamado de Maipú, eram inventados, o que era motivo de chacota por parte de Claudia. Com isso, o jogo principal era de que ela, Claudia, era quem vivia no mundo real, enquanto que o narrador vivia em mundo de fantasias. Essa ideia relativa aos nomes das ruas é, naturalmente, mais uma alegoria ligando a ficção ao mundo físico. Mas, além disso, essa ideia pode nos levar à observação de outro dado importante para a experiência: a questão espacial. É no espaço coletivo que muitas vezes a história é marcada ou apagada e, dessa maneira, é necessário observar esse espaço para encontrar as marcas da experiência. Assim, o narrador percorre e reflete sobre muitos espaços de

sua própria experiência, desde a infância até a vida adulta, além de reconhecer locais significativos para aqueles que foram personagens principais da História.

Maipú, a vila onde o narrador morou durante a infância, é, naturalmente, o primeiro desses espaços em que sua experiência é colocada à prova. No momento da enunciação, especialmente, o narrador reflete sobre aquele espaço e o ressignifica ao pensar, por exemplo, qual fora o motivo do pai de Claudia se esconder justamente naquele lugar. Maipú torna-se, então, não um bairro qualquer como pensava o narrador quando criança, mas sim um local em que famílias silenciosas, insuspeitas e “sem história” viviam. Em outro momento da narrativa, quando o narrador já adulto reencontra Claudia, os dois passam pela frente do Estádio Nacional, local que serviu como centro de detenção para presos políticos, e o narrador relembra: “O maior centro de detenção de 1973 sempre foi, para mim, nada mais que um campo de futebol. Minhas primeiras lembranças são meramente esportivas e alegres.” (Zambra, 2014, p. 114)

O espaço, a paisagem e, principalmente, a transformação deles têm muita importância para Walter Benjamin quando ele trata da questão da experiência. Tanto em *O Narrador* quanto em *Experiência e pobreza*, uma cena se repete: a da devassadora destruição de cenários provocados por bombardeios durante a Primeira Guerra. Benjamin descreve uma “paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil.” (Benjamin, 2016, p. 86)

Apesar dessa destruição e da mudez daqueles que participam dela, há uma forma de transformar a barbárie em algo positivo. Para Benjamin, são precisamente os artistas que conseguem cumprir essa papel de, a partir da destruição total, recomeçar algo de novo. Ora, o narrador de *Formas de voltar para casa* é um escritor profissional, portanto ele seria um desses sujeitos capazes de, a partir de sua arte, recomeçar depois da barbárie. Além disso, se retomarmos mais amiúde o texto de Benjamin, veremos que esse mesmo narrador não é, como ele diz, apenas um personagem secundário. Isso porque ele ouve os relatos de vivências dos outros, internaliza esses relatos, discute, comenta, reflete e, depois de tudo isso, adiciona à sua própria experiência. O narrador não é, portanto, vazio de experiência, ele tem a sua própria experiência e ele também a tem enquanto sujeito que pertence a um grupo, a uma geração. Para Benjamin, a experiência é constituída precisamente dessa maneira, englobando a vivência própria e a vivência compartilhada pelos pares de determinado sujeito. Assim, o narrador, ou seja,

aquele que detém a experiência, é alguém capaz de contar sua própria vida que nada mais é que “uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia”. (Benjamin, 1985, p. 221)

Assim sendo, o narrador de *Formas de voltar para casa* é mais do que um personagem secundário da história, portanto pode narrar; e ele é também um artista, ou seja, também tem a capacidade de reconfigurar o espaço destruído pela barbárie. Essa espécie de reconciliação consigo mesmo, e o “dar-se conta” dessa capacidade própria, aparece ao final do penúltimo capítulo da obra de Zambra, no qual enfim o narrador diz: “Sabia pouco, mas pelo menos sabia isto: que ninguém fala pelos outros. Que, mesmo que queiramos contar histórias alheias, terminamos sempre contando nossa própria história.” (Zambra, 2014, p. 99) Com isso, o narrador finalmente se assume no papel secundário de sujeito da experiência mas acaba por se colocar também no papel principal de narrador. E esse último papel ele recebe por entender a força de sua arte e a importância de sua “não-experiência”. E, logo após compreender isso, o personagem passa novamente pela experiência da morte, o segundo terremoto, para, enfim, começa a contar.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: Obras Escolhidas II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas: v. III)
- _____. *Rua de mão única: Infância berlinsene:1900*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Experiência e pobreza*. In: O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.
- _____. **Formas de voltar para casa**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.



VOLUME - V.1

NÚMERO - N.2

MAR. - 2023

ISSN:

P.112-125

AS MARCAS DA LOUCURA E DA VIOLÊNCIA EM “EL PAGANO” (1989), DE RODRIGO REY ROSA

THE MARKS OF MADNESS AND VIOLENCE ON "EL PAGANO" (1989), FROM RODRIGO
REY ROSA

Rodrigo de Freitas Faqueri¹

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo analisar o conto “El pagano” (1989), do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa a fim de se evidenciar traços de loucura no protagonista, desencadeando atos de violência. Tais elementos utilizados pelo autor ajudam a criar um ambiente pautado no terror psicológico, no absurdo e na (ir)racionalidade. Rey Rosa é conhecido pela ocorrência frequente da violência em suas narrativas. Nesse breve conto, observa-se como o protagonista se utiliza desse traço para se reforçar como indivíduo atuante, com discurso validado e respeitado pela sua família, principalmente pela figura paterna. Para tal estudo, utilizam-se as teorias de Sigmund Freud (1913), quanto à figura simbólica paterna; de Peter Pelbart (1989), sobre a razão e a loucura, além de teóricos literários que abordem a questão da violência na literatura contemporânea, como Karl Schøllhammer (2013), Werner Mackenbach e Alexandra Ortiz Wallner (2008).

Palavras-chave: Loucura. Violência. Figura paterna. Terror psicológico. Rey Rosa.

ABSTRACT: This article has the objective of analyzing the short story "El Pagano" (1989), from the Guatemalan writer Rodrigo Rey Rosa, to point traces of madness on the main character, initiating violence acts. Such elements used by the author help create an atmosphere based on psychological horror, the absurd and the (ir)rational. Rey Rosa is known by the frequent occurrence of violence in his narratives. In this short story, we observe how the protagonist uses this aspect to reinforce as an acting individual, with his speech validated and respected by his family, mainly by his father figure. For this study, we used the theories from Sigmund Freud (1913) about the symbolic father figure; from Peter Pelbart (1989), about reason and madness, and other literature theorists that approach the issue of violence on contemporary literature, such as Karl Schøllhammer (2013), Werner Mackenbach and Alexandra Ortiz Wallner (2008).

Keywords: Madness. Violence. Father figure. Psychological terror. Rey Rosa.

¹ Instituto Federal São Paulo (IFSP); rodrigofaqueri@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Nascido na capital da Guatemala em 1958, Rodrigo Rey Rosa é um dos reconhecidos escritores contemporâneos da América Central. Em 1980, depois de abandonar a carreira de medicina, viajou ao Marrocos e conheceu Paul Bowles, quem se tornou seu grande amigo e um dos motivadores de seu início na vida literária. Escritor de diversos contos, romances e ensaios e reconhecido internacionalmente por diversos críticos literários, Rey Rosa ganhou prêmios como o *Premio Nacional de Literatura de Guatemala Miguel Ángel Asturias* em 2004 e o Premio Iberoamericano de Letras José Donoso em 2015, outorgado pela *Universidad de Talca*, no Chile.

O autor centra a maioria de suas obras no cotidiano guatemalteco e revela ao público como seu país sobreviveu a 36 anos de guerra civil e diversas ditaduras militares. Retrata como a violência se estruturou na sociedade guatemalteca no século XX e a permanência desse traço indigesto mesmo após os Acordos de Paz assinados em 1992 (El Salvador) e em 1996 (Guatemala) para cessarem os conflitos que já duravam décadas em vários países, como Honduras, El Salvador e a própria Guatemala. Seus textos apontam os reflexos de um passado violento na contemporaneidade de seu país e mostram como o cotidiano incorporou com certa naturalidade a propagação da violência no território guatemalteco.

Autor de *El cuchillo del mendigo* (1985), *El agua quieta* (1989), *El cojo bueno* (1996), *Piedras Encantadas* (2001), *Caballeriza* (2006), *El Material Humano* (2009), *Los Sordos* (2012) e *El país de Toó* (2018), Rey Rosa faz parte de um novo capítulo na literatura centro-americana, que estava pautada, nas décadas de 1960 e 1970, principalmente, nos textos de caráter testemunhal, servindo para se relatar a vivência dos guerrilheiros em suas lutas diárias contra as ditaduras de seus países, além de ter como característica dar voz ao sujeito subalterno, que havia sido ignorado e excluído pelo indivíduo letrado e culto e pelo discurso oficial governamental, para que ele relate ao mundo sua história.

Já a partir da metade da década de 1980, começam a surgir escritos que relevam a necessidade de o indivíduo centro-americano observar o período de pós-guerra, tendo em vista que os discursos da literatura de testemunho já não conseguem abranger a nova realidade dos países centro-americanos, surgindo, assim, a necessidade de se falar de algo mais latente, que vigora com mais força no cotidiano e assombra a América

Central: como reagir ao período pós-guerra, em que se pretende uma reconstrução social e uma redemocratização anunciada quando se tem a violência, em diversas faces, diante dos próprios olhos:

Neste momento não se nota mais espaço para os cantos revolucionários nem para se trazer à memória mártires e heróis tampouco para os discursos exclusivamente nacionalistas. Sente-se a necessidade de olhar para uma nova realidade que abrange os problemas sociais depois de vários conflitos armados, que deixaram marcas evidentes na sociedade. A guerra já não é mais vista como nos discursos anteriores, em que o conflito armado era indispensável para se obter uma visibilidade e transformar os problemas da sociedade centro-americana, mas o confronto é tratado como algo grotesco, irônico e até carnavalesco. (FAQUERI, 2018, p. 46)

Assim, os escritores contemporâneos centro-americanos constroem suas narrativas pautados na tentativa de mostrar a realidade vivenciada diante da qual encontram, na violência, uma resposta imediata aos conflitos sofridos na sociedade. Acostumado com a violência governamental, histórica e estrutural, o indivíduo centro-americano parece não ver outra forma de sobreviver nessa nova realidade a não ser pelos caminhos da violência cotidiana que lhe são ofertados: “responde-se à violência cotidiana a que alguém está submetido com a própria violência sofrida para se defender ou reagir à primeira violência exposta. Põem-se nos dois lados da moeda a mesma marca e a exata igualdade entre os signos.” (FAQUERI, 2018, p. 50). Segundo Mackenbach e Ortiz Wallner, a literatura centro-americana pode ser vista a partir da interação de ao menos algumas dessas dimensões: “*las representaciones de la violencia, las reacciones ante la violencia, los desplazamientos de la violencia y la literatura como violencia*”. (MACKENBACH e ORTIZ WALLNER, 2008, p. 82)

Quanto à utilização da violência como elemento estrutural do texto, que ultrapassa a utilização dessa como temática, tem-se a ideia da violência da representação, conforme Schøllhammer afirma que:

[...] parece haver uma presença da violência na literatura não só na representação temática de uma violência, mas também na exploração pela escrita de efeitos sensíveis que desloca a fronteira do que pode ou não ser dito. Pode-se entender a violência da representação nessa perspectiva ligada à dimensão expressiva e performática da literatura, capaz de mudar as fronteiras do que pode ser representado ou não, do que pode ser escrito ou não, abrindo assim caminho para um reconhecimento dinâmico através da ficção do que é real ou não. (2013, p.107)

Sob essa perspectiva comentada pelo autor, podem ser observados, principalmente, os romances do escritor guatemalteco. Em seu romance *El Material Humano* (2009), por exemplo, Rey Rosa mostra ao leitor como a violência cotidiana, histórica e estrutural moldou a sociedade guatemalteca contemporânea. Nessa narrativa, o protagonista tem acesso a milhões de documentos do Arquivo da Polícia Nacional Guatemalteca, encontrados por casualidade por um agente da Procuradoria dos Direitos Humanos em um prédio abandonado da polícia. Nesses documentos, encontram-se as atrocidades realizadas pela polícia nacional e pelos militares que governaram o país nas décadas anteriores, revelando o impacto disso para a construção da sociedade guatemalteca atual. Algo parecido se passa em seu romance *Piedras Encantadas* (2001), quando ali se evidencia todo o passado violento e de genocídios contra a população indígena, que estabeleceram a base da sociedade guatemalteca ou até mesmo em *Caballeriza* (2006), em que o autor faz questão de evidenciar a pirâmide social guatemalteca e criticar as altas classes de seu país com seus costumes violentos, de exploração social. Nesses textos, a violência é presente não só pela temática, mas pela escolha lexical, pela ambientação e construção de cenários, assim como pela presença de outros elementos como o silêncio, o insólito e o absurdo, que servem de componentes para propagar tal ideia de violência estrutural.

No conto “El pagano”, pertencente ao livro *El agua quieta* (1989) e republicado na coletânea *Imitación de Guatemala* (2014), Rey Rosa mostra como a violência faz parte não só do cotidiano guatemalteco, mas também como ela perpassa as características formativas de um indivíduo no âmbito psicológico. Nesse texto, encontra-se um protagonista que sofre violência psicológica por parte de seu pai e que busca comprovar que não é um mentiroso, como a figura paterna afirma. Para isso, ele se utiliza da violência física contra terceiros.

Dessa forma, esse artigo tem como objetivo observar possíveis traços da loucura no protagonista de “El pagano”, por meio da violência praticada contra e pelo garoto, a fim de se construir um ambiente em que o terror psicológico, o absurdo e a (ir)racionalidade se encontrem e surpreendam o leitor. Para tal estudo, utilizam-se as teorias de Sigmund Freud (1913), quanto à figura simbólica paterna; de Peter Pelbart (1989), sobre a razão e a loucura, além de teóricos literários que abordem a questão da violência na literatura contemporânea, como Karl Schøllhammer (2013), Werner Mackenbach e Alexandra Ortiz Wallner (2008).

LOUCURA E (IR)RACIONALIDADE EM “EL PAGANO” (1989)

No conto “El pagano” (1989), de Rey Rosa, o leitor se depara com uma narrativa breve que o faz questionar sobre vários aspectos o ambiente familiar apresentado. Desde o início, o narrador apresenta um cenário que, à primeira vista, parece comum, mas que, paulatinamente, vai se transformando em algo perturbador.

No primeiro parágrafo, encontra-se uma cena habitual: uma família à mesa, onde a figura paterna se destaca, por estar sentada em uma das pontas, e sua esposa e duas filhas ao redor dela. Entretanto, o silêncio que paira sobre o ambiente e um bolo pela metade em um lugar desocupado da mesa, revela ao leitor que a cena não é o que parece. O lugar vazio é do filho que fora acusado pelo pai de mentiroso minutos antes e que segurando o choro, correu para o seu quarto e se trancou. Mais do que uma simples atitude que poderia ser considerada de uma criança mimada, a narrativa revela algo mais profundo, o sentimento do pai em relação ao seu filho e como a relação entre ambos não é saudável:

Un hombre, a la cabecera de la mesa, una mujer y tres niñas comían el postre en silencio. Era un silencio pesado. A la derecha del padre había un lugar vacío, un pedazo de pastel comido a medias.
<<Eres un mentiroso>>, le había dicho el padre. Desde su poca altura, el hijo lo había mirado sin decir nada. Pelos negros asomaban por la nariz del hombre, que veía al niño con desprecio. El niño, conteniendo el llanto, se había levantado de la mesa, y se había encerrado en su cuarto. (REY ROSA, 2014, p. 123)

Neste trecho, mais do que uma simples provocação ou uma palavra rude proferida pela figura paterna, o leitor encontra o sentimento nutrido por essa personagem quanto ao seu filho: o desprezo. Ao acusá-lo de mentiroso, o pai põe à prova a veracidade do discurso do filho, seja qual for, e o desqualifica diante dos outros membros da família. O silêncio pesado que se instaura no meio da refeição, mostra o poder exercido pelo pai dentro desse ambiente familiar, pois nem a mãe e nem as irmãs contestam a fala do pai e defendem o menino. A superioridade patriarcal é soberana nesse núcleo familiar.

A cena que abre o conto aponta para uma habitualidade e reforça a ideia de trauma sofrido pelo filho ao longo de seu desenvolvimento na tentativa de conseguir a aprovação de seu pai. Conforme Maciel e Rosemburg afirmam (2006, p. 100), “uma

criança pequena, que possui um aparelho psíquico ainda em desenvolvimento, circunstâncias persistentes de extrema frustração e estresse podem afetar mais marcadamente a constituição de sua personalidade”. Como o próprio texto indica, o pai nutre um sentimento de desprezo pelo seu filho e isso se revela nas suas palavras, que buscam invalidar o discurso do garoto frente aos demais familiares, independentemente de quais sejam suas palavras. Não se sabe, a princípio, o que o menino falou, mas se tem a fala do pai que busca contradizê-lo, afirmando que o filho é um mentiroso.

Nos estudos psicanalíticos, a relação parental pai-filho é objeto de discussão há mais de um século. Freud e Lacan, entre diversos outros nomes da área, se debruçam sobre essa questão que sempre está em voga. Freud (1913), em seu estudo intitulado *Totem e Tabu*, faz uma referência à figura paterna simbólica que deveria ser assassinada para que se estabelecesse uma nova ordem social. Ali, o pai exerce a figura de autoritário e tirano, que detém o poder sobre as figuras femininas, expulsando os filhos desse núcleo após seu crescimento. Assim, os irmãos se uniram para destronar a figura paterna e ocuparem seu lugar.

Analisando o conceito da organização social e o papel da figura paterna simbólica na sociedade a partir dos estudos de Freud, Enriquez (1999) afirma que tal figura masculina, quando reconhecida em sua função nesse modelo organizacional, acaba sendo direcionada para oprimir a figura filial ao passo que estes ficam aprisionados entre identificar-se com essa figura paterna e o desejo de eliminá-lo.

Na narrativa analisada, não se tem claramente o desejo do menino em destruir a figura paterna e assumi-la, conforme observado por Freud e posteriormente por Enriquez, mas há a indicação de que ele precisa invalidar o discurso proferido contra si e comprovar que suas palavras (e ações) são reais e verdadeiras.

Em seguida, no conto de Rey Rosa, o leitor se depara com tal reação do menino para invalidar o discurso paterno e dar veracidade ao discurso por ele praticado. Assim, ao olhar-se no espelho, começa a pôr seu plano em andamento. Não se sabe a idade exata do menino, mas ele aparenta ser mais velho que suas irmãs e estar na pré-adolescência, pois a narrativa revela que seu corpo está passando por transformações ou, pelo menos, é isso que ele acredita:

Más tarde se levantó y fue a mirarse en el espejo. Hacía algún tiempo que su cara había comenzado a gustarle. En sus labios, que antes le parecían demasiado gruesos, ahora descifró una expresión de fuerza y humor. Sus ojos

eran castaños, y si los entrecerraba, bajo las cejas oscuras, miraban como los de un hombre. (REY ROSA, 2014, p. 123)

Assim, após ler um pouco para distrair-se, o menino se olha no espelho e observa as transformações que seu corpo teve nos últimos tempos e que começam a agradar-lhe. O trecho destacado acima termina com a menção de que, agora, o menino (se) olhava com o olhar de homem, como se tivesse assumido uma característica adulta, eliminando seu traço infantil que tanto o desagradava e era alvo das reprovações paternas. Seus lábios demonstram agora força e humor, dignos de uma figura sólida e firme que se apresenta para tomar seu lugar perante a sociedade. Pode-se dizer que o texto leva o leitor a crer que, além de querer comprovar seu discurso, o protagonista procura usurpar o lugar de seu pai e ser a figura de autoridade ou de relevância em seu núcleo familiar: “*Al montar, dejó de ser el hijo de su padre, para convertirse en un guerrero.[...]*” (REY ROSA, 2014, p.123).

Birman (2005) aponta para a transformação da figura simbólica paterna na sociedade contemporânea, que reforça os elementos exteriores como princípio de valorização. O autor afirma que, dentro dos moldes da sociedade contemporânea, a função paterna se enfraquece e se esbarra em sujeitos fragilizados que buscam a perfeição corporal, um consumo exagerado em diversas esferas e uma banalização do mal e da violência praticada, sendo que a perversão perde o sentido de algo ruim e maldito, como o tabu sobre assassinato estabelecido no mito estudado por Freud, para um lugar em que se torna aceitável e positiva uma atitude violenta:

[...] na sociedade contemporânea, o perverso perde seu lugar de maldito, de excluído, e passa a ocupar o cenário social olhado de maneira positiva, o que evidencia uma crise com relação ao sujeito, já que a estruturação perversa se caracteriza por uma denegação da lei do pai, da alteridade e das leis sociais, apontando para uma sociedade que denega a alteridade e que se localiza nos limites da barbárie. (EMIDIO e HASHIMOTO, 2008, p. 14)

Dessa maneira, ao sair do estábulo de sua casa montado em uma égua negra, o protagonista assume a forma de um guerreiro e deixa de lado suas características infantis, dando-lhe a oportunidade de assumir um papel de ser atuante na sociedade por meio da violência. Fora de casa e do núcleo familiar, o discurso paterno que o invalidava, torna-se ineficaz visto que seu alcance é curto e temporário. Além dos limites familiares, o protagonista toma as rédeas de seu destino e vai à luta para que seu discurso e suas ações sejam reconhecidos.

Loucura, desrazão e terror psicológico: a construção de uma linguagem violenta

Não só a transformação corporal é relatada no conto, mas há uma mudança psíquica do protagonista, que, ao assumir o papel de guerreiro, como em uma alusão ao famoso *Don Quijote de la Mancha* (1605), sai em busca de aventuras, deixando a familiaridade das noções e atitudes infantis, como o choro por uma reprovação, para a prática de atos e pensamentos violentos. O fato de o protagonista transformar-se em um guerreiro é simbólico na narrativa, visto que este é a materialização da força (bruta e espiritual) e da guerra (real ou imaginária) em sua própria figura. Também é relevante destacar o simbolismo presente na dominação da égua na equitação, uma menção à autoridade masculina imposta no seio familiar, e o “deixar de ser filho de seu pai”, reafirmando a ideia de desejo em assumir o status do pai perante à família.

A partir do momento em que o protagonista sai do estábulo da família, a narrativa apresenta ao leitor um cenário para que os traços da loucura e da desrazão se aflorem e criem, juntamente com outros elementos, um terror psicológico. Percorrendo um caminho já conhecido por ele, o garoto vai até um antigo aqueduto em cima de uma montanha, no qual pode ver dali de cima uma grande rodovia e o frenético movimento dos carros. Sem ser visto por aqueles que dirigiam seus automóveis logo abaixo, o narrador mostra ao leitor os pensamentos que assomam na cabeça do protagonista, incrustados de violência, ironia e soberba:

"[...] Hacía dos días que la idea se le había presentado - la idea de dejar caer una piedra y, como un dios, desde lo alto, cambiar el curso de la vida de un mortal. << ¿Por qué lo hiciste? - le preguntaría el dueño del largo coche negro escogido por la piedra -. ¿Por qué?>> Sujetado por los brazos del chofer, él trataba de soltarse. Por fin, dándose por vencido, decía: <<Si me permite, señor, tal vez pueda explicarle. He estado viniendo al puente de algún tiempo a esta parte, para ver los autos pasar. Es algo digno de verse, si uno logra olvidarse de todo, olvidarse de sí mismo, olvidar el puente y el camino, para que sólo quede la corriente de luces, o las dos corrientes, una roja y una blanca. La otra noche estuve pensando, Dios, quién no podría pasar bajo mis pies en este instante. Entre la multitud de autos, podría ser un asesino lo mismo que un santo. Alguien que tuviera la llave del enigma de mi vida, o la de mi perdición. Pero, señor, ¿quién es usted? ¿Y por qué cayó mi piedra sobre su auto?>> [...] (REY ROSA, 2014, p. 124)

O que o fragmento evidencia é um garoto que inicialmente mostrado como frágil e sentimental, como características negativas, consegue elaborar pensamentos pautados em indagações filosóficas bem fundamentadas que dão respaldo para uma atitude violenta prestes a ser cometida por ele. Com um discurso fundamentado, o garoto busca

validar sua futura ação, prevendo a reação da sociedade, confrontando-a com razão e lucidez, variando entre a ironia e a soberba, mas sem duvidar de que era necessário fazê-lo para ser atuante e relevante nessa sociedade.

Mais do que ser atuante na sociedade, o protagonista busca também assumir um papel divino, com o qual poderia coordenar o curso da vida de outras pessoas, outros mortais, ao jogar uma pedra solta daquele antigo aqueduto. O questionamento que é posto ao leitor não é de praticar ou não esse ato, mas o porquê de a pedra jogada pelo protagonista ter atingido o carro de determinada pessoa. A relativização de ser um assassino ou um santo a ser atingido pela pedra, reforça o discurso contrário à lógica de não praticar um ato violento e de se indagar o motivo pelo qual aquela pessoa foi escolhida para ser atingida.

O trecho destacado anteriormente vai de encontro com os estudos de Peter Pelbart sobre a loucura e a desrazão. Em seu estudo, após analisar os escritos de Hegel, o autor afirma (1989, p. 50) que a loucura é natural e necessária ao ser humano, sendo que dentro de cada indivíduo razão e loucura coexistem. Quando o pensamento particular, contraventor e conflitante com a moral social se impõe, este ser humano sai da esfera do plano racional e deixa a loucura prevalecer. Entretanto, o autor aponta também que existe uma lógica e uma razão nos pensamentos fundados na loucura, pois dentro das particularidades ali apresentadas, existe a sanidade que indica para o indivíduo que aquele pensamento não é da esfera racional.

Pelbart aprofunda a discussão e também mostra a relação entre a loucura e a linguagem:

A loucura aqui está intimamente ligada à linguagem. É na medida em que o homem fala e significa que um sentido do dito pode vir a substituir e desalojar a efetividade do ser. Pela linguagem e pela loucura o homem mostra que não coincide consigo e que se transcende a si mesmo. Através da loucura o homem pode atribuir-se o que não tem, ser o que não é, fazer o que não faz. A loucura é, portanto, um "privilégio" do homem, desse homem reflexivo cujo fundamento é o conflito e a distância em relação a si. (PELBART, 1989, p. 51)

Assim, pode-se entender que a loucura e a linguagem fazem parte desse processo constitutivo do indivíduo na sociedade e na sua organização social. A partir dessa relação, é possível que o homem ultrapasse as barreiras do ser e o não ser, do dizível e o indizível, do praticável e do impraticável. Com as observações feitas por Pelbart, pode-se observar com mais clareza o diálogo produzido pelos pensamentos do protagonista antes de praticar sua ação fatídica momentos depois. O protagonista sai da sua zona

racional e busca transcender por meio da linguagem, amparado pela loucura, seus pensamentos considerados irracionais pela sociedade, a fim de praticar seu ato e tornar-se um ser atuante nessa mesma sociedade que o exclui por não estar dentro dos padrões pré-estabelecidos pela moral social e por seus tabus.

Quando o protagonista afirma que olhar aqueles carros passando é algo digno de se ver caso alguém consiga esquecer-se de tudo, de si mesmo, da ponte e do caminho, utiliza-se da linguagem para transcender a si mesmo e buscar razão em um discurso que não faria sentido em outro plano. Dessa maneira, as indagações sobre o eterno embate entre o Bem e o Mal são deixadas de lado, pois não é mais possível o questionamento dessa ação pelo protagonista. Para ele, em sua esfera de pensamento, jogar a pedra e acertar em um daqueles carros é válido. É que o leitor pode comprovar com o trecho a seguir da narrativa:

[...] Tal vez un ángel malo andaba por ahí, porque pensó: <<Empújala ahora>>; pero la voz que oyó era su propia voz.
Empujó la piedra.
Se oyó un rechinado de neumáticos, y luego el estruendo de autos chocaban - dos, tres, cuatro. Por un momento hubo silencio. [...] (REY ROSA, 2014, p. 125)

Neste excerto, as ideias sobre a relação da loucura com a linguagem são evidenciadas com o pensamento do garoto antes de jogar a pedra. O narrador mostra ao leitor que o protagonista ouve uma voz em sua cabeça e a julga, a princípio, como se fosse de um anjo mau que o induzisse a fazer aquele ato violento. Essa atitude de atribuir o desejo de realizar um ato violento a um ser sobrenatural para se livrar da culpa é muito comum, ainda mais para que seja validado como um discurso de manutenção da moral estabelecida na sociedade. Porém, o narrador deixa claro que a voz que o menino ouve é a sua própria voz e, com isso, dentro da sua realidade, estava adequado praticar aquele ato de jogar a pedra contra os carros.

Mais uma vez, o leitor pode perceber na narrativa a presença de um silêncio perturbador, como aquele que pairava sobre a mesa em que a família fazia sua refeição no início do conto. Neste momento, após o pensamento e prática do ato violento, ouvem-se os ruídos de pneus friccionando no chão pela freada dos carros e o choque inevitável entre esses automóveis. Assim como foi na discussão em que seu pai o chamou de mentiroso, o silêncio preencheu o espaço na narrativa para causar desconforto. No início, para ser possível ver a autoridade paterna e a submissão da família à sua figura e, em seguida, neste fragmento para trazer o suspense atrelado à incredulidade e ao

desconforto por saber que o garoto praticou um ato de violência para testar a validade de seu discurso dentro da sociedade e do seu núcleo familiar.

O que se sucede na narrativa após esse momento reforça a ideia de um terror psicológico gradual sustentado pelas ações do garoto que beiram o absurdo e se entrelaçam em uma linha tênue entre racionalidade e irracionalidade:

Corría, se resbalaban; los gritos era proyectiles arrojados a sus espaldas. Si conseguía llegar al encinal antes de que los hombres alcanzaran su altura del puente, estaría a salvo. Le parecía curioso ver que, [...], iba pensando que hubiera preferido no estar solo, para tener más tarde alguien con quien comentarlo. [...] Ya estaba oscuro entre los árboles. Llegó junto a la yegua; comenzaba a desatarla cuando una voz - la voz de un niño - le hizo volverse.

- Te vi - le dijo.

Él miró como si no comprendiera.

- Te vi tirar la piedra. - Era la voz de un chantajista.

[...] Reflejada en su ojo negro, encontró la solución: la camisa del otro niño y la suya eran blancas.

- Me viste - le dijo, soltando las riendas.

Tenían la misma estatura: él llevaba botas y su rival iba descalzo. Bajó la cabeza. Se cumplían las palabras de su padre. [...] él saltó sobre el otro, que cayó de espaldas en el suelo. Se sentó a horcajadas sobre él. Le dijo entre dientes:

- No me viste. Yo te vi a vos. (REY ROSA, 2014, pp. 125-126)

Como pode-se observar, neste excerto, o protagonista foge e busca livrar-se de ser condenado por jogar a pedras entre os carros acusando um outro menino que possuía as mesmas características que ele e estava ali no mesmo momento. Para não ter a sua palavra contradita pelo garoto, o protagonista avança sobre a outra personagem, golpeia sua boca, deixando sem possibilidade de dizer algo quando chegam os homens, pois sua boca está sangrando. Como eram parecidos fisicamente, a oportunidade de livrar-se da culpa e não assumir a responsabilidade do seu ato lhe pareceram favoráveis, mesmo que para isso tivesse que acusar uma pessoa inocente.

Além disso, é possível perceber que o estilo narrativo de Rey Rosa constrói uma cenário típico de thriller psicológico e de ação, em que se tem a perseguição do garoto pelos homens que tiveram seus carros atingidos pela pedra, pelos pensamentos do protagonista sobre estar ali sozinho e ter alguém para compartilhar essa ação violenta enquanto corria para escapar, além da solução encontrada pela personagem para não ser responsabilizada pelo seu ato.

Também se nota a escolha lexical que reforça uma estrutura violenta na narrativa, pois, conforme visto, as vozes dos homens atrás do protagonista eram como “projéteis lançados às suas costas”. Como se estivesse em uma cena de batalha, o guerreiro solitário foge de seus inimigos que foram atingidos por seu ataque surpresa. Entretanto, o cenário narrado é outro, bem próximo da realidade cotidiana de uma cidade qualquer. Nesse ponto, retoma-se uma ideia de Schøllhammer sobre a relação da violência e da literatura:

Se a literatura privilegia a violência como tema e matéria-prima, é porque a literatura penetra na violência exatamente naquilo que escapa aos outros discursos apenas representativos, naquilo que é o elemento produtivo e catalisador na violência e a faz comunicar. É certo que a violência pode ser entendida como o limite da comunicação, o ponto em que as palavras se rendem ao silêncio da força bruta e em que o diálogo de certa maneira é eclipsado pelo poder. Por outro lado, a violência também pode ser o ponto inicial de uma comunicação, uma imposição que força relações de poder engessadas a reformularem. Para a literatura, e principalmente para a narrativa ficcional, o elemento produtivo gira em torno da imaginação injetada pela violência e a natureza enigmática de sua realidade íntima e cruel. (2013, pp. 108-109)

Dessa maneira, o conto de Rey Rosa traz ao leitor a capacidade da literatura de comunicar-se a partir da imaginação injetada pela violência e de sua natureza enigmática. Os atos de violência relatados na narrativa confluem para essa ideia e bordam um cenário ideal para a construção do terror psicológico, que é fomentado constantemente na narrativa. A cada passo do protagonista, o leitor pode ver-se enredado em um jogo de incredulidade e absurdo que não lhe é apresentado diretamente, mas que é produzido no encadeamento das ações narradas no texto.

Os traços de loucura do protagonista são classificados assim por ele transgredir uma organização social que mantém como proibição o assassinato sem punição. O absurdo se acaba aumentando quando o protagonista consegue escapar e não ser punido por seu ato violento e ainda mais por acusar alguém inocente sem pestanejar. Quando a ideia se apresenta a ele, refletida no olho da égua (como se fosse um duplo da personagem principal), ele a agarra sem titubear e dá prosseguimento ao seu plano.

A continuidade da narrativa com as ações da personagem principal, retornando à sua casa, revela que, logo após culpar o outro garoto, existe um momento que o protagonista sente dúvida de estar fazendo algo certo ou errado e que estava com medo: “*Aunque se decía que no tenía nada que temer, que su palabra valía más que la del otro, sus piernas temblaban y estaba intranquilo.*” (REY ROSA, 2014, p.126). O que coloca em xeque a sua atitude não é a violência praticada por ele, mas sim a fala de seu pai que reverberava ainda em sua mente: “*<<Eres un mentiroso>>, su padre insistía.*” (REY ROSA, 2014, p.126). Dessa forma, a sua atitude ainda não estava validada, assim como seu discurso, pois em seus pensamentos a reprovação e a violência psicológica praticada pelo seu pai ainda estavam presentes e se reavivavam em sua memória.

A ideia de retornar para sua casa e, conseqüentemente, para o núcleo familiar em que seu discurso era invalidado e onde sofria violência psicológica, faz o protagonista recuperar algumas de suas características iniciais, não sendo mais um guerreiro destemido: “*Se sintió vulnerable al desmontar. [...] y corrió hacia la casa.*” (REY ROSA, 2014, p. 127).

A cena final do conto é semelhante à de início, com algumas exceções: família está sentada jantando de bom humor. Em vez de ir para seu quarto diretamente, o protagonista senta-se à mesa e começa um diálogo:

- ¿Qué estabas haciendo? – le preguntó.
[...] Se volvió hacia su padre, pensando: <<No soy un mentiroso>>, y se dio cuenta de que iba a decirle la verdad.
- No estoy muy seguro –dijo–. Creo que maté a una mujer.
Sus hermanas se rieron.

- No es broma –dijo él–. Deje caer una piedra desde el puente, y ella estaba abajo.
 - Júralo – le pidió su hermana menor.
 - Lo juro.
 - ¿Por qué te gusta mentir? – le preguntó su padre.
- Él se limpió la boca y miró la servilleta. No pensaba hacerle caso. Se recostó en la silla y cruzó los brazos.
- Su madre le ofreció la fruta.
- ¿En qué estás pensando? – le preguntó.
- Se imaginaba al otro, que pagaba por él: un cuarto húmedo, sin luz.
- En nada – respondió.
- Hubo un silencio. Luego terminaron de cenar. (REY ROSA, 2014, p. 127)

Como em outros momentos da narrativa, o leitor se depara com um silêncio perturbador. Dessa vez, pelo diálogo praticado e pela incredulidade nas palavras proferidas pelo menino. Também se tem a dúvida de que a mãe e as irmãs possam acreditar no discurso do protagonista, assim como tem-se a manutenção da invalidez de seu discurso frente à figura paterna. Com isso, o desfecho dá a possibilidade de se levantar algumas hipóteses de que aquela não era a primeira vez que o protagonista cometia um ato violento para provar a veracidade de seu discurso frente ao seu pai ou que aquele dia foi o estopim para o menino tomar uma atitude e ser reconhecido pela figura paterna.

Os traços de loucura e de irracionalidade ainda permanecem no garoto exatamente por não conseguir comprovar sua ação violenta sem ter que ser punido pela sua família e pela sociedade. Também se observa um contraponto que se revela pelo prazer do garoto em manter esse segredo consigo, pois a veracidade dele nunca seria contestada por qualquer membro da família nem por autoridades locais que já possuíam um suspeito levado em flagrante. Mesmo dizendo a verdade, sua figura como mentiroso para a família já estava cristalizada e não poderia ser revertida.

CONCLUSÃO

A respeito do traço da loucura, presente no protagonista do conto “El pagano”, cita-se outra ideia de Pelbart: “[...] Há um real, um imaginário e um consciente. A loucura transcende o primeiro e se instala entre os dois últimos. Ela é prova da transcendência do homem em relação ao seu ser bruto, mas é também prova da transcendência de sua consciência em relação a essa imaginação.” (PELBART, 1989, p.51). Sob essa perspectiva, até poderia ser conjecturada a hipótese de toda a história narrada ser mera imaginação do garoto, após a uma discussão com seu pai e a leitura de um livro para distrair-se. Disso, surgiriam outros diversos questionamentos que não poderiam ser abrangidos neste breve estudo, mas que revelam a complexidade do assunto tratado e da narrativa criada por Rey Rosa.

Conclui-se esse estudo com um fragmento da narrativa estudada em que se apresenta o pensamento do garoto sobre seu terrível e prazeroso segredo: “[...] *Nadie le creería si contaba lo ocurrido. Le hubiera gustado hablar de ello con alguien, pero el poseer un secreto también era bueno. Le daba risa pensar que su secreto era impenetrable, que ni siquiera él mismo lo podría traicionar. [...]*” (REY ROSA, 2014, p. 127)]. Por esse

motivo, a narrativa de Rey Rosa propicia ao leitor um ambiente em que a verdade e a mentira, a loucura e a razão, a violência e a paz, o absurdo e a (ir)racionalidade encontram-se e seus conceitos são colocados à prova e, com um prazeroso segredo, que atravessa as esferas do imaginário, do real e do consciente, encontra-se o desfecho de uma narrativa que se baseia no êxito de fazer o leitor se questionar sobre todos os aspectos constitutivos do texto lido.

REFERÊNCIAS

- BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade*. A psicanálise e as novas formas de subjetivação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ENRIQUEZ, E. *Da horda ao Estado*. Psicanálise do vínculo social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999a.
- FAQUERI, R. F. *A estética da violência na literatura centro-americana contemporânea*: um estudo sobre as narrativas do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. 2018. 232 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.
- EMIDIO, T.; HASHIMOTO, F. Reflexões sobre a função paterna e suas configurações no mundo contemporâneo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PSICOLOGIA E SEMANA DE PSICOLOGIA, V, 2008, Maringá. *Anais V CIPSI*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2008, p. 1-18.
- FREUD, S. Totem e Tabu. 1913. In: _____. *História de uma neurose infantil*. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- MACIEL, R. A.; ROSEMBURG, C. P. A relação mãe-bebê e a estrutura da personalidade. *Saúde e Sociedade*, São Paulo, v.15, n. 2, p. 96-112, mai-ago. 2006.
- MACKENBACH, W.; ORTIZ WALLNER, A. De (formaciones): violencia y narrativa en Centroamérica. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n. 32, p. 81-97, 2008.
- PELBART, P. P. *Da clausura do fora ao fora da clausura*: loucura e desrazão. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- REY ROSA, R. El pagano. In: _____. 1986. *Cuentos Completos*. Barcelona: Alfaguara, 2014.
- SCHØLLHAMMER, K. E. *Cena do crime*: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.



VOLUME - V.1

NÚMERO - N.2

MAR. - 2023

ISSN:

P.126-146

“AND MILES TO GO BEFORE I SLEEP”: UMA ANÁLISE ECOCRÍTICA DE DOIS POEMAS DE ROBERT FROST

Davi Gonçalves¹
Jade Cristine Dantas Fonseca²

RESUMO:

O objetivo deste trabalho é analisar se e de que modo pode-se articular uma ligação entre sujeito e natureza, bem como o significado dessa relação, dentro dos poemas “The Road not Taken” (1916) e “Stopping by Woods on a Snowy Evening” (1923) de Robert Frost. A partir da leitura dos textos, foram estabelecidas relações entre sujeito e natureza na poesia em geral e, especialmente, nos trabalhos de Frost sob o ponto de vista da ecocrítica literária, a qual, em linhas gerais, estuda a relação entre obras literárias e o meio ambiente. Contando com as contribuições de teóricos como David Harvey (2000) e Andrea Campbell (2013), dentre outros, o trabalho indica as contribuições que os poemas de Frost podem trazer para o campo da ecocrítica.

Palavras-chave: Literatura estadunidense. Robert Frost. Ecocrítica. Natureza.

ABSTRACT:

The aim of this research is to analyze if and how one can establish a connection between subject and nature, as well as the meaning of such connection, within the poems "The Road not Taken" (1916) and "Stopping by Woods on a Snowy Evening" (1923), by Robert Frost. Setting off from the reading of the texts, we have related subject and nature in the poetic world in general, but especially regarding in Frost's pieces from the point of view of literary ecocriticism, which, in a nutshell, studies the relation between literary works and the environment. Relying on theorists David Harvey (2000) and Andrea Campbell (2013)'s contributions, this work pinpoints the contributions that Frost's poems can bring to the field of ecocriticism.

Keywords: U.S. literature, Robert Frost, Ecocriticism, Nature.

¹ Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO); gdavi1210@gmail.com.

² Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO); jade_cristinne@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Na seguinte pesquisa analisamos a representação da natureza e seus elementos nas obras “*The Road Not Taken*” (1916) e “*Stopping by Woods on a Snowy Evening*” (1923), ambos poemas de Robert Frost (1874-1963). Nosso desejo de estudar tal poeta nasceu principalmente do seu modo de explorar a condição humana através da natureza. Com uma linguagem aparentemente pouco pretensiosa, mas muito significativa, a escrita de Frost foi sempre, desde nossa primeira leitura, fonte de experiências e reflexões particularmente profundas. Sendo sua riqueza poética capaz de suscitar em nós emoções as mais diversas – sobre a natureza, a vida e indivíduos, vivos ou mortos –, a idealização deste trabalho veio de uma infinidade de razões, ora pessoais, ora acadêmicas. Os poemas a serem estudados aqui estão presentes também na *Antologia de Poesia Anglo-Americana* de António Simões, autor de Portugal que traduziu 112 poemas do inglês para o português, enquanto que, no Brasil, estão em trabalhos de tradução comentada, como a de Cid Knipel Moreira (2018), sendo esta a tradução a ser utilizada neste trabalho por fazer parte de uma dissertação que engloba vários outros elementos paratextuais, como uma biografia, uma avaliação de traduções feitas anteriormente ao trabalho e por uma antologia que contém traduções e comentários acerca de vários poemas de Frost. Constantemente associada à paisagem da Nova Inglaterra, a natureza está em muitos trabalhos de Frost, cujos versos giram em torno do sensível simbolismo através do qual o autor se expressa. Nesses versos, a natureza não está sozinha, mas com o ser humano conectado a si e vice-versa.

Partindo da análise literária dos dois poemas, o objetivo geral deste trabalho é o de analisar a possível ligação entre humanidade e natureza nestes dois casos, e, assim, propor algumas considerações sobre a importância desse vínculo nos poemas de Frost. Para este propósito, nossos objetivos específicos são: analisar os poemas “*The Road Not Taken*” e “*Stopping by Woods on a Snowy Evening*”, e interpretar as relações homem-natureza nesses dois poemas de Frost sob o ponto de vista da ecocrítica literária, a partir das reflexões de David Harvey (2000) e Andrea Campbell (2013), dentre outros teóricos.

Para que seja possível situar o trabalho em um certo momento histórico, seria interessante recuperar algumas informações acerca das obras e de Frost, visto que, embora nem sempre seja possível manter uma conexão clara entre a obra e o autor, acreditamos que, tratando-se de Robert Frost, é inevitável a ligação entre os lugares onde morou e os poemas por ele escritos. Publicado em 1916 como o primeiro poema da

coleção *Mountain Interval*, que é seu terceiro volume poético, “*The Road Not Taken*” apresenta questões as quais transpassam a mente de qualquer ser humano quando ele(a) se pergunta sobre o futuro e qual caminho escolher. Já em “*Stopping by Woods on a Snowy Evening*”, publicado primeiramente em 1923 no *New Hampshire* (obra que rendeu um prêmio Pulitzer ao autor no ano seguinte), o eu-lírico criado por Robert Frost consegue enxergar os seus sonhos. Porém, o senso de obrigação do narrador-personagem faz com que deixe seus desejos para trás e continue seus deveres.

Robert Lee Frost, nascido na Califórnia em 1874, é considerado um dos mais importantes poetas dos Estados Unidos. Modernista, o ruralismo influenciado pela sua vida na Nova Inglaterra é bastante utilizado como cenário para seus textos, diferenciando-o de grande parte dos poetas do Modernismo. É importante ter em mente, nesse sentido, que o início do século XX foi um período de constante mudança na maior parte das áreas da vida humana. Trata-se de uma era que estimulou a economia e a produção em massa, a criação de novos movimentos de música, moda ou a luta pela representação de certos grupos. Neste período ocorre a Crise de 1929, que causou a falência de diversas indústrias e bancos, logo, o desemprego em massa de milhões de norte-americanos. Toda essa mudança foi refletida não só no restante dos países que eram ligados aos EUA, mas na arte e no modo como o mundo era apresentado nela.

O Modernismo literário, que tem sua origem entre o fim do século XIX e o início do XX, é geralmente caracterizado por uma quebra de estilos tradicionais de poesia, verso e prosa. A tentativa de expressar os novos ideais e tecnologias da época levou também com que muitos escritores passassem a questionar as crenças que agora prevaleciam na sociedade, e o rumo que o ser humano estava tomando. Autores como T.S. Eliot, Ernest Hemingway e F. Scott Fitzgerald causaram grande impacto com obras que exploram, dentre outras coisas, aspectos sombrios do ser humano, associados à desilusão e falta de valores morais que surgiram após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). O chamado “fluxo da consciência”, técnica de escrita que procura transcrever e criar o fluxo natural do pensamento de uma personagem, também se diferenciava grandemente dos estilos de escrita até então empregados. A poesia deixou seus padrões métricos e rítmicos em segundo plano, sendo que muitos poetas passaram a preferir adotar o verso livre e irregular.

Malcolm Bradbury e James McFarlane (1978), escritores de algumas obras voltadas às tensões sociais que levaram ao surgimento do Modernismo, alegam que: “[as

cidades eram] mais do que lugares de encontro acidental e pontos de travessia. Eram ambientes geradores das novas artes, pontos focais da comunidade intelectual, de fato, conflito e tensão intelectual” (p.96, tradução nossa).³ Em movimentos anteriores, autores como Charles Dickens e H. G. Wells já escreviam sobre a cidade; entretanto, ainda que os personagens fossem afetados pela modernidade, esse cenário não costumava ser tratado como parte integral da obra, já que o foco estaria nas personagens e no enredo. No Modernismo, de outro modo, os autores passaram a ver na cidade uma oportunidade de explorá-la, para que fosse incluída como parte do impacto psicológico que a vida metropolitana e o urbanismo têm nos protagonistas. Robert Frost, apesar disso, embora contemporâneo dos demais autores do Modernismo, utiliza a natureza (e não a cidade) para apresentar o conflito entre o homem e a sociedade da época.

Walter Benjamin (1996, p. 115), em sua análise de Charles Baudelaire, escreve:

A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez. Em Poe, ela tem algo de bárbaro. A disciplina mal consegue sujeitá-la. Posteriormente, James Ensor não se cansará de nela confrontar disciplina e selvageria. [...] Valéry, possuindo uma acurada visão da síndrome da "civilização", assinala um fato pertinente. "O habitante dos grandes centros urbanos – escreve – incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros [...] embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social.

Marcada, portanto, por essa síndrome da civilização, o sujeito moderno se via (e, de certo modo, continua a ver-se) isolado meio ao caos dos grandes centros urbanos – sozinho e patologicamente independente. Isto porque, diante da falta de esperança, identidade e perspectiva nesse mundo que agora tomava forma, as experiências necessárias para viver de modo significativo em sociedade foram gradativamente enfraquecidas pelas demandas vertiginosas que agora surgiam. Via de regra, os artistas viam a arte como uma forma de lidar com essa falta de significado da vivência nas cidades, de modo que muitos estilos e movimentos surgiram, como o Surrealismo, o Expressionismo, e o Dadaísmo. Ainda que tal pano de fundo fosse incomum nos poemas da época, o Modernismo de Frost é justificado, pois, através de suas cenas pastoris, seu texto ainda foca nas mudanças ideológicas causadas pela Revolução Industrial. Além disso, seus versos abordam a sensação de desconexão entre o homem e o mundo, que

³ “[Cities were] more than accidental meeting places and crossing points. They were generative environments of the new arts, focal points of intellectual community, indeed of intellectual conflict and tension” (BRADBURY; MCFARLANE, 1978, p. 96).

pode ser compreendida como uma das fontes para a crescente indiferença humana para com a natureza. Desse modo, ainda percebemos, na relação com o espaço, esse conflito e tensão comuns ao Modernismo, tanto no plano estético quanto temático dos poemas de Frost. A diferença é que, ao contrário da maioria dos outros poetas do período, essa relação não precisa ser estabelecida necessariamente no espaço urbano, para Frost.

Isto é, ao tocar em um assunto moderno através de caminhos regressistas e românticos, Frost faz da natureza o seu eu-lírico. Para os poetas modernistas em geral, a cidade tem função primordial na poesia, devido à dimensão que a metrópole e os grandes centros urbanos supracitados ganham naquele contexto. Em nossa leitura, Frost, vê na natureza o espaço para desenvolvimento de sua versão específica de uma poesia modernista, visto que esta passa, na narrativa de seus poemas, a construir e a consumir o narrador. Além do espaço, tem-se também uma diferença na linguagem e na estrutura poética utilizada por Frost quando este é comparado com outros poetas do período, mais consoantes com aquilo que compreendemos como moderno por excelência. Ao mencionar o Modernismo, Peter Howarth escreve:

Os experimentos de [Edward] Thomas e Frost em capturar os tons de uma fala em um estilo desprezioso encorajaram um bom número de poetas do fim do século XX para longe do verso modernista. Mas é importante adicionar que "voz" para ambos Thomas e Frost significava uma relação dinâmica com o público, em vez de um retorno à simplicidade (2012, p. 189, tradução nossa).⁴

Para uma época que prezava por versos livres, quebra na sintaxe e fluxo de consciência, os poemas de Frost costumam privilegiar uma linguagem por vezes polifônica, bem como repleta de rimas e de uma sonoridade bastante particular. Em termos formais, portanto, alguns críticos poderiam considerá-lo retrógrado. Isto não apenas por enxergarem certo anacronismo em sua suposta obsessão pela natureza, mas, talvez principalmente, devido à insistência do poeta em escrever acerca dessa natureza em versos metricamente coesos (característica mais comum, por exemplo, aos românticos). Portanto, em termos de conteúdo, privilegiando a natureza e o observador em contato direto com ela, nossa hipótese é a de que a linguagem simples de Frost vem acompanhada de uma profunda significância ecológica. Isto tendo em vista que, constantemente, seus versos conectam essa natureza ao ser humano, resultando numa

⁴ *Thomas's and Frost's experiments in capturing the tones of a speaking voice in an unassuming, conversational style encouraged a good number of later twentieth-century poets away from modernist verse. But it is important to add that 'voice' for both Thomas and Frost meant a dynamic relation with one's audience rather than a return to simplicity* (HOWARTH, 2012, p. 189).

relação recíproca estudada pela ecocrítica literária. Termo usado pela primeira vez num trabalho de William Rueckert de 1978, a ecocrítica é também abordada na obra de Nuno Marques:

A ecocrítica assume como ponto de definição do seu campo de trabalho o nexo entre cultura e ambiente partindo da premissa de que ambos se afetam. Trabalha particularmente sobre a linguagem e a literatura [...]. A questão que orienta a análise ecocêntrica da literatura traduz-se por tentar saber o que acontece quando se relê a história da literatura dando relevo à natureza e não ao homem (2013, p. 4-6).⁵

A ecocrítica, em linhas gerais, nada mais é do que o estudo da relação entre obras literárias e o meio físico, a análise da percepção humana sobre a natureza, investigando também como essa percepção mudou ao longo da história (TAMBILE, 2016, p. 17). Rearticulando as relações entre sujeito, personagem ou observador e o espaço que os circunda, a ecocrítica foge da visão tradicional onde o meio era tido como um mero pano de fundo para as ações dos homens. Antes figurante e por vezes equivocadamente estática (já que o nosso meio está sempre em constante transformação), a ambientação literária passa a assumir, para a ecocrítica, um papel fundamental e, em casos diversos, até mesmo central no desenvolvimento de uma obra literária, bem como em sua recepção, leitura e interpretação. Tão importante como qualquer outro personagem, o potencial da natureza é pela ecocrítica assegurado, ao conscientizar-nos acerca de nosso inevitável diálogo e interação com o espaço que ocupamos. Por isso, e visto que a maioria dos poemas de Frost contam com a participação da natureza (por vezes até mesmo com o seu protagonismo), as contribuições analíticas da ecocrítica são, a nosso ver, inegáveis para a análise que segue. Como Dana Phillips traz, “a ecocrítica é uma nova variedade de pensamento crítico, que se opõe à atitude blasé em relação ao mundo natural predominante em estudos literários” (1999, p. 578, tradução nossa).⁶ Sendo assim, esse tipo de estudo mostra que nem toda natureza que se encontra numa obra está isenta de significação, mas, pelo contrário, pode revelar bastante sobre o psicológico do eu-lírico e sobre o caminho que o enredo segue.

⁵ “Thomas’s and Frost’s experiments in capturing the tones of a speaking voice in an unassuming, conversational style encouraged a good number of later twentieth-century poets away from modernist verse. But it is important to add that ‘voice’ for both Thomas and Frost meant a dynamic relation with one’s audience rather than a return to simplicity” (HOWARTH, 2012, p. 189).

⁶ “Ecocriticism is a new variety of critical thinking which opposes the blasé attitude toward the natural world predominant in literary studies” (PHILLIPS, 1999, p. 578).

DISCUSSÃO

Robert Frost nasceu em 26 de março de 1874, em São Francisco (Califórnia), onde morou por onze anos. Depois da morte de seu pai, um jornalista, Frost mudou-se para o leste de Massachusetts. Escreveu seus primeiros poemas durante o ensino médio. Em 1894, vendeu seu primeiro poema, “*My Butterfly: An Elegy*”, para a revista *The Independent*. Já casado e com filhos, em outubro de 1900 se mudou com a família para uma fazenda em New Hampshire. Ali, pelos próximos nove anos, escreveu vários dos poemas que estariam nos seus primeiros volumes publicados. Em 1912, após vender a fazenda, a família foi para a Inglaterra e se estabeleceu em Beaconsfield, uma pequena cidade de mercado. Em 1913, publicou *A Boy's Will*, seu primeiro livro de poemas. É válido retomar a ideia de que Frost passou grande parte de sua vida, como mencionado, em fazendas ou cidades pequenas, fator que possivelmente contribuiu para a maneira particular que a natureza é abordada nas metáforas de seus poemas.

Frost ganhou o primeiro de seus quatro prêmios Pulitzer em 1924 com seu quarto livro *New Hampshire*. Dentro desse meio literário, pôde então conhecer poetas como F. S. Flint e Ezra Pound. Ainda que seja contemporâneo de tais escritores do século 20, críticos como Granville Hicks e Yvor Winters negam sua modernidade (AGRAWAL, 2016, p. 461), ainda que para outros críticos, bem como para nós, pode-se dizer que seus poemas são, sim, modernos – nos mais variados sentidos. Lembramos aqui que essa discussão, entretanto, nos parece improfícua, já que poetas não escrevem para que os encaixemos nesta ou naquela escola literária. Em seu trabalho “*Robert Frost: Or, the Spiritual Drifter as Poet*”, Winters escreve que Frost começou cedo os seus esforços para direcionar a estética de sua escrita na direção de um diálogo, uma conversa entre falante e leitor, observador e observado. Os esforços funcionaram, sendo este estilo peculiar de seus poemas garantia da inovação em um momento no qual pululavam grandes nomes na poesia em língua inglesa; talvez seja ele que tenha maior impacto em sua reputação como um poeta. De certo modo, essa escolha ajudou-o a soar “natural” (p. 565). Já Granville Hicks, em “*The Great Tradition: An Interpretation of American Literature Since the Civil War*” argumenta que:

Muitos poetas, nesses cento e cinquenta anos, escreveram sobre montanhas, campos e riachos, e sobre fazendeiros em suas tarefas humildes; tais coisas se tornaram parte de nossa herança imaginativa e, de fato, é necessário ser insensível para não estar ciente da beleza nessas coisas. Mas há outros objetos

agora mais frequentes na nossa frente – fábricas, arranha-céus, máquinas
(HICKS, 1935, p. 246, tradução nossa).⁷

Nisso resume-se bem a transição que marca a poesia moderna, sendo o cenário poético de montanhas, campos e riachos gradativamente substituído por fábricas, arranha-céus e máquinas. Porém, o equívoco de algumas leituras é compreender que livrar-se da natureza nos poemas consiste em uma forma efetiva de escapar de sua idealização. Trocar um espaço por outro não significa que deixamos de romantizá-lo, pois o vazio de sua caracterização tem mais a ver com a relação que buscamos estabelecer com ele do que necessariamente com o objeto contemplado pela lente da arte (seja ele uma montanha ou uma fábrica). Ainda assim, por verem a poesia de Frost como uma que não se preocupa com valores sociais, alguns autores deixam de ler o poeta como alguém modernista, visto que é longa a discussão sobre suas tendências “antimodernas”. Entretanto, tais visões vêm de uma leitura rasa e unilateral de seu trabalho, cujas bases são enganosas, segundo a interpretação de Tarit Agrawal (2016, p. 461). Priscilla Paton (1998) retoma essa discussão bem como alguns dos autores que se posicionaram a favor do modernismo de Robert Frost. Um exemplo é Lionel Trilling, que durante o tributo aos 85 anos do poeta, afirmou que este era um “poeta aterrorizante”, o que trouxe novamente comentários sobre o lugar ocupado pelos seus poemas na literatura norte-americana:

A maior parte da reabilitação de Frost para leitores estudiosos, de Jarrell e Trilling até Brodsky, está na recuperação do seu ceticismo e lado sombrio; essas características, não intrinsecamente modernas, são compatíveis com a ansiedade e a dúvida que permeia a literatura do século XX (PATON, 1998, p. 83-84, tradução nossa).⁸

Além da ansiedade e da dúvida, as atitudes de Frost em relação à natureza também podem ser consideradas modernas devido à forma particular que ela é caracterizada. Isto levando em consideração que a literatura do século XIX apresenta a natureza como algo benevolente e em um “plano sagrado”, quase inalcançável. Já na poesia de Frost, o sujeito nada tem de platônico em sua ligação com esse meio. Em vez

⁷ “Many poets, these hundred and fifty years, have written of mountains, fields, and brooks, and of farmers at their humble tasks; these things have become part of our imagination inheritance, and one must be insensitive indeed not to be conscious of the beauty in them. But there are other objects now more frequently before our eyes - factories, skyscrapers, machines” (HICKS, 1935, p. 246).

⁸ “Most of Frost’s rehabilitation for scholarly readers, from Jarrell and Trilling to Brodsky, lies in the recovery of his skepticism and dark side; these traits, not innately modern, are compatible with the anxiety and doubt pervading twentieth-century literature” (PATON, 1998, p. 83-84).

disso, Frost foca seu texto nos conflitos que ocorrem nesse mundo natural, em que a natureza deixa de ser um cenário, e se torna um segundo protagonista, ao lado do observador (que, em muitas medidas, é também observado por ela) nos seus trabalhos, frequentemente partindo de ou para alguma metáfora. O próprio poeta fala sobre o uso da metáfora na poesia quando ele escreve: “Há muitas outras coisas que falei sobre poesia, mas a mais importante delas é que a poesia é metáfora, dizer uma coisa e significar outra, dizer uma coisa em termos de outra, o prazer da ulterioridade” (FROST, 1946, p. 16, tradução nossa)⁹. Frost pode não falar de fábricas e automóveis, mas a expressão da frustração, da incerteza e do isolamento modernos continua presente em sua poesia, ainda que, vez ou outra, de maneira implícita.

Dito isso, nosso olhar se volta primeiro para o poema “*The Road not Taken*”, com a equivalente tradução feita por Cid Knipel Moreira. Nesse poema, o viajante deve escolher um caminho dentre os únicos dois aparentemente possíveis dentro de um bosque. O poema tem quatro estrofes, todas com cinco versos em tetrâmetro iâmbico, e cujas rimas seguem o padrão ABAAB:

<p><i>Two roads diverged in a yellow wood, / And sorry I could not travel both /And be one traveler, long I stood / And looked down one as far as I could / To where it bent in the undergrowth; / Then took the other, as just as fair, / And having perhaps the better claim, / Because it was grassy and wanted wear; / Though as for that the passing there / Had worn them really about the same, / And both that morning equally lay / In leaves no step had trodden black. / Oh, I kept the first for another day! / Yet knowing how way leads on to way, / I doubted if I</i></p>	<p>Em um bosque se abriam dois caminhos; / Triste por não poder seguir os dois / Andando sozinho, ali me detive / Olhando para um deles que sumia / Abaixo da moita, logo depois. / Segui pelo outro, belo também, / Que talvez tivesse o melhor direito, / Pois tinha a grama que ao andar convém; / Ainda que, se ali passasse alguém, / Aos dois pudesse usar do mesmo jeito. / Naquela manhã os dois se estendiam / Em folhas não marcadas pelos pés. / Ah, o outro eu guardo para outro dia! / E como um caminho a outro se envia /</p>
---	--

⁹ “There are many other things I have found myself saying about poetry, but the chiefest of these is that it is metaphor, saying one thing and meaning another, saying one thing in terms of another, the pleasure of ulteriority” (FROST, 1946, p. 16).

<p><i>should ever come back. / I shall be telling this with a sigh / Somewhere ages and ages hence: / Two roads diverged in a wood, and I— / I took the one less traveled by, / And that has made all the difference. (FROST, 1946, p. 117)</i></p>	<p>Duvidei que ali voltasse outra vez. / Estarei contando num suspirar, / Noutro lugar daqui a muito tempo: / Dois caminhos e eu, num bosque a vagar - / Tomei o que estava sem caminhar / E foi o que fez toda diferença. (FROST, 1995, p. 149, tradução de Cid Knipel Moreira)</p>
---	--

Nos dois primeiros versos do poema, “*Two roads diverged in a yellow wood, / And sorry I could not travel both*” (FROST, 1946, p. 117),¹⁰ o eu-lírico mostra que, a partir do momento em que a decisão de seguir por este ou por aquele caminho for feita, não poderá voltar atrás. Ainda que quisesse escolher os dois caminhos, é a obrigação de escolher apenas uma das maneiras de seguir em frente que o entristece. O próprio título do poema, traduzido como “O Caminho não Seguido” (FROST, 1995, p. 149), mostra que havia a oportunidade de seguir um caminho, e que o eu-lírico não vai ser capaz de saber o que aconteceria se tivesse feito outra escolha naquele momento.

Visto que todo o poema tem seu foco nessa incerteza, nos parece relevante trazer o argumento de David Harvey (2000, p. 213) sobre a relação moderna do sujeito contemporâneo com a natureza, quando este declara que: “Os seres humanos devem, a partir de agora, procurar respostas não só para si ou uns para os outros, mas também para todos aqueles outros ‘outros’ incluídos naquilo que nos acostumamos a chamar de natureza externa – isto é, externa para nós” (tradução nossa).¹¹ A visão que se tem de natureza é abordada como algo ambíguo, algo que poderia ser externo ou interno. Nisso, podemos tomar como base os ideais do Determinismo e do Existencialismo. Para o primeiro, a natureza e a sociedade estão submetidas a leis que determinarão sua existência e evolução. Já o Existencialismo, que se opõe ao Determinismo, evidencia a liberdade individual e a subjetividade, trazendo à tona o que chamamos de livre-arbítrio. No poema, o conflito entre os dois conceitos fica aparente quando o eu-lírico, que acaba

¹⁰ “Em um bosque se abriam dois caminhos; / Triste por não poder seguir os dois” (FROST, 1995, p. 149, tradução de Cid Knipel Moreira).

¹¹ “Humans must, from now on, look for answers not only to ourselves and to each other but also to all those other others that comprise what we usually refer to as external nature – external, that is, to us” (HARVEY, 2000, p. 213).

por tomar uma decisão consciente e individualmente a partir do próprio espaço que o cerca – ou seja, a natureza externa –, conclui também que não havia diferenças suficientes entre os caminhos, resultando numa impressão de que, após anos e anos de sua vida, era o próprio destino que já havia sido traçado e, portanto, o guiava.

Repara-se também que a natureza tem importante presença e significado desde o primeiro verso. O simbolismo em “*yellow*” (amarelo), cor usada para caracterizar o bosque, abre um grande leque de possibilidades para interpretação. Tons de amarelo podem estar relacionados a grãos, a areia, ao amanhecer, ao sol, ao ouro, e a doenças ou idade/velhice, sendo que na literatura moderna, é uma cor frequentemente usada para distinguir o outono ou a colheita (FERBER, 2007, p. 244). Tendo esse simbolismo como base, a cor amarelada pode se referir a diversas coisas, como: a estação do momento em que se narra o poema (outono), de modo a situar o leitor sobre o cenário; a luz dourada que recai sobre o bosque durante a manhã; ou como uma referência ao pensamento de que a idade vai chegar, retomando a ideia de que o outono “é uma metáfora para a fase de maturidade ou meia-idade em uma vida humana” (FERBER, 2007, p. 18, tradução nossa).¹² Considerando que o poeta já passava dos 40 anos de idade quando publicou o poema, ele estaria na meia-idade sugerida pela metáfora, época em que teria condições de ponderar acerca das escolhas tomadas durante a vida.

Embora desejasse estar ciente do que encontraria no fim de ambos os caminhos, em “*And looked down one as far as I could / To where it bent in the undergrowth*” (FROST, 1946, p. 117),¹³ é visível que o sujeito lírico se sente incapaz de descobrir o que queria, dado que os caminhos sumiam de vista antes de desvelar os seus respectivos destinos. Buscando tornar sua decisão mais fácil de alguma maneira, em “*Then took the other, as just as fair, / And having perhaps the better claim, / Because it was grassy and wanted wear*” (FROST, 1946, p. 117)¹⁴, ao tentar comparar de longe as duas trilhas, ele é capaz de encontrar, superficialmente, algumas diferenças que porventura poderiam ajudá-lo a escolher um caminho. Além de personificar a trilha, ao afirmar que ela queria que alguém caminhasse sobre ela, o viajante acredita que este caminho específico estava mais gramíneo e havia sido menos utilizado do que o outro – o que, para ele, poderia indicar que esta talvez fosse uma boa escolha. Entretanto, o próprio viajante conclui,

¹² “*Autumn, of course, is a metaphor for the phase of maturity or middle age in a human life*” (FERBER, 2007, p. 18).

¹³ “Olhando para um deles que sumia / Abaixo da moita, logo depois” (FROST, 1995, p. 149).

¹⁴ “Segui pelo outro, belo também, / Que talvez tivesse o melhor direito, / Pois tinha a grama que ao andar convém” (FROST, 1995, p. 149).

com um pouco mais de análise, que estava equivocado, pois as duas trilhas haviam sido igualmente utilizadas antes. Tal pensamento surge nos versos: “*Though as for that the passing there / Had worn them really about the same*” (FROST, 1946, p. 117).¹⁵ Assim como nos versos anteriores, “*And both that morning equally lay / In leaves no step had trodden black*” (FROST, 1946, p. 117),¹⁶ primeiros versos da terceira estrofe, o eu-lírico observa as folhas no chão e conclui que não havia pegadas em nenhuma das trilhas, ou seja, não reconhece diferença entre as duas que pudesse ajudá-lo a tomar uma decisão baseada na frequência em que haviam sido utilizadas. Qualquer caminho que ele pegue não será influenciado por passos anteriores aos dele, sua escolha deve ser estritamente individual.

No primeiro verso, temos também a confirmação de que é manhã, período que poderia colaborar para a falta de pegadas nos caminhos. Embora o terceiro verso da mesma estrofe, “*Oh, I kept the first for another day!*” (FROST, 1946, p. 117),¹⁷ mostre que o viajante deixou um caminho de lado e que poderia tomá-lo outro dia, esta é uma ideia explicitamente contraditória, visto que, dois versos depois, ele diz “*I doubted if I should ever come back*” (FROST, 1946, p. 117)¹⁸ e reconhece que a oportunidade de voltar e experimentar o outro caminho seria quase inexistente. De certo modo, portanto, todos os futuros caminhos serão baseados nos já trilhados previamente, como se cada passo dado pelo viajante reescrevesse a trilha pela qual ele está passando; a chance de voltar para este momento original e fazer uma escolha diferente é, logo, quase impossível. O eu-lírico constata que não se pode ter certeza do que encontrará no fim da trilha, mas que, ainda assim, deve segui-la. A escolha, agora ele está certo disso, determinará o resultado, e ele não poderá voltar para mudá-lo. Nesse sentido, o leitor se pergunta: Quando, ao início, ele tenta enxergar o que o espera no fim da jornada, será que ele nada vê porque a vista não alcança? Ou será que a vista apenas não alcança esse resultado porque ele ainda não existe – justamente por ainda não ter sido trilhado por ele? Quando Harvey diz que “a busca pela compreensão dos significados interiores está inevitavelmente ligada à necessidade de entender as relações com os outros” (2000, p. 223),¹⁹ ele retoma toda a ideia de que a subjetividade do sujeito não o desassocia da

¹⁵ “Ainda que, se ali passasse alguém, / Aos dois pudesse usar do mesmo jeito” (FROST, 1995, p. 149).

¹⁶ “Naquela manhã os dois se estendiam / Em folhas não marcadas pelos pés” (FROST, 1995, p. 149).

¹⁷ “Ah, o outro eu guardo para outro dia!” (FROST, 1995, p. 149).

¹⁸ “Duvidei que ali voltasse outra vez” (FROST, 1995, p. 149).

¹⁹ “*The quest to understand inner meanings is inevitably connected to the need to understand relations with others*” (HARVEY, 2000, p. 223).

natureza, nem dos outros – muito pelo contrário. Frost poderia desconsiderar este vínculo, mas opta por usar sua escrita como canal capaz de mostrar que é necessário reconhecer a dependência entre um e outro. Não se pode entender o homem se deixarmos a natureza de lado (e vice-versa), e o viajante precisa trilhar novos caminhos para que entenda a si mesmo e ao mundo em que habita.

Por fim, na quarta e última estrofe, lemos “*I shall be telling this with a sigh / Somewhere ages and ages hence / Two roads diverged in a wood, and I, / I took the one less traveled by, / And that has made all the difference*” (FROST, 1946, p. 117).²⁰ Muito tempo após todo esse acontecimento, o sujeito o narraria com um suspiro. Esse suspiro ainda mostra certo nível de tristeza ou hesitação por não saber como sua vida teria sido caso escolhesse outro caminho, inquietação esta que vem sido abordada desde estrofes anteriores. O viajante lamenta as possibilidades que deixou para trás, apesar de estar ciente de que isso ocorreria de qualquer modo – independente do caminho escolhido. A metáfora presente não parece tão dúbia, se não analisarmos o que é falado cuidadosamente. Os três últimos versos são os mais conhecidos do poema e, de costume, são interpretados a partir da visão de que o eu-lírico tomou uma decisão diferente dos demais viajantes, e isso fez a diferença na vida dele. Contudo, ao levarmos em consideração todas as outras estrofes, perceberemos que a descrição de Frost sobre o meio em que o eu-lírico se encontrava era ilusória e fictícia. Todas as vezes em que ele tentou encontrar um motivo para preferir um caminho a outro eram falhas, se mostrando inconsistentes ao fim de sua argumentação.

Não havia pegadas a serem vistas em nenhuma; não havia possibilidade de deixar o outro caminho “para outro dia”; não havia trilha mais utilizada do que outra; ou seja: no fim do poema já fica claro que não há diferença visível entre os caminhos que pudesse auxiliá-lo durante a escolha. Logo, não existe a possibilidade de o viajante saber ou não qual é o caminho menos utilizado, e talvez esta seja apenas mais um dos artifícios que ele usa para se convencer de que aquele era o melhor caminho (e, inevitavelmente, convencer com isso também nós, leitores). Tem-se apenas um personagem no poema, que interage com a natureza durante toda sua extensão; esta tem então participação crucial no poema, e claramente não está ali apenas como pano de fundo. Phillips argumenta que: “Textos literários devem ser entendidos não como fuga do mundo

²⁰ “Estarei contando num suspirar, / Noutro lugar daqui a muito tempo / Dois caminhos e eu, num bosque a vagar - / Tomei o que estava sem caminhar / E foi o que fez toda diferença” (FROST, 1995, p. 149).

natural, mas como contribuições para nossa interação com ele” (1999, p.584, tradução nossa),²¹ ou seja, embora comumente a literatura seja percebida como válvula de escape da realidade, pode-se repensar obras literárias de modo que estas auxiliem a entender tal realidade vivida. A ecocrítica, desse modo, reforça a ideia de que o texto literário transforme nossa concepção do espaço, uma vez que a natureza ali manifestada é bem mais do que um cenário sem significado.

Outro poema clássico de Frost é “*Stopping by Woods on a Snowy Evening*”, traduzido por Cid Knipel Moreira como “Parando nos Bosques em Noite de Neve”. O poema tem quatro estrofes de também quatro versos cada, versos estes também uniformes, tetrâmetros iâmbicos como o poema anterior. O esquema rítmico das estrofes são, respectivamente, AABA, BBCB, CCDC e DDDD.

<p><i>Whose woods these are I think I know. / His house is in the village though; / He will not see me stopping here / To watch his woods fill up with snow. / My little horse must think it queer / To stop without a farmhouse near / Between the woods and frozen lake / The darkest evening of the year. / He gives his harness bells a shake / To ask if there is some mistake. / The only other sound's the sweep / Of easy wind and downy flake. / The woods are lovely, dark and deep, / But I have promises to keep, / And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep. (FROST, 1946, p. 238)</i></p>	<p>Este bosque imagino de quem seja / Mas seu dono mora no vilarejo / E não verá que paro, enquanto fito / A neve que em seu bosque se despeja. / Meu cavalo deve achar esquisito / Parar onde não há qualquer guarida: / Bosques que um lago gelado margeia / Nesta noite do ano, a mais comprida. / Dá um puxão e agita os sinos do arreoio / Como a indagar por erro em tal passeio. / Afora este som, somente o fluir / Da neve em plumas que a brisa permeia. / Fundo e escuro é o bosque a me seduzir, / Mas eu tenho promessas a cumprir, / E muito que andar antes de dormir, / E muito que andar antes de dormir. (FROST, 1995, p. 178).</p>
---	---

²¹ “One can treat literary texts not as detractions from but as contributions to our interaction with the natural world” (PHILLIPS, 1999, p. 584)

O poema inicia da seguinte forma: “*Whose woods these are I think I know. / His house is in the village though; / He will not see me stopping here / To watch his woods fill up with snow*” (FROST, 1946, p. 238).²² Ao iniciar o texto com um pronome possessivo, dá-se a impressão de que o eu-lírico está pensando alto, refletindo sobre o dono do bosque, quem este seja e onde ele(a) mora. É uma incerteza, mas, apesar disso, ele para e interrompe sua viagem, crente de que o dono do lugar não o verá ali, já que mora no vilarejo. Desde a primeira estrofe, já se tem uma ideia de como será a ambientação do poema. Esses quatro versos apresentam a ideia do poema para o leitor. Em “*My little horse must think it queer / To stop without a farm house near / Between the Woods and frozen lake / The darkest evening of the year*” (FROST, 1946, p. 238),²³ temos o anúncio de mais um personagem, e até a personificação dele, já que o eu-lírico sugere um ato racional do cavalo quando os dois param no bosque.

Segundo Campbell (2010, p. 3), “a ficção que não olha para além do âmbito humano é profundamente falsa e, assim, patológica. Não importa o quanto nossa experiência seja urbana ou qual a dimensão de nossa indiferença em relação a natureza; nós somos, apesar disso tudo, animais” (tradução nossa).²⁴ Sendo assim, a função da ecocrítica seria, justamente, recuperar essa relação consciente entre homem e natureza. A experiência do espaço, seja ele urbano ou rural, se apresenta no texto poético e permite que o leitor repense o quanto de sua subjetividade depende dessa interação com ele. Assim, a ecocrítica permite que se configura uma nova racionalidade: uma fuga da razão como e onde a reconhecemos e o nascimento dela em elementos onde não estamos acostumados a vê-la. Na leitura do poema de Frost essa reflexão emerge da figura do cavalo, e sua importância para essa dimensão “(ir)racional”.

Dado que, para o cavalo, a cena descrita há pouco parece esquisita, isso leva o leitor a entender que não é comum o sujeito parar para admirar a vista. O eu-lírico seria alguém que para apenas em fazendas para cumprir suas obrigações, se permitindo, pela primeira vez, interromper o curso natural das coisas. A cada verso, temos mais informações imagéticas acerca do lugar. A noite mais escura/duradoura do ano é no solstício de inverno (22 de dezembro no hemisfério norte). Ao mesmo tempo, vale

²² “Este bosque imagino de quem seja / Mas seu dono mora no vilarejo / E não verá que páro, enquanto fito / A neve que em seu bosque se despeja” (FROST, 1995, p. 178).

²³ “Meu cavalo deve achar esquisito / Parar onde não há qualquer guarida: / Bosques que um lago gelado margeia / Nesta noite do ano, a mais comprida” (FROST, 1995, p. 178).

²⁴ “Fiction that never looks beyond the human realm is profoundly false, and therefore pathological. No matter how urban our experience, no matter how oblivious we may be toward nature, we are nonetheless animals” (CAMPBELL, 2010, p. 3).

mencionar que a escuridão pode remeter à maldade, morte, ignorância e ao desespero (FERBER, 2007, p. 115). Ou seja, aquela noite, a mais escura do ano, pode ser meramente uma indicação da época em que o poema está sendo ambientado, ou uma metáfora para esses temas suscitados por Ferber (2007). O cavalo volta a ser mencionado na terceira estrofe, “*He gives his harness bells a shake / To ask if there is some mistake*” (FROST, 1946, p. 238)²⁵. O viajante faz uma parada num local incomum o suficiente para que até o cavalo perceba e deixe claro sua impaciência.

Ao questionar se há algum erro, o cavalo pode pressionar o eu-lírico a continuar sua passagem, essa pressão faz com que ele resista às tentações de ficar e se distrair, situação comumente vivenciada pelas pessoas numa sociedade. Notamos que o cavalo está novamente sendo personificado e representando um conflito pessoal. O conflito reside apenas na mente do eu-lírico, que é quem atribui a outro (ao cavalo) parte de seus sentimentos. É ele quem estranha parar onde parou (ação representada pelo cavalo), mas, ao mesmo tempo, é ele quem também pausa sua viagem para admirar a beleza do bosque (TYAGI, 2015, p. 29, tradução nossa).²⁶ Há no poema esses dois lados aparentemente ambivalentes do eu-lírico: aquele mais ligado à razão, que está ciente das obrigações e sabe que precisa cumpri-las, e o lado sentimental, contemplativo, que prefere parar para observar a neve cair sobre o bosque.

O ato de parar versus o ato de seguir são elementos significativos, aqui. O conflito está no fato de que o viajante não sabe a qual dos dois lados obedecer. Trata-se do conflito entre a responsabilidade e a espontaneidade, levantando-se o tema de que, às vezes, temos de aproximar esses polos aparentemente opostos – isto é, temos a responsabilidade de ser espontâneos e interromper os caminhos que já haviam sido por nós pré-concebidos. A ambientação desempenha papel fundamental; fora o barulho dos sinos do cavalo, há o contraste do som calmo do vento e a neve que cai. Phillips (1999, p. 581) afirma que “cada característica de uma paisagem deve ser entendida em referência ao todo, assim como o comportamento de cada criatura reflete e depende da vida em comunidade ao redor dela” (tradução nossa).²⁷ Logo, pode-se dizer que, no poema, a natureza não está ali por si só; todo seu funcionamento depende de processos internos

²⁵ “Dá um puxão e agita os sinos do arreio / Como a indagar por erro em tal passeio” (FROST, 1995, p. 178).

²⁶ “*The conflict lives in the mind of the speaker, who attributes one sides of his feeling to his horse; of course, it is the person who thinks it queer to pause where he pauses; at the same time it is the speaker who stops to gaze into the lovely beauty of the wood, exercising the other side of his feeling*” (TYAGI, 2015, p. 29).

²⁷ “*Each feature of a landscape must be understood with reference to the whole, just as the habits of each creature reflect, and depend upon, the community of life around it*” (PHILLIPS, 1999, p. 581).

aos sujeitos que a habitam e transformam – compartilhados por cada um de seus membros, suas ramificações, seus reflexos. A observação das partes, assim, é o primeiro passo para alcançar-se o todo que, na visão ecocrítica, passa a ter, inclusive, interferência direta nessa observação.

O ponto chave do poema, talvez, possa ser a sua última estrofe, em que o observador diz: “*The woods are lovely, dark and deep. / But I have promises to keep, / And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep*” (FROST, 1946, p. 238).²⁸ No primeiro verso, voltamos a lidar com a imagem principal do poema, que é o bosque. Há quem a interprete como uma metáfora sobre a morte, algo para o qual o viajante olha com encantamento depois de tanto cansaço; mas há também quem veja tudo como um lugar de descanso e paz para onde ele deseja ir, mas não pode (ou não deve) devido às promessas e tarefas que deve cumprir. O “*but*” (“mas”) no segundo verso da estrofe é o que mostra que o eu-lírico parece ter caído em si e lembrou-se de suas obrigações. A beleza do bosque não foi capaz de mantê-lo ali; apesar daquele interlúdio momentâneo ter permitido a ele contemplar essa nova paisagem, essa outra possibilidade, ele aceita o fato de que deve prosseguir seu caminho original. A repetição dos penúltimo e último versos dá um tom maior de importância àquela fala. Ainda falta bastante tempo para que ele possa finalmente descansar e dormir, e lembrar disso já é o suficiente para que seu cansaço ganhe novamente destaque.

Fechamos, portanto, nossa análise, lembrando as palavras de Campbell (2010, p. 1): “o século XXI parece um momento de entusiasmo e desafio para a ecocrítica” (tradução nossa).²⁹ Entusiasmante, mas desafiador, no século XXI ainda há muito terreno para ser ocupado pela perspectiva ecocrítica, e por poetas que, como Frost, possam contribuir para o desenvolvimento de tal perspectiva. A era moderna e nossos costumes continuam sua rápida transformação, e, finalmente, desde o fim do século XX, o estudo da literatura relacionada à natureza pode surgir com mais realismo e abrangência, e menos romantização e dualismos. O estudo dessa área faz com que não só compreendamos a ligação entre o homem e o ambiente ao redor, mas para que possamos lidar melhor com problemas que continuam atuais devido a uma interpretação malfeita dessas relações. A idealização do homem como centro tem sido

²⁸ “Fundo e escuro é o bosque a me seduzir, / Mas eu tenho promessas a cumprir, / E muito que andar antes de dormir, / E muito o que andar antes de dormir” (FROST, 1995, p. 178).

²⁹ “*The twenty-first century looks to be a time of excitement and challenge for ecocriticism*” (CAMPBELL, 2010, p. 1).

historicamente prejudicial, nesse sentido – e, por vezes, essa questionável máxima traduz-se também através da arte. Se submetermo-nos a ler algumas obras através de um olhar ecocrítico, poderemos encontrar significados muito mais ricos do que aqueles compreendidos superficialmente. Além disso, pode-se, talvez, suprir algumas de nossas dúvidas quanto ao mundo, que já foram abordadas por várias obras com tamanha delicadeza que podem ter passado despercebidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto durante a discussão, os dois poemas selecionados abrem um grande leque de possibilidades para interpretação, mas a certeza que existe é a de que todas essas possibilidades surgem através do uso da natureza como metáfora para uma parte significativa dos poemas. Toda a argumentação filosófica acerca de jornadas, viajantes e trilhas a serem seguidas, que claramente remetem aos problemas diários de cada ser humano, foi feita a partir da familiaridade de Frost com a natureza, bem como da importância que este destina a ela nos dois textos. Ao conviver com esse ambiente durante a vida, ele foi capaz de observá-lo o suficiente para utilizá-lo como método capaz de transmitir a subjetividade humana, mostrando que o homem não está separado da natureza. Sua experiência seria rearticulada em poemas como “*The Road Not Taken*” (1916) e “*Stopping by Woods on a Snowy Evening*” (1923), onde todo o poder reflexivo da ambientação que encapsula o sujeito torna-se protagonista. Capaz de transformar um acontecimento comum e diário em uma meditação sobre a vida, Frost é um autor que faz da vida rural algo com um maior significado do que aquele que é comumente atribuído a ela, de maneira a escrever poemas que exigem um olhar atento, cuidadoso, mas ainda assim espontâneo e ingênuo. Isto é dizer que, para Frost, a natureza nunca aparece apenas como o pano de fundo de uma história: mas a própria história, por assim dizer, já que tudo parece caminhar, pouco a pouco, para o macro.

Esta pesquisa aponta na direção dessa apreciação da relação entre sujeito e espaço nesses dois poemas já canonizados do autor. Claro que, para analisarmos todo o trabalho com potencial ecocrítico de um autor como Robert Frost, o qual aposta em dezenas de metáforas e imagens que concernem a relação entre o observador e o mundo por ele observado, precisaríamos de um longo e complexo estudo. Ainda assim, nenhuma leitura é unívoca, por isso falharíamos se buscássemos compreender o que o autor realmente queria dizer com cada palavra escrita por ele. Por isso essa pesquisa

traduz apenas mais uma leitura de dois de seus poemas, dentre tantas outras leituras que podem privilegiar aspectos distintos de sua escrita. Nosso trabalho, assim, se justifica também por propor uma releitura de um poeta já canonizado através de uma lente teórica contemporânea, a qual se prova benéfica e condizente com a trajetória oferecida por seus poemas. Essa consonância se dá a partir do momento em que finalmente entendemos que Frost enxergava o indivíduo de maneira conectada à natureza, mesmo vivendo em uma época de crescente importância industrial. Os medos do homem estão ligados a acontecimentos que podem passar despercebidos, inclusive em nossa contemporaneidade, já que permanecemos, talvez desde o período industrial. “ocupados demais” para notar tais simples fenômenos, como o de parar e observar a natureza ao redor. O efeito transformador da contemplação, aos poucos deixado de lado pela vida cada vez mais vertiginosa do sujeito contemporâneo, é aplaudido por Frost – e muito tem a dizer para os leitores desse século.

Embora a poesia de Frost, em comparação com obras escritas por outros autores, tenha um estilo superficialmente simples e acessível, a complexidade que se apresenta ali pode e de fato costuma ser muito mais complexa do que aparenta. A pluralidade de interpretações resultantes das paisagens pintadas pelo poeta, através do olhar desses distintos observadores, é algo que destaca a sua qualidade artística, ainda que possa dificultar também pesquisas que busquem respostas unilaterais para inquietações filosóficas acerca das temáticas por ele endereçadas. No fim, cada visão é válida dependendo do leitor e de suas próprias concepções de mundo, suas experiências prévias, de sua bagagem cultural como um todo. Seguindo a ideia modernista, Frost fala através de um sujeito universal, o seu poema é ao mesmo tempo sobre ninguém e sobre todos nós, por não ter um destinatário específico. Desse modo, ele não idealiza o homem nem a mulher, mas foca nas notórias contradições que formam cada indivíduo durante a vida, sejam elas relacionadas a decisões, personalidades ou sentimentos. As jornadas, as paradas, as dúvidas e as indecisões são ingredientes fundamentais dessa sua visão do todo; um todo que nos junta a nós sujeitos ao espaço por nós ocupados. Sua poesia é um tratado sobre a vida, uma vida marcada por um processo de ampla e inerente interação – e a qual tem menos a ver com aquilo que somos, e mais a ver com o lugar que nos faz ser.

REFERÊNCIAS

AGRAWAL, Tarit. **Robert Frost: A Modern Poet with Modern Sensibility**. Literary Herald, v. 2, issue 3, p. 461-472, 2016.

BARRY, Peter. “Ecocriticism”, in **Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory**. 3^a ed. Manchester: Manchester UP, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE. **Modernism, 1890-1930**. Hassocks: Harvester Press, 1978.

CAMPBELL, Andrea. Reading Beyond a Universal Nature: Hopes for the Future of Ecocriticism. **Ecocriticism Issue**, v. 8, n. 1, p. 1-21. 2010. Washington State University. Available from: <<http://www.temple.edu/gradmag>>. Accessed on: 15 Mar. 2013.

FERBER, Michael. **A Dictionary of Literary Symbols (2nd edition)**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

FROST, Robert. **Mountain Interval**. New York: Henry Holt Co., 1916.

FROST, Robert. **New Hampshire**. New York: The Modern Library, 1946.

FROST, Robert. **The Poems of Robert Frost**. New York: The Modern Library, 1946.

HARVEY, David. Responsibilities towards nature and human nature. **Spaces of hope**. Edinburg, UP, 2000. p. 213-233.

HICKS, Granville. **The Great Tradition: An Interpretation of American Literature Since the Civil War**. New York: Macmillan, 1935.

HOWARTH, Peter. **The Cambridge Introduction to Modernist Poetry**. New York: Cambridge University Press, 2012.

MARQUES, N. F. S. **A Nova Poética da Natureza de Gary Snyder: budismo e ecocrítica na sua obra**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/17768>>. Acesso em: 12 maio 2018.

MOREIRA, Cid Knipel. **Robert Frost: A Tradução Poética do Trabalho e o Trabalho da Tradução Poética**. 1995. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Linguística Aplicada) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269343>>. Acesso em: 04 maio 2018.

PATON, Priscilla. **Apologizing for Robert Frost**. South Atlantic Review, v. 63, n. 1, p. 72-89, 1998.

PHILIPS, Dana. Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology. **New Literary History**, v. 30, n. 3, p. 577-602. 1999. The Johns Hopkins University Press. Available from: <<http://www.jstor.org/stable/20057556>>. Accessed on: 15 Mar. 2013

TAMBILE, Rajendra. **An Ecocritical Reading of Robert Frost's Select Poems**. Research Front, v. 4, n. 3, p. 17-20, 2016.

TYAGI, Ankit. **An Analysis of “Stopping by Woods on a Snowy Evening” by Robert Frost**. IJARET, v. 2, issue 4. p. 28-29, 2015.

WINTERS, Yvor. **Robert Frost**: Or, the Spiritual Drifter as Poet. *The Sewanee Review*, v. 56, n. 4, p. 564-596, 1948.



VOLUME - V.1
NÚMERO - N.2
MAR. - 2023
ISSN:
P.147-166

ENTREVISTA

CUTI E SEU "AXÉCONCHEGO"¹

MARIA DOLORES SOSIN RODRIGUEZ ²

JORGE AUGUSTO ³

I. Maria Dolores: No último capítulo/seção do livro *Axéconchego em face do fuzuê* (ORGANISMO, 2020), o "Aventura de Amar", o poeta apresenta cenas constantes sobre a aparição do amor como algo de onde as pessoas parecem desejar fugir. Há sempre um diálogo com alguém que aparenta estar receosa/ receoso,

¹ Cuti é pseudônimo de Luiz Silva. Nasceu em Ourinhos-SP. Formou-se em Letras (Português-Francês) na Universidade de São Paulo, em 1980. É Mestre em Teoria da Literatura (1999) e Doutor em Literatura Brasileira (2005), pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Foi um dos fundadores e membro do Quilombhoje-Literatura. De 1983 a 1994, e um dos criadores e mantenedores dos Cadernos Negros, de 1978 a 1993, série na qual publicou seus poemas e contos em quarenta e um dos quarenta e dois volumes lançados até 2019. Com mais de vinte livros autorais, sua obra abarca gêneros poesia, conto, ensaio e teatro. Somam-se, em coautoria, cinco livros e um CD de poemas, além de textos publicados em várias antologias no Brasil e no exterior.

² poeta, artista visual, crítica literária, professora e pesquisadora. Doutora e mestra em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura (UFBA). Integra o conselho editorial do Selo Das Pretas (Editora Segundo Selo). É autora do livro-objeto "Procurem Luisa no Mercado de Arte Popular" (Estúdio Arumã, 2021) e uma das organizadoras dos livros "Feira de Santana Negra" (Editora Segundo Selo, 2021) e "Rasuras Epistêmicas das (Est)Éticas Negras Contemporâneas" (Organismo Editora e Grupo Rasuras, 2020). Participou, dentre outras publicações, da Revista Organismo (nº 10, 2022) da coletânea "Poesia Hoje: Negra (p-o-e-s-i-a.org e UNICAMP, 2021)" e da reunião de crônicas "De Bala em Prosa: Vozes da resistência ao genocídio negro" (Elefante Editora, 2021).

³ poeta e professor, soteropolitano do bairro da Liberdade. É doutor em literatura e cultura - UFBA, onde integra a coordenação do grupo de pesquisa Rasuras. Atua como pesquisador na área de Literatura brasileira, a partir das áreas de colonialidade, modernismo brasileiro e literatura negra. Foi docente na UFBA, na UNEB e no IFMA. Hoje, integra o corpo docente da UESB e do Instituto Federal Baiano, onde compõe a direção do Neabi/Itb e do grupo de pesquisa Perifa. Publicou, como organizador, o livro "Contemporaneidades Periféricas" e foi co-organizador, das publicações: "Rasuras Epistêmicas das estéticas negras contemporâneas", e Revista Fólio/UESB, com o dossiê: "O devir negro na literatura brasileira". Atua, também, como editor coordenando as coleções: Novos baianos, contemporaneidades periféricas e a Revista de literatura brasileira contemporânea - organismo.tor.

resistente ao amor, à paixão, ao prazer, à compreensão do amor como liberdade. Esse desencontro ou esse encontro desajustado, reticente, é uma realidade nos contextos de apaixonamento e de envolvimento amoroso de pessoas negras? Percebo que há sempre uma tentativa no livro como um todo, mas nessa seção em especial, de incentivar a entrega sem restrições, a experiência da humanidade que deseja, que pode ser desejada e que pode encontrar recíproca no encontro. Amar, essa aventura, é sempre estar rodeado (a) desses riscos? Por que amar é uma aventura?

Uma vez, vi um militante muito conhecido e respeitado dizendo que não perdia tempo com a paixão. Achei muito corajoso, mas achei ainda mais triste. Tão triste. Muito triste.

Cuti – Em todos os livros de poemas que publiquei até hoje, o relacionamento afetivo/sexual se fez presente. É um aspecto do meu trabalho que poucas pessoas dão importância. Certamente deve ser pelo fato de eu trabalhar a questão racial que, pelo viés sociológico tradicional, não se comunica com o universo dos afetos, ou porque a recepção crítica não considera o como eu trato o assunto. Em Axéconchego, nesse quesito, os poemas procuram alertar também para o “fuzuê”. Somos um país de maioria cristã. Além disso há na cultura brasileira uma forte influência do romantismo. Os quase quatro séculos de escravização racial nos legaram o banzo, a profunda nostalgia gerada pela perda da terra, da liberdade e da cultura original. O racismo impôs desde sempre o afastamento racial entre as pessoas e/ou o rebaixamento das pessoas negras. Além de tudo isso, a tradição patriarcal machista está muito presente em nossa cultura, desde sempre. Assim, temos um conjunto de fatores para dificultar a relação amorosa. São inúmeros os percalços associados aos padrões de um país capitalista periférico que reforça a coisificação do ser humano – herança escravista – e, assim, o impulso para o descarte de objetos projeta-se nas relações, bem como a disputa entre homem e mulher atua como uma ordem não explícita, uma ordem do individualismo, mas, principalmente da reação conservadora em face do movimento feminista que busca libertação. As dificuldades estão postas. O sofrimento cristão é associado à “aventura de amar”, que é aventura porque se teme o que pode advir, os “riscos” do caminho, como se houvesse uma via-sacra para se atingir a plenitude. Ainda que tais riscos possam, em algumas circunstâncias, ser imaginários, a realidade não deixa de nos apresentar consequências de extrema gravidade, como o feminicídio, em particular o de caráter uxoricida. Os jornais e telejornais, bem como as estatísticas sobre a violência escancaram o montante de crimes “passionais”, que são, na

verdade, crimes de ódio. A postura defensiva das pessoas, em um contexto social como esse, é mais um sinal da priorização da sobrevivência. Seres gregários que somos, vamos em busca do outro para vivenciar o afeto em profundidade. Entretanto, somos condicionados a tomar muito cuidado. Após algumas experiências desagradáveis e perigosas, muitas pessoas desistem literalmente de se envolver com alguém. O compositor Monsueto, fez o samba Mora na Filosofia, que pergunta: “Pra que rimar amor e dor?” Outro, Umberto Silva, compôs também um sucesso, intitulado Ninguém é de Ninguém. Ambas composições contestam com sutileza esse conjunto de condicionantes que atuam nas relações afetivo-sexuais. São obras antigas demonstrando que, assim como eles, sambistas continuamente tratam de relacionamento mais do que qualquer outro tema. No samba há reiteradamente a queixa da perda do ser amado por traições ou rusgas, vinganças e até agressões físicas. Em toda cultura popular a dor de amar se apresenta e os argumentos são diversos. A poesia brasileira não é diferente. Mas, o ramerrão da queixa carece de outro sentido, de uma reação em busca da libertação daquelas amarras todas. O dia a dia é múltiplo de situações. Meus poemas procuram traduzir isso. Nos casos em que há o contraponto entre um sujeito que se comunica diretamente com um (a) receptor (a), trata-se de uma reflexão sobre o próprio relacionamento e uma posição assumida pelo “eu” lírico em defesa de sua vida diante da prática da crueldade levada a efeito pela pessoa amada, o que denuncia o caráter sádico embutido na forma de amar como quem se apropria do outro ser. Aliás, essa postura traz a memória coletiva do escravismo. Muita gente ama como quem escraviza. Considerando as condicionantes adversas, o incentivo à entrega aponta para a superação dos apegos autoritários e das relações tóxicas. Com relação ao desencontro entre pessoas negras, destaco que o racismo opera dentro de nós para que tenhamos ódio do nosso próprio reflexo no espelho ou nas pessoas de fenótipo semelhante. Se quase toda a relação afetiva/sexual apresenta algum aspecto assimétrico, os ditames condicionais racistas instauraram em nossa subjetividade a fantasia do branco enquanto centro dos impulsos desejantes. Até as tantas quantas imagens da divindade única carregam a brancura enquanto marca. Isso tende a causar um desajuste emocional nas relações, uma expectativa frustrada de não ter encontrado na parceria negra o espelho da brancura inconscientemente desejada. Sobretudo em pessoas de baixa autoestima essa frustração costuma acontecer. Com o reforço da identidade negra esse quadro vem mudando, graças a excelentes iniciativas com publicações como “Gostando mais de Nós Mesmos”, do Quilombhoje, e “Cada Fio uma História”, da Jana Guinond com a Nina Silva. E na poesia, a

reconstrução da autoestima negra tem sido um fator muito importante. Lutar contra esse desamor entre nós negros pressupõe estar consciente disso. Apaixonar-se é um mergulho do acaso em um lago de condicionamentos culturais. As ondas que se formam para a sua expansão batem em muitos obstáculos e voltam-se contra os amantes. Em si o amar é agregador, mas os regramentos preconceituosos e punitivos o tornam egoísta. No meu livro o axé e o aconchego querem se fundir em consciência transformadora, em outros termos, denúncia e proposição, inclusive em termos de afetos.

- II. Maria Dolores: Experimentar o tempo, ao contrário das imposições, é diferente pra grupos sociais distintos e pra indivíduos distintos. Mesmo que subordinados (as) a um tempo geral, ordinário e regulamentado, nós encontramos jeitos distintos de viver a experiência do tempo. Os capítulos, as seções do livro, expressam essa mediação que a poesia consegue estabelecer com temporalidades distintas. De forma mais assertiva, como sugerem os títulos (“Futuro como direito e conquista”, “Tempo que se vive, tempo de fazer saídas”), mas de outras formas também. O futuro, que chega abrindo o livro, também está presente na possibilidade de amarmos – conectando o primeiro e o último capítulo/seção. Os “tambores do futuro fazendo o presente/ não ser alvo/ como foi o passado”. Como a sua poesia lida com o tempo? É uma pergunta bastante abrangente e, talvez, uma pergunta impossível e, por isso mesmo, uma pergunta que ocupa um lugar-comum. Melhor reformulá-la para: como o poeta Cuti lida com o tempo? Existem muitas temporalidades que conversam e convergem, mas também há um limite para essas temporalidades. Qual o lugar do passado em sua poesia? Existe passado?

Cuti: Todo ser humano é fusão de tempo e espaço. A noção de tempo difere muito nas culturas. A partir de um ponto de minha atividade literária, comecei a me interessar pela temporalidade enquanto conceito. Minha formação educacional foi balizada pela noção tripla da temporalidade – presente, passado e futuro. Sou fruto disso. Enquanto poeta negro isso significa: indignação, indignação de novo e esperança ativa. O passado coletivo, no entanto, está repleto de motivações de esperança ativa, orgulho, sabedoria. É preciso resgatar e não perder de vista a positividade do passado e também do presente. A formação discursiva dominante me influencia também, pois ela que ditou e dita as articulações linguísticas que somos obrigados a usar para nos fazer entender. Porém,

sabemos que estamos diante da memória enquanto passado, da imaginação, enquanto futuro, inseridos em um presente eternamente móvel: o gerúndio, único tempo verdadeiramente real. Aí, venho procurando inserir o meu ofício, fazendo dele uma fruição do contínuo da existência, que nos angustia com seus mistérios e, por isso, nos torna inimigos uns dos outros, da natureza e da vida, enfim. Ninguém quer morrer. O pavor da morte é o nosso desconforto maior. Daí todo o acumulado mítico e místico prometendo a eternidade. O efeito anestésico é funcional. Mas, como eu disse, o gerúndio é a nossa condição existencial. Os povos tradicionais estão mais perto do viver vivendo, certamente por sua ligação com os movimentos da natureza, em relação aos quais as populações urbanas estão mais apartadas e, por isso, se desesperam com a impermanência própria de todos nós. Essa minha procura passa pela sensibilidade, pelo trabalho para um melhor desenvolvimento da autopercepção e da percepção do mundo. Exige treino, pois minha vida também, como a da maioria, foi pautada pelo movimento de absorção de condicionamentos preexistentes de sentir. Na literatura procuro exercitar essa noção de tempo que flui. Com a prosa é um pouco mais difícil. Com a poesia isso se dá com menor dificuldade pela sua propensão de se realizar como um fluxo associativo de ideias, imagens e sons.

- III. Maria Dolores: Costumo ser ainda mais chata que alguns ateus e faço isso acusando-os de etnocêntricos porque o “Deus” que eles argumentam não existir é um Deus vinculado à uma cultura, a um pensamento e à vida ocidental. Existem outras experiências de fé e julgar que Deus é sempre o mesmo me faz pensar nesse etnocentrismo. As poetisas e os poetas têm um longo diálogo com esse Deus também. No entanto, na sua obra, o senhor evidencia não a experiência divina, mas a experiência religiosa, dogmática, servil, junto a um desencantamento que o senhor expressa nos poemas, muita desilusão, falhas e fraturas expostas. E aí, aqui no meu lugar de leitora, que também é um lugar divino, porque a leitora, assim como a escritora, também cria, fiquei pensando nessa religião vampiresca, degradada e falida que o senhor critica... Existem muitas experiências religiosas no mundo. As quais experiências religiosas o senhor atribui os versos, os vários versos, em que fala da religião sempre como essa espera ingrata, ofertada por aproveitadores, que é servida pra nos distrair, nos ludibriar, nos enfraquecer?

Cuti: Como escritor, tenho plena convicção que não sou divino. Os imortais da Academia Brasileira de Letras morreram e morrem como qualquer outro ser. A obra não é o autor. E ninguém é um conjunto de dados como estão tentando vender por aí. Quanto às experiências de fé, nem sempre elas são ligadas a uma instituição religiosa, a um dogma. Há uma necessidade de transcendência que, submetida ao controle dos intermediários humanos das divindades, pode se transformar em qualquer outra coisa, como por exemplo crimes, guerras, missões de paz, propagação do amor ou do ódio, etc. Uma vez capturada por uma organização dogmática, aquela necessidade se transforma em energia moldável. As religiões foram criadas por seres humanos, assim como os deuses todos, em determinadas épocas e lugares, e propagadas por organizações estatais ou particulares. Para quem acredita, há uma barreira, às vezes intransponível, para a dúvida, pois a crença implica em não conceber a dúvida, pois esta é a sua antítese. O ser humano, pelas limitações sensoriais e pavores atávicos necessita de mitos. Por isso os inventa. Se não sabe o que é trovão, inventa um deus. Se tem medo que a colheita será um fracasso, inventa outro. E, assim, a humanidade vem parindo deuses ao longo da história. Com isso, acumulamos – como chamei em um poema – um “arsenal de crenças crônicas” altamente explosivo. A condição humana é insólita, até mesmo pela nossa constituição prematura quando nascemos, carecendo mesmo de uma verdadeira segunda gestação fora do útero, repleta de cuidados. E quando viramos as costas para o restante do universo e para as evidências postas, a vida social com seus conflitos absorve quase toda a nossa capacidade de pensar e de sentir. Tal absorção se configura como uma fuga, uma fuga pelo que imaginamos ser a salvaguarda da nossa sobrevivência: estar sempre fervilhando em crenças. Isso é o resultado de nos submetermos às narrativas confortadoras que, igual a esponjas, sugam momentaneamente nossas inseguranças perante o todo do qual fazemos parte, mas acabamos por nos pretender à margem. Enquanto conforto, as experiências transcendentais das mais diversas formas de religião ajudam, sem dúvida, a suportar o peso do mistério que nos envolve diuturnamente, por mais que lhe viremos as costas. As religiões, com seus regramentos, acabam nos ajudando também no campo da ética e de certos autocuidados. Porém, como elas têm o pré-requisito da obediência servil, tornam-se uma porta aberta para a manipulação dos poderes instituídos, além de suas normas prejudiciais ao convívio com o diferente. Ditadores e tiranos de todos os tempos e lugares sempre fizeram uso da religiosidade para impor seus ditames. Daí a minha preocupação em fazer a crítica a este ponto de fragilidade a que as pessoas são levadas ou levam a si

mesmas. Hoje está mais do que presente em nosso país o uso comercial e eleitoral da fé. Quem usa sabe do que o crente tem necessidade, principalmente da consideração social e segurança ontológica. Assim, oferece um substituto falso, prometendo riqueza e paraíso. Os livros monoteístas, metafóricos e datados que são, acabam por serem fartos em possibilidades interpretativas. E, infelizmente, os rituais, em sua maioria, não conseguem barrar as interferências manipuladoras. E o fanatismo monoteísta está influenciando todas as outras formas de religiosidade. Daí que, a cada dia, estamos nos deparando com gente alardeando a sua fé como se fosse uma arma. Isso demonstra o conteúdo bélico da maioria dos credos. Deuses que matam, se vingam, são ciumentos, instigam a vingança etc. A predisposição religiosa para a obediência irracional torna a fé uma presa fácil do poder. Aliás, sacerdotes das mais variadas religiões historicamente estiveram e estão ao lado dos poderes instituídos, legitimando-os. Estados teocráticos ou teocratizantes estão presentes em várias partes do mundo. E nós, aqui, estamos vivendo uma experiência similar. Religião como desculpa para a pilhagem contra, sobretudo, os mais pobres. Assim, cabe à literatura colocar em discussão o uso que vem sendo feito das religiões, até mesmo no sentido de contribuir para libertá-las de seus conteúdos destrutivos, de sua identidade voltada para a guerra e para uma permanente constituição de inimigos, ou seja, aqueles que não professam a mesma fé ou nenhuma. Repensar as religiões, para que elas deixem de produzir ódio em nome de suas divindades, é um dos caminhos para uma cultura de paz e de sustentabilidade no planeta.

- IV. Maria Dolores: Sinto, no livro, que há um passeio produtivo dessa pessoa negra que ora mostra-se em sua individualidade, única e singular e ora mostra-se como também é: uma coletividade, um grupo incoeso, mas, ainda assim ou por isso mesmo, comunidade, povo. Essa mecânica observada na poética de muitas autoras negras e muito autores negros, essa vocalidade que se coloca na impossibilidade de uma singularidade absoluta, também pode ser encarada como uma grande encruzilhada ontológica em que somos convocadas à luta por direitos, ao enaltecimento de nossa história coletiva, mas também não podemos ser apenas um corpo negro, como o senhor diz, somos pessoas. Pessoas são controversas, pessoas são falíveis, pessoas são imprevisíveis... Como é estar nesse trânsito onde uma coisa parece não se relacionar tão bem com a outra e onde esses adjetivos – “falível”, “controversa”, “imprevisível”,

“reticente” – parecem ser características impossíveis para uma atuação que se quer coesa, previsível e, até mesmo, infalível?

Cuti: *Os estudos da questão racial no Brasil iniciaram-se na antropologia racista, que catalogou a população negra como se fazia com animais e plantas. Nossos antepassados eram considerados seres sem subjetividade, como fazemos com os bichos. Foi, e ainda é, um apaziguamento ético para o imperativo da crueldade dos brancos, visando à manutenção de seus privilégios. Fomos e somos concebidos pelos racistas tão somente como matéria, pois, pela concepção de ser humano preponderante, o espírito ou alma corresponde a uma instância superior. Negros, indígenas, mulheres, lgbtqi+ pertencem, por essa visão, ao mundo dos corpos, são corpos. Se eu digo: “No caminho ele encontrou uma pessoa caída.” E depois, “No caminho ele encontrou um corpo caído.” Qual a diferença entre as duas frases? Na primeira, a palavra “pessoa” tem o significado de possibilidade de estar viva. Na segunda, não, o termo “corpo” significa o resto de alguém que um dia foi uma pessoa. Essa cisão do humano em duas instâncias, a imaterial e a material, é o princípio da hierarquia. Há, portanto, seres humanos que são vistos pelos racistas, sexistas e machistas, como coisas, objetos para uso e abuso. Na escravidão as palavras usadas eram “peças”, “lotes” para se referir a nossos antepassados. Isso está presente na linguagem até hoje. Nós negros, por falta de consciência crítica, muitas vezes repetimos o que nos é ensinado. A expressão “corpo”, usada para nossa auto referência individual e coletiva, é como o branco racista nos vê e viu nossos antepassados. Isso nos foi e nos é imposto por um condicionamento cultural permanente. O principal mecanismo do racismo é fazer com que nós mesmos produzamos a nossa depreciação. É preciso muita consciência de linguagem para desconfiar dos modismos linguísticos que surgem em nosso meio. Por outro lado, os racistas consideram que cada um de nós é equivalente ao outro. Ou seja, para eles não temos singularidade, somos sempre vistos como coletivo. Os álbuns de suspeitos que existem nas delegacias de polícia servem para se acusar qualquer um que se “pareça” com aquele (a) que cometeu um delito. Essa é a porta de entrada para o encarceramento de milhares de pessoas inocentes. A individualidade negra não existe para a mente racista. Na poesia negro-brasileira muitas autoras e autores articulam em seus textos a relação entre o individual e o coletivo, como uma forma de se contrapor a tal visão reducionista. Mas, não há individualidade absoluta, como não há coletividade absoluta. Há, sim, a dialética eu/nós o tempo todo. Por outro lado, saliento não ser saudável, o particularismo racial*

negar a nossa participação na espécie humana ou ser indiferente a ela. A identidade negra deve, sem deixar de visualizar-se, ser identidade da espécie humana. A falta de informação sobre a evolução tenta sustentar uma visão afeita ao poligenismo, ou seja, de que não há uma procedência comum entre os humanos. Ao contrário disso, as evidências da genética já confirmaram as hipóteses da paleontologia de que o gênero humano, com suas várias espécies, surgiu no continente africano. Isso foi um grande golpe naqueles que acalentavam uma origem para cada “raça”. Os racistas revidaram com várias pesquisas falsas, negacionistas, mas perderam. Foram desmascarados. Porém, o conhecimento ultrapassado continua na cabeça das pessoas, inclusive de professores de história. O monogenismo ainda enfrenta reações, mas as suas evidências são robustas. Com elas os racistas ficaram um tanto perdidos e mais agressivos. Imagina um branco racista saber que sua medula pode ter compatibilidade com uma pessoa negra, estranha a ele, e não com alguém de sua própria família. África é o nascedouro da humanidade. Lá surgiu o gênero humano e, dentre várias espécies, a nossa, o homo sapiens que se espalhou pelo mundo. Não considerar isso é fazer da própria identidade uma contraposição à identidade humana. Sei que, há muito tempo, a noção de identidade racial e de gênero tem sido combatida por intelectuais de vários espectros ideológicos. No campo literário houve até um boom promocional do sujeito fragmentário, como uma forma de avacalhado do esforço restaurativo da autoestima daqueles que a tiveram historicamente vilipendiada. Se a subjetividade é um aglomerado de fragmentos, então não haveria razão para se buscar a identidade com outras pessoas. Mas, apesar de seus detratores, os movimentos sociais alavancaram a demanda subjetiva de pertencimento no campo racial e de gênero. E, hoje, muita gente está se vendo com mais alegria, construindo identidades coletivas e, com isso, nosso país vai conviver melhor consigo mesmo em termos da própria identidade nacional.

- V. Maria Dolores: Na orelha escrita por Jorge Augusto, ele aponta pras múltiplas faces do intelectual negro, da intelectual negra, que são também a artista negra e o artista negro, sem distinção. Jorge aponta pro fato do senhor, Cuti, conseguir elaborar muito bem isso em toda a sua obra – o poeta é o intelectual e vice-versa. Sabemos que o ensaio, talvez, seja o modo melhor articulado com esses dois lugares e por isso o senhor também é ensaísta. Um ensaísta muito bem sucedido. O ensaio, por conter em si a negação de uma objetividade vazia ou a negação de ser um simples manual, um texto informativo apenas ou até mesmo a negação de uma falsa

infalibilidade que outros gêneros apresentam, consegue se ligar mais nos desdobramentos que a poesia também possibilita. Como é o trânsito por esses gêneros, por essas tipologias textuais? Imagino que não há pureza nelas e que senhor as coloca sempre em comunicação. Aproveitando o texto da orelha, gostaria de saber também se a neurose branca sobre o falso dilema ao redor do que eles chamam de “arte panfletária” ainda produz algum desconforto no senhor.

Cuti: Começando pelo final da pergunta, saliento que sim. Ainda me traz algum desconforto, principalmente quando isso é proferido por ingenuidade, falta de consciência histórica e política e também como resultado de uma domesticação intelectual a que alguns pesquisadores são submetidos. Hoje, com a produção literária negro-brasileira em expansão, surge a urgência da avaliação, de dizer o que deve ser lido e do que não deve, do que é “boa” literatura e do que não é. Há aí, evidentemente, a cunha da ideologia racista inserta na recepção crítica, majoritariamente dominada por pessoas brancas, principalmente das universidades. Os brancos, mesmo que não sejam aparentemente racistas, trazem em sua formação a noção de hierarquia racial muito bem cristalizada. Isso influencia suas concepções de mundo e suas sensibilidades. Além disso, há o cânone branco, referência utilizada para o processo de avaliação. Pode reparar que se usa um autor branco para elogiar o texto de um negro, quando não o próprio autor. Se um texto confrontar aquela hierarquia, certamente será execrado grosseira ou sutilmente, como manda o figurino hipócrita. E isso pressupõe o uso de adjetivos como esse, ou ainda, “didático”, “militante”. Tais palavras são usadas como carimbos para desqualificar o conjunto de textos mais contundentes na crítica ao racismo. São expressões usadas por quem não quer perder a pose nem alterar seus paradigmas. Mas, felizmente há um grupo de gente séria, que se autoanalisa no ato de analisar o texto e, assim, pode se flagrar projetando rancor colonial sobre a literatura, e, dessa maneira, corrigir rumos. Quanto ao meu trânsito entre os gêneros, isso se dá naturalmente. Quando decidi estudar literatura, entrar na faculdade de Letras, fazer mestrado e doutorado, tinha como propósito, além de ter mais uma possibilidade de sobrevivência, escrever ensaios que me possibilitassem pensar a literatura. Se o ensaio me possibilita organizar as ideias em torno da minha poética, ele me distancia da sedução lúdica do conto, da poesia e da dramaturgia. Por essa razão não me deixo levar tanto pelas demandas externas, que me querem mais ensaísta e palestrante do que poeta e ficcionista. Resolver essa problemática pessoal nem sempre é

simples. Os gêneros se comunicam, sim, mas tenho muito nítida a diferença entre eles e procuro fazer o possível para evitar a confusão, o hibridismo irresponsável. Talvez por isso, escrevo com muito mais vagar hoje em dia. Cada tipo de texto exige uma dedicação especial.

VI. Maria Dolores: Existe uma coisa muito bonita no *Axéconchego*, mas em boa parte de sua obra, que é o escancaramento desses sentimentos que parecem não ter lugar: o ódio, a mágoa, o rancor. Isso é uma marca da negação da nossa humanidade, mas também uma tentativa de adestramento, de colonização dos nossos sentimentos. Há uma certa vigia a respeito de como uma pessoa negra deve ser ou encarar a vida: não pode ser triste demais, nem introspectiva demais, porque os negros são alegres e extrovertidos. Não pode ser alegre ou otimista demais porque, além do senso de realidade sobre a tragédia que nos ronda sempre, também parece ser ruim ser feliz demais. Fanon diz que o importante é deixar a pessoa negra ser. Apenas ser. Seus poemas também me fizeram pensar nesses sentimentos (mágoa, rancor etc.) como marcadores temporais. Esse “mar de mágoas”, essa “maré de mágoas”, esses “rancores reativos”, como aparecem em alguns poemas, esses sentimentos todos são portais diretos pro que chamam de passado (“produziu muitas marcas”, “chagas seculares”, “ecos de nossos cacós”, “indizível dor”). Eles atuam como um dispositivo que nos puxa, nos devolve a momentos ruins do passado. De algum modo, esses sentimentos nos prendem ao que já passou também. Pelo que conheço da sua obra e da sua trajetória, o senhor não costuma escapar desses sentimentos e faz muito bom uso deles. Estou errada?

Cuti: *A minha poesia não escancara sentimentos. Ela pontua e levanta o véu. Sentimentos são atestados de humanidade e não o contrário. Humanidade no sentido de espécie, não como sinônimo de bem ou de mal. A colonização de nossos sentimentos se faz com o abafamento deles, com a proibição de sua expressão. Se uma pessoa lê meu trabalho e se sente desconfortável, não posso dizer que ela está errada ou certa. Há uma personalidade na leitura que é insubstituível, mas que muitas vezes pode ser transferível. Quanto ao lado difícil da vida em luta contra o racismo, digo que quase sempre não se cura uma ferida sem percebê-la, sem cuidá-la. Quando lemos um livro, algumas coisas ficam. São as mais significativas para nós. É possível elencar aspectos outros em *Axéconchego*: “melanina*

sendo irmanada”, “comboio de amor e paz”, “é o XXI o século libertário”, “mas é a liberdade quem sopra/o novo tempo”, “vida é puro encanto/entre riso e pranto”, e assim por diante, propostas para seguir. Na sociedade várias fugas são apresentadas para que esqueçamos o passado e o presente difícil. Mas, elas nos levam para a alienação. Usar droga para fugir dos problemas é uma delas. Não resolve nada, só agrava. Se há problemas, penso que é melhor encará-los. E isso não significa se aprisionar a ponto de não expressar nem praticar a alegria de viver. Mas essa alegria muitas vezes é confundida com o auto escárnio. Ninguém que despreza a si mesmo pode colher os prazeres de existir, de sentir-se plenamente realizando-se como pessoa. Como nas relações raciais predomina a hipocrisia, há uma tendência acentuada para que façamos vista grossa para os problemas que nos batem à porta diariamente. Muitas pessoas negras são auto hipócritas, enganam a si mesmas para não encarar seus conflitos raciais. Penso que é enfrentando tais dificuldades é que se pode viver melhor, sem sentir culpa pelo racismo, sendo vítima dele. Assim, Axéconchego acolhe, quem lê, no senso crítico e não na alienação ou hipocrisia. E busca vislumbrar caminhos ao alertar para o que nos impede caminhar livremente. O que já passou ainda não passou. A escravidão está no conjunto de violências que se abatem sobre nós diariamente. Falar e propor diálogos a respeito é o que promove a superação. O silenciamento dos conflitos só os agrava. Tentar se esconder e ter de viver fugindo. Faço literatura pensando em promover o senso crítico e a soltura das amarras.

- VII. Jorge Augusto: No livro *Axéconchego* identificamos uma vontade de diálogo franco e aberto com xs poetas negrxs, em duas frentes: primeiro discutindo o próprio poema, seus usos e sentidos na escrita negra, e depois a relação do poeta com as mídias sociais da internet. No primeiro caso, o fazer poético é abordado sobre uma perspectiva negra, na qual o prognóstico seria: é necessário ter coragem para encarar as demandas da comunidade negra, cumprir a missão de falar diretamente com a população e promover sua comunicação com os demais grupos sociais, pois “a dor coletiva/aos poetas pede /unguento”. No segundo, a internet, com seus flashes instantâneos, seus cinco minutos de fama e sua diluição do senso coletivo na busca egóica dos likes, parece se opor à função mesma do poeta negro. O que parece estar em jogo nessa abordagem é a oposição entre a virtualidade/individualidade da participação nas redes sociais da internet e o caráter coletivo/comunitário que deve gerir a produção do poema negro.

Nesse sentido, alguns poemas dessa parte do livro me parecem soar como um alerta e um chamado para o entendimento de que o lugar privilegiado de militância para a literatura negra não está nas redes sociais, mas na literatura, na linguagem, na língua. Eu gostaria que o senhor falasse sobre essa relação entre poesia, redes sociais, militância e mídia, a partir do que expôs nos poemas do *Axéconchego*.

Cuti: Tenho dificuldades com as redes por falta de conhecimento técnico refinado. Ainda bem que conto com auxílio de pessoas de boa vontade. Desde que me iniciei nas redes sociais, comecei a perceber quão sedutora elas eram. Depois de algumas reportagens e ensaios que li, fiquei um pouco mais inteirado do funcionamento viciante ali inserido. O uso das redes de computadores me reporta a um livro do Marshall McLuhan, que precisei estudar no primeiro ano de Letras, e também às ideias do psicólogo Skinner, um behaviorista. Muitas transformações foram realmente previsíveis. O controle da mente humana que se pratica nas redes de computadores é compreensível a partir dos condicionamentos programados. Eu também havia lido o livro 1984, de George Orwell, que havia me impressionado bastante. Com a expansão das inúmeras plataformas e sites, é possível utilizar o meio virtual para disseminar também o texto poético, inclusive para criticar o próprio meio. Estamos em pleno reinado de Narciso, no qual pessoas estão apaixonadas por si mesmas como nunca, inclusive sem respeito por si. O “eu” está sendo a medida de todas as coisas. Essa auto sedução e o consequente exibicionismo vão contribuindo para uma sociedade autista. Vejo também o excessivo empenho da propaganda pessoal e de seu produto. Acho tudo isso um péssimo uso das redes, a perda de vergonha na cara, um vale-tudo pelos likes, uma luta pela sobrevivência da aparência. Por essa razão, indignando-me, inspiro-me e escrevo alguns textos que traduzem meus incômodos e tecem críticos a tanta dependência dos meios virtuais. Nesse sentido, quanto à militância, penso que ela caminha, porém, em certos casos como uma propaganda desembestada. Tudo o que parece com aquilo que a pessoa advoga ela manda para frente, compartilha. Esse dinamismo todo desemboca no automatismo, ou seja, na redução da capacidade crítica. Todo comportamento é anotado pelo algoritmo, vira informação vendável. Há, assim, uma overdose informativa que anuncia crises e mais crises individuais e coletivas. Tem faltado pausa para reflexão. A aceleração da vida como estamos vendo é o indício de perturbações mentais cada vez maiores. E a militância, na ânsia de atender a essa velocidade, vai se tornando irreflexiva. Isso é ruim para os movimentos sociais,

embora eles tenham nas mãos uma ferramenta importante para disseminar ideias a um número cada vez maior de pessoas. Gostaria também de chamar a atenção para a forma da comunicação. Mcluhan, com sua frase célebre – O meio é a mensagem – ainda é atualíssimo. E a militância mais precária em recursos não leva isso em consideração. E precisa substituir a falta de recursos por criatividade. Se não fizer isso, todo o esforço é em vão. Quanto ao que conhecemos como mídia, no campo digital, vejo com muita alegria a organização de grupos de formação política. É isso que o povo brasileiro precisa: formação política. Ainda que a grande mídia tenha seus atrativos extremamente persuasivos – lembremos que “o meio é a mensagem” – vários artistas nessa área estão se revelando e criando uma persuasão alternativa. Hoje, é preciso dar muita atenção à questão estética da mensagem. Senão ela pode ser muito importante, porém não atrai. O mundo virtual é essencialmente imagético. Depende da primeira impressão da imagem. Isso não é elitismo. É buscar a sedução própria da ação comunicativa. No tocante à poesia negro-brasileira, especificamente, não atribuo a poetas nenhuma missão salvadora da coletividade. Apenas a considero uma potência de iluminação crítica, principalmente para as pessoas que ainda consideram o racismo um tabu. A desarticulação das concepções racistas que estão inseridas na língua que falamos todos os dias, com a qual também escrevemos, é uma conquista desse veio negro-literário. E nisso a metalinguagem funciona como um convite para o conhecimento da própria elaboração poética e do que ela envolve.

VIII – Jorge Augusto: Ainda no *Axéconchego*, na seção: “futuro como direito e conquista”, nos pareceu que o senhor investe no link entre a história e o presente de violência da população negra no Brasil, mas não se trataria como parece, de denunciar, exclusivamente, a condição de vulnerabilidade e exclusão que vivem as populações negras, o que está presente nessa e em outras obras suas. Mas nesse caso creio que junto a denúncia do genocídio negro, da precariedade psíquica, como efeito do sofrimento contínuo, a estima ferida, os nossos paradoxos, o senhor parece convidar xs outrxs escritorxs negrxs ao diálogo, a partir de uma “interpela-som”: *você acha que pode contribuir para resolver essas questões históricas que nos matam, sem um compromisso sério com a linguagem? Você acredita, escritor negro, que a militância das redes virtuais e suas armadilhas pode ser decisiva para desarmar a estrutura racista desse país?* Gostaria que o senhor falasse sobre esse papel da linguagem da produção de uma emancipação

coletiva negra, e dissesse como enxerga esse trabalho na literatura negra que tem sido produzida, hoje, no Brasil.

Cuti: Jamais tive a intenção de fazer da minha poética um regramento para demais artistas da palavra. Escrevo por ser a atividade na qual me realizo como pessoa. Faço parte da história ciente de que a história se articula com a literatura o tempo todo. E a história é feita de linguagem, assim como a literatura. Pensar a linguagem, refletir sobre ela é algo fundamental para todas aquelas pessoas que, como eu, se dedicam à atividade escrita. Por outro lado, não tenho ilusões milagrosas para com a literatura, nem com a militância nas redes sociais. Veja, estamos presenciando a destruição do planeta. O racismo é parte disso. Destruir florestas e ecossistemas tem tudo a ver com a destruição das comunidades indígenas e quilombolas. No fundo, é uma visão do mundo baseada na oposição entre o ser humano e a natureza. É uma oposição também entre o “eu” e o outro, uma necro-oposição, que se desdobra em pretensa oposição assassina do planeta contra o restante do cosmos, contra os possíveis alienígenas. Operar por oposição destrutiva é ser contra a convivência pacífica entre os povos. A nossa experiência por mais de trezentos anos de escravização nos levou, a partir da herança trazida de vários povos negros, a articular formas de convivência e estratégias de solidariedade que são exatamente contra essa visão imposta no mundo e baseada no atavismo da pilhagem, do roubo. Essa mentalidade trabalha com o princípio de uma linguagem imperativa, o formato da ordem. Não é, portanto, dialética nem dialógica, mas monológica. Desenvolver consciência de linguagem, para quem pratica literatura, é premissa. A recepção hegemônica coopta autorias o tempo todo. O que se afina a ela é saudado com benesses de todo o tipo. Ela exige o reforço aos estereótipos, sobretudo do miserável, do bandido por natureza e do pai-joão; ela nega a singularidade do “eu” lírico ou da personagem negra, principalmente enquanto protagonista; ela reage a qualquer manifestação que ponha em dúvida a hierarquia racial normalizada e normatizada nas mentes. E é com a linguagem, com a arte do arranjo dos vários códigos de comunicação, que ela opera suas ações. Escrever é arranjar palavras, é organizar e desorganizar o que é dado como fixo. O que tento fazer é cultivar a lucidez em prol de um mundo sem racismo, sem machismo e sem homofobia. Para isso, procuro dar atenção à interseccionalidade no plano linguístico. Somos ainda uma população que não lê. A comunidade de leitores negros faz parte da comunidade militante, embora tenha um perfil mais reservado. Militantes que leem e leitores que

militam são decisivos para a transformação social. São pessoas que afirmam o aprendizado permanente e a prática de construção do futuro. Eu enxergo a literatura negro-brasileira como a um farol para a população brasileira como um todo, incluindo aí os brancos. Há uma maior diversidade de gente produzindo do que na década dos anos 1970, quando retomamos algumas iniciativas da imprensa negra do passado, onde se davam as publicações literárias e autores se reuniam. No aspecto de conteúdos que estão sendo apresentados, ainda há uma forte ênfase para a denúncia e menor para a proposição. Isso é algo que precisa mudar. O pêndulo precisa girar mais para o lado proativo. Por outro lado, creio que o pensamento mágico é um tendão de Aquiles que nos fragiliza. As soluções para nossos problemas seculares não virão como um passe de mágica, nem como milagres. São inúmeros os textos que apostam nisso, poemas que, parece, terem saído de ritual religioso com um propósito de exaltação litúrgica. Para mim se trata de uma fuga da realidade, uma evasão. No campo da prosa literária encontramos soluções para o conflito narrativo calcadas em determinismos fantasiosos, tais como avisos, sonhos reveladores, interferência dos mortos etc. Soluções apelativas desse tipo fogem da lógica da própria história, impondo o arbitrário, o que em crítica teatral se conhece como a interferência do “deus ex-machina”, ou seja, um recurso inverossímil. Do ponto de vista ideológico tais recursos acabam por negar o caminho político e racional das soluções dos problemas, que dependem de estratégia, sensibilidade e ação. Penso que estamos carecendo muito de encontros de escritores que não sejam meras vitrinas para leituras de textos e troca de elogios mútuos, mas que se constituam de discussões de ideias que envolvem a criação literária e seus aspectos mais viscerais. Mas, isso hoje está um pouco mais difícil. A busca do sucesso rápido pelos likes tem cegado um pouco as pessoas. Contudo, há inúmeros textos importantíssimos para a reflexão sobre a vida, construídos com muita consciência de linguagem. Meu desejo é o de que quem escreva leia muito, pois é assim que constituiremos não apenas um número maior na autoria, mais sobretudo mais eficiência textual, em termos estéticos e ideológicos.

XIX – Jorge Augusto: Na seção denominada “tempo que se vive, tempo de fazer saídas”, o senhor parece apontar os valores éticos e os caminhos necessários à transformação da condição negra, no Brasil, para aqueles que toparam o chamamento da parte anterior e seguem a leitura do livro. Logo no início a consciência como meio de libertação aparece no poema “Não à refeição de abismos” e, em seguida, é oposta a busca da salvação pela fé

no poema “Questão de fé”: o campo místico e o misticismo como tábua de salvação são duramente criticados no poema. A argumentação dialoga com a lição fanoniana na qual a perspectiva histórica é a única possível para subsidiar as movimentações necessárias à emancipação negra. Essa emancipação, conforme sinalizado no “Axéconxego”, pode vir aos poucos, como aponta o poema “Um quadro de Debret”. Ela é ligada ao combate a concentração de renda, como sugere o poema “campos de concentração de renda”, mas, acima de tudo, esses dispositivos que os poemas sinalizam como formas de resistência e produção da vida negra devem ser entendidos como exercícios de promoção da “liberdade”, como valor fundamental. Eu gostaria que senhor falasse da presença da liberdade no “Axéconxego”, o livro nos fala de uma liberdade política, afetiva e crítica, mas como produzir essa liberdade, ou como a poesia, a literatura pode nos ajudar a produzi-la de forma concreta para a comunidade negra em geral?

Cuti: A palavra liberdade tem tido o seu sentido vilipendiado pela ultradireita. Estão enredando-o pelos arames farpados da violência. Ninguém é livre por agredir os outros. Odiar não é sinônimo de liberdade, e, sim, de aprisionamento na covardia. Ser irresponsável diante da melhoria do país e do planeta não é ser livre. Muito pelo contrário, é estar encabrestado pela ordem dominante do lucro a qualquer preço, ou seja, da milenar pilhagem. Primeiramente é necessário que tenhamos em mente que o código, a língua que usamos está aprisionada pela ideologia dominante. Esta entrevista mesmo, por conta do automatismo, deve conter uma série de exemplos disso. Então, dotar o sentido original da palavra liberdade de um conteúdo radicalmente humanista é um primeiro ponto; segundo, desamarrá-lo dos processos de alienação que levam a pessoas a cultivar preconceitos e medos da libertação dos costumes. Aqui se trava uma luta entre a modernidade mental e a tradição. Também, a ideia de futuro precisa deixar de ser uma miragem. O “fruturo” deve ser plantado agora, e o que dele já foi plantado, colhido e comido também agora. Há uma procrastinação existencial que, desde os anos 1968, vem sendo combatida. Inclusive e contraditoriamente esse combate foi e está baseado em saberes ancestrais. Só que de matrizes outras que não eurocêntricas. É falsa a ideia de que tudo está perdido. Estão promovendo isso para que as pessoas renunciem à sua capacidade de pensar e criar um mundo melhor. A poesia, atenta aos embates entre a ciência e a religiosidade fanática e punitiva, vai tomar partido, sem idealizar a ciência, mesmo porque, com desculpa de ciência muita ideologia se erigiu na história humana. A luta entre o amor e o ódio está

posta. Há que se tomar partido. Não se produz a liberdade com receitas, mas com o exercício da libertação de si primeiramente, o que implica em aprofundamento no autoconhecimento. Além disso, o compromisso com a libertação do outro é fundamental. Há incômodo em libertar-se, inclusive, em alguns casos, dores. Nisso, refletir sobre a escravidão nos ajuda muito. Além da porteira e do arame farpado existem possibilidades. Mas, para escapar dos limites internalizados é necessário que haja rupturas dentro de si, o que implica enfrentar os riscos do caminho. A ideia de quilombo nunca se fez tão necessária. Construir coletividades libertadas de consumismo, de preconceitos, de autoenvenenamento etc. traz em si a noção de quilombo. Profético e apologético foi o poeta José Carlos Limeira: “Se Palmares não existe mais, faremos Palmares de novo”. Isso não é mera fantasia, é factível. Mudança de hábitos, de paradigmas, de crenças, tudo é possível. A literatura que aposta nisso, com eficiência de linguagem, com trabalho estético, contribui para essa caminhada. Escritores e demais artistas, aventurando-se nos conceitos primais de “vida”, “felicidade”, “morte”, “alegria”, “eternidade”, “amor”, “sexo” etc. podem sempre contribuir para a mudança. A própria ideia de emancipação carece de um sentido libertário. O encontro mundial que está ocorrendo no campo das diferentes culturas tem também seus desencontros. Mas, mesmo com idas e vindas, hoje se pode olhar a cultura do outro mais de perto e cotejá-la, experimentá-la, perceber o que dela possa nos interessar. A curiosidade inata nos conduz a isso e o desejo de ir além. Penso que seres humanos são vocacionados para a liberdade. Se perguntarmos do que nós negros brasileiros devemos de nos emancipar, temos aí um longo inventário a fazer e que coincida com as propostas de uma consciência planetária para outra concepção de relações humanas que não sejam autodestrutivas. Nesse sentido, é preciso que consideremos sempre a experiência extrema vivida por nossos antepassados durante quase quatro séculos. Colocar a escravidão, o racismo e a luta quilombola na mesa em que se pensa o futuro da humanidade é de grande importância. As relações entre racismo e capitalismo, consumismo, religião, ecologia etc muito nos importam. E o que pode o trabalho literário? Tentar ir além dos fatos para revelar o que é sistêmico, o que perdura.

X – Jorge Augusto: As últimas décadas têm sido marcadas por um desenvolvimento do campo da Literatura Negra no Brasil, institucionalização de grupos de pesquisas voltados à temática negra, nas universidades, um conjunto de editoras surgiu, houve um aumento considerável do número de publicações, alguns autores e autoras foram

premiados, eu gostaria de saber, primeiro, se o senhor vê esse quadro com entusiasmo ou desconfiança? E, segundo, se o senhor percebe alguma transformação nas propostas ético-estéticas que marcaram o surgimento dos Cadernos Negros, seus primeiros livros, e daquela geração, para o que se produz hoje, com uma geração nova de poetas e escritorxs negrxs surgindo no Brasil.

Cuti: Infelizmente não tenho o tempo suficiente para acompanhar como gostaria a produção que tem sido feita nas últimas décadas. Ao que tenho tido acesso dá para perceber o entusiasmo, o desejo de se dizer, de se afirmar em literatura. Isso é muito promissor. E não é só a periferia que está se manifestando. As classes médias negras também têm dado alguma atenção ao fazer literário, como também às iniciativas editoriais e livreiras. Considerando a complexidade do nosso país, toda essa movimentação ainda é muito pequena. O investimento a ser feito para conquistar leitores é muito grande e, ainda, as iniciativas são pontuais, o que reflete o quanto temos que progredir no campo empresarial da cultura. Nossa falta de tradição neste domínio está demandando preparo das novas gerações nesse sentido, além de outras áreas não culturais. É preciso disputar a produção de copo, cadeira, prego, carro, avião etc. A população negra precisa entrar na concorrência empresarial além da comida de barraquinha, de roupa africana e enfeites de moda. Mas, ainda estamos viciados na noção de que somos seres meramente culturais, entretanto, só como produtores e não administradores. No campo especificamente do livro, há uma cadeia desde a produção do texto até que ele chegue ao leitor e este leia. Todas essas etapas, muitas vezes, são cumpridas por um único indivíduo, quem escreve. Aí são necessários aprendizados a que fomos impedidos e gente de áreas como administração, economia, contabilidade etc. Daí a função importante dos coletivos e sua divisão de tarefas. Contudo, sem dúvida há avanços e, alguns, irreversíveis. Um deles é a presença cada vez maior da escrita feminina. Há um tom visceral nessa produção extremamente importante, além de uma pegada universalista que impõe a vida como fator primordial do pensar. No conjunto do que ocorreu nas últimas décadas uma desconfiança que tenho é com relação à certa ingenuidade de quem desconhece o universo literário. Vejo algumas pessoas que, ao publicarem um livro, acabam pensando que conseguiram um bom emprego, e que o salário logo virá com o reconhecimento social. Bem, a frustração é líquida e certa. Nesses casos, a pessoa vira livreira itinerante durante um tempo e, quando o cansaço bate, deixa a atividade com muita decepção, o que é lamentável. É que a literatura em um país pouco

letrado, de um nível alto de analfabetismo funcional, baixíssima escolaridade, não garante que com ela possamos pagar nossas contas. É preciso se dedicar muito, mas não esperar recompensa imediata. Pensar em prêmios, menções honrosas e outras coisas do gênero pode ser um outro engano, desde a classificação nos slam's, aplausos nos saraus e feiras literárias até a pretensão de academias de letras e honrarias. Agora, com as redes, aparecer na telinha é outra coisa que nos seduz e ludibria. Ser escritor em uma sociedade iletrada tem certa aura. Algumas pessoas que nunca leram meu trabalho, e que certamente nem vão ler, me reconhecem como escritor, me saúdam, às vezes até tecem alguns elogios. Mas é só firula, fantasias em torno da autoria. Isso se me iludiu um dia, não me ilude mais. Trabalhar literariamente tem muito de renúncia, é uma atividade de entrega incondicional. Se não vier nada como retorno da dedicação, toca-se o barco da mesma maneira, curtindo a satisfação da realização estética e comunicativa, o pagamento antecipado e mais importante, do qual se pode usufruir. Quanto às inovações estéticas, a tensão entre o tradicionalismo e o experimentalismo tem dado ótimos resultados. Por influxo de estudantes e professores universitários, mais afeitos à herança dos modernistas, a busca de concisão tem produzido muitos textos. Por outro lado, o crescimento da oralidade, principalmente na declamação de poesia, mas também na contação de histórias, vem incentivando textos mais caudalosos. Há aí uma briguinha estéril de alguns que querem ser arvorar donos de uma verdade estética. O que existe, na realidade, perspectivas e preferências formais. A realização é outra história. É necessário um determinado texto para análise. O resto é isso mesmo: briguinha para chamar a atenção para si e sua forma de conceber a literatura. Quanto à prosa especificamente, penso haver uma necessidade de maior inventividade no tocante à estrutura narrativa. Nesse ponto, contos e romances têm tido um modelo muito tradicional. Mais na poesia, a proliferação neológica tem sido grande. É o sinal de que estamos mexendo na língua portuguesa por dentro, renovando-a. Um aspecto importante a salientar, mais no tocante à produção editorial, é o número expressivo de antologias. Nelas há muitas experiências de linguagem interessantes, por vezes de autoras e autores novatos. É o inusitado surgindo devagar e nos aportando um horizonte criativo que já podemos dedilhar.