

Cadernos **Acadêmicos** CONEXÕES LITERÁRIAS



Nº 1 Dezembro de 2021



Vozes Discentes

SUMÁRIO

Editorial	iii
Apresentação	iv
Artigos	1
Tão longe, tão perto: <i>Viagens na minha terra</i> de Almeida Garrett e <i>Conhecimento do inferno</i> de António Lobo Antunes, transtextualidades possíveis	2
Lara Silva Perussi Bertão	
Luís Fernando Prado Telles	
Sobre a instância da falta e do amor em <i>Uma faca só lâmina</i>	23
Lucas Vinicius Vebber Cardenas	
Um Lugar fora do espaço e do tempo - A escrita em torno da utopia em <i>Lisboaleipzig</i>	47
Rogério Cruz	
A dualidade (Neo) barroca em Heriberto Helder: o erotismo e o sagrado	69
Solange Damião	
Motivos noturnos como marcas do sublime em Gilka Machado	90
Caroline Buratti David	
Fabiano Rodrigo da Silva Santos	
Cantando a diáspora negra: o épico no samba-enredo <i>A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê</i>, da GRES Beija-Flor de Nilópolis	108
Matheus Gabriel-Freire	
Por trás do riso da morte: análise sobre as manifestações satíricas em <i>As intermitências da morte</i> de José Saramago	129
Natália Kanashiro de Medeiras	
Sandra Aparecida Ferreira	
Bach-tidão: uma análise da canção <i>Bum bum tam tam</i>	147
Juliano Lourenço Ferreira de Moraes	



Tempo de orgia: Impossibilidade e concretude em <i>A festa</i>, de Ivan Ângelo	169
Itamar Aparecido de Oliveira	
Vivian Catarina Dias	
“O único riso solto que encontrei era pago”: a política na poesia de Manoel de Barros	187
Victor Medeiros Pereira	
Pedro Marques Neto	
Apontamentos sobre as relações de gênero no romance <i>Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra</i> de Mia Couto	204
Samuel Dias Ribeiro	
Simone Nacaguma	
Pedagogia antirracista, epistemicídio e literatura negrobrasileira: por que querem calar as vozes das mulheres na literatura e nas escolas?	222
Valmir Luis Saldanha da Silva	
Simone Gabriela Rodrigues Benedito	
Secos & Molhados: para ouvir, olhar e comer	247
Suelen Santana Silva	
Pedro Marques Neto	
O fluxo da consciência na construção das personagens de Virginia Woolf e Clarice Lispector	260
Lavínia Silvares	
Daniela de Souza Mendonça	
Ninguém te saberá: a poética da solidão gay nos poemas de Caio Fernando Abreu	274
Cássio Souza da Silveira	
Diego Grando	
Criação Literária	290
Releituras poético-críticas das cartas jesuíticas: criação dos poemas “Costumes Bestiais e Costumes Maus”, “Haverá muitos que dirão as mais novas da terra” e “A medicina da mata”.	291
Carolina Suhet Quintanilha Ferreira	
Larissa Rodrigues Scariel Dias	



Deslumbre (pela flora, pela fauna e pela nação)	298
Ana Luiza de Lima Cano Nunes	
Gabriela Oliveira Lemos Miranda	
Prisão na eternidade	304
Ana Beatriz Primo da Silva	
As pedras que habitam o vazio	307
Bárbara Santos Silva	
Pipa	311
Amabilin Strombeck	
Depoimentos	315
Lendo ComPaixão: depoimentos sobre um projeto de leitura compartilhada de literatura	316
Luís Fernando Prado Telles	
Adriara Ferraz de Oliveira Nunes	
Cristiane Batista Periago	
Isabella Alves Candido do Sacramento	
Entrevistas	327
Entrevista com Nataniel Ngomane	328
Resenhas	334
MARQUES, Pedro. <i>Saques & Sacanagens: ensaio das dores brasis (2013-2020)</i>. Desenhos Paulo Ito. São Paulo: Editacuja, 2021.	335
Cleber Vinicius do Amaral Felipe	
SANDRONI, Luciana (org). <i>Revista da Biblioteca Mário de Andrade</i>. Número 73 — Monteiro Lobato. São Paulo: Departamento Biblioteca Mário de Andrade, 120 páginas, 2019.	338
Gustavo Krieger Vazquez	



Traduções 342

- Tradução literária do conto *La zanja*, de Roxana Popelka** 343
- Andreia dos Santos Menezes
Carolina Camargo Soares Figueiredo
Gabriele da Costa Rodrigues



Editorial

A revista *Cadernos Acadêmicos: conexões literárias* constitui-se como produto do projeto de extensão intitulado *Literatura Brasileira no XXI: cadernos acadêmicos*, o qual é fruto do convênio de cooperação técnica estabelecido entre a Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e a SP Leituras - Associação Paulista de Bibliotecas e Leitura.

O projeto da revista configura-se como um laboratório de produção editorial, de modo que os discentes possam vir a contribuir não apenas com a publicação de seus textos, sendo usuários da revista, mas também no processo de edição, atuando em conjunto com docentes em todas as fases editoriais de uma revista acadêmica. A revista possui um conselho editorial formado por professores e pesquisadores de diversas instituições brasileiras e estrangeiras e conta com o apoio institucional do programa de pós-graduação em Letras da Unifesp.

Esse periódico constitui-se como espaço de divulgação da produção acadêmica de docentes, discentes e pesquisadores em geral sobre literatura contemporânea, com ênfase na produção brasileira no século vinte e um, bem como sobre as demais literaturas de língua portuguesa. Além disso, incorpora reflexões com perspectivas contemporâneas sobre as literaturas produzidas em outras línguas e em outros tempos e em diálogo com outras artes, acolhendo artigos, ensaios, relatos de experiência, depoimentos, resenhas, entrevistas, traduções e criação literária, de acordo com as seguintes categorias: Literatura Brasileira; Literaturas de Língua Portuguesa; Literaturas em outras línguas em diálogo com as literaturas de língua portuguesa; Literaturas de outros tempos em diálogo com as literaturas de língua portuguesa; Literatura e suas relações com outras artes e linguagens; Ensino de literatura, leitura e mediação.

Em consonância com os objetivos do projeto de extensão de que é fruto, o primeiro número procura lançar luzes sobre a produção de pesquisa de alunos e alunas, quer seja em nível de graduação ou pós-graduação, em razão disso, justifica-se a escolha do nome *Vozes Discentes* para o seu volume de estreia.



Apresentação

Para o primeiro número de *Cadernos Acadêmicos: conexões literárias*, a revista recebeu quantidade significativa de submissões, tanto de discentes pesquisadores de universidades brasileiras como estrangeiras, tendo sido contempladas seis das setes seções do projeto editorial. Foram selecionados quinze artigos, cinco criações literárias, um depoimento coletivo, uma entrevista internacional, duas resenhas e uma tradução.

Os textos foram dispostos, nas seções, seguindo a ordem alfabética de acordo com o último sobrenome do autor, ou do primeiro autor, quando a publicação se dava com dois ou mais autores. Em todos eles observou-se o protagonismo das vozes discentes, expressando uma gama variada e ao mesmo tempo relevante de temáticas, abordagens e experiências acerca da literatura em nossa contemporaneidade.

A seção de artigos inicia-se com o texto de Bertão e Telles, que abrem as portas para a literatura portuguesa, com uma análise aproximativa entre *Viagens na minha terra* de Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* de António Lobo Antunes, explorando a temática da viagem com vistas à construção de uma compreensão crítica e em perspectiva histórica sobre aspectos da cultura portuguesa. O terceiro artigo também traz à baila a literatura portuguesa, dessa vez com a presença da obra de Maria Gabriela Llansol, *Lisboaleipzig*, abordada por Cruz a partir da questão da impossibilidade de escrever, em especial pelo diálogo de autores orquestrado por Llansol nessa obra, que acaba por se configurar como a escrita do não-lugar. O quarto artigo dá continuidade às contribuições de pesquisas envolvendo autores portugueses, desta vez Damião apresenta uma análise acerca dos elementos neobarrocos na obra de Heriberto Helder. A participação portuguesa completa-se com o sétimo artigo, em que Medeiras e Ferreira propõem uma análise das manifestações satíricas no romance *As intermitências da morte* de José Saramago.

O segundo artigo da revista convoca para o palco a literatura brasileira ao propor uma leitura do poema *Uma faca só lâmina*, de João Cabral de Melo Neto, em que Cardenas toma como



ponto de investigação a questão da falta como elemento temático, formal e de constituição do sujeito lírico. Na esteira da análise da poesia brasileira, somam-se os artigos de David e Santos, em que abordam a questão da linguagem sublime em poemas de Gilka Machado, de Pereira e Neto, buscando imprimir uma nova luz à leitura da obra poética de Manoel de Barros ao analisarem os aspectos políticos nela presentes, e de Silveira e Grando, ao proporem investigar a forma como Caio Fernando Abreu representou o fenômeno da solidão gay em seus poemas.

Ainda no tocante à presença da literatura brasileira como objeto de investigação, há dois trabalhos que focalizam a análise de narrativas. O primeiro é o artigo de Oliveira e Dias, em que abordam o romance *A festa*, de Ivan Ângelo, com especial interesse sobre a relação entre tempo e discurso. Já Silvares e Mendonça analisam os contos de Virginia Woolf e Clarice Lispector com foco especial no uso do fluxo de consciência e do monólogo interior como técnicas de composição de suas personagens.

A presença da literatura brasileira acentua-se ainda nos artigos que abordam manifestações da cultura popular, em seus diferentes estratos e gêneros. Tal seria o caso do trabalho de Gabriel-Freire, em que investiga os elementos literomusicais responsáveis pelo caráter épico do cantar de uma diáspora negra representada no samba-enredo *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê* composto para o carnaval de 2001 da G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis. Na esteira das reflexões envolvendo as relações entre letras e músicas, insere-se o artigo de Moraes, análise da canção *Bum bum tam tam*, composta por MC Fioti, que busca apresentar uma reconstituição histórica do gênero funk, pensando-o em diálogo com a tradição do cantor nacional. Ainda em se tratando de canção, soma-se ao repertório o artigo de Silva e Neto, em que propõem uma análise sobre os aspectos orais, literários, coreográficos e musicais responsáveis por demarcar as características da banda brasileira *Secos & Molhados*.

Completam a seção de artigos ainda dois trabalhos que se deslocam dos agrupamentos sugeridos anteriormente. Ribeiro e Nacaguma trazem para o debate a literatura moçambicana em língua portuguesa oferecendo uma análise da obra *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, de Mia Couto, discutindo como são tratadas as relações de gênero no romance, em que se verifica a naturalização de opressão sofrida pelas mulheres representadas na

v



lbxxi.org.br

narrativa. Já Silva e Benedito abordam a relação entre literatura e educação, ao proporem uma análise da coletânea *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, com o intuito de pensar a construção do ponto de vista feminino na literatura negrobrasileira, a fim da proposição de estratégias para uma pedagogia antirracista e de luta contra o epistemicídio na escola.

Na sequência à seção de artigos, a revista conta ainda com a parte de Criação Literária. A primeira peça de criação, composta por Ferreira e Dias, constitui-se de três poemas produzidos a partir das cartas dos padres jesuítas que vieram para o Brasil com intuito de catequizar as etnias que aqui habitavam antes da chegada dos colonizadores portugueses. Já a segunda peça de criação, composta por Nunes e Miranda, constitui-se de poemas organizados em três seções: a flora, a fauna e o povo, elementos que servem de mote para a construção do olhar do descobridor das épocas coloniais. Os dois conjuntos de produções foram resultantes da Unidade Curricular “Cultura Letrada no Brasil do século XVI ao XIX”, ofertada no primeiro semestre de 2020, do curso de Letras da Unifesp.

Os três textos que completam a seção de criação, o poema *Prisão na eternidade*, de Primo da Silva, *As pedras que habitam o vazio*, de Santos Silva, e a crônica *Pipa*, de Strombeck, são respectivamente o primeiro, terceiro e quinto colocados do Concurso Cultural Unifesp Mostra sua arte - Cultura e Memória, edital no 448/202.

A terceira seção é dedicada a depoimentos. Nesta, há um depoimento coletivo realizado por Telles, Nunes, Periago e Sacramento sobre a memória do projeto de extensão intitulado *Lendo ComPaixão* destinado à promoção da leitura compartilhada de textos literários desenvolvido no âmbito do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

A quarta seção conta com uma entrevista exclusiva com o professor de literatura Nataniel Ngomane, da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), Maputo-Moçambique, em que são abordadas, sobretudo, as relações entre Brasil e Moçambique no tocante ao campo literário.

Por fim, completam o volume a quinta seção, de resenhas, e a sexta, reservada a traduções. Nessa última, Menezes, Figueiredo e Rodrigues apresentam uma tradução literária



do conto *La Zanja*, escrito originalmente em espanhol, publicado no livro *Tortugas Acuáticas* (2006), de Roxana Popelka (1966-)

Boa leitura!



ARTIGOS



Tão longe, tão perto

***Viagens na minha terra* de Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* de António Lobo Antunes, transtextualidades possíveis**

Lara Silva Perussi Bertão¹

Luís Fernando Prado Telles²

RESUMO

A partir do conceito de transtextualidade de Genette (2010), o artigo propõe uma análise de *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* (1980) de António Lobo Antunes. O ponto de contato para a aproximação entre os textos é o tema da viagem, a partir do qual se problematiza o posicionamento do narrador em ambas as obras e se extrai um saldo interpretativo histórico-crítico sobre os textos em questão e sobre a cultura portuguesa.

Palavras-chave: Narrativa; viagem; transtextualidade; Garrett; Lobo Antunes.

¹ Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal de São Paulo: Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas em 2017. Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo: Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, desenvolveu pesquisa intitulada: Da terra ao inferno: uma viagem pelas narrativas de Almeida Garrett e António Lobo Antunes sob orientação do Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) de outubro de 2018 a junho de 2020. Cumpriu um estágio de pesquisa no exterior na Universidade de Coimbra, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, no segundo semestre de 2019. Atualmente, é doutoranda em Teoria e Crítica Literária na Unicamp. E-mail: lara.perussi@hotmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1883-6677>

² Professor de Teoria Literária da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Possui bacharelado e licenciatura em Letras (1997), mestrado (2000) e doutorado (2009) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP) durante os anos de 2013 e 2014. Possui especialização em Gestão Pública pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: luis.telles@unifesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1000-5118>



So far, so close

Viagens na minha terra by Almeida Garrett and **Conhecimento do inferno** by António Lobo Antunes, possible transtextualities

ABSTRACT

A Based on Genette's concept of transtextuality (2010), the article proposes an analysis of *Viagens na minha terra* (1846) by Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* (1980) by António Lobo Antunes. The point of contact for the approximation between the texts is the theme of the journey, from which is problematized the positioning of the narrator in both works and from which is extracted a historical-critical interpretative balance about the texts in question and about Portuguese culture.

Keywords: Narrative; journey; transtextuality; Garrett; Lobo Antunes

1. Introdução

Segundo Genette (2010), o objeto da poética seria a própria transtextualidade, ou seja, aquilo que ele designa como “transcendência textual do texto”, visto que entende a transtextualidade como constitutiva da própria literatura, uma vez que alcança “tudo o que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p.13). O presente artigo propõe uma aproximação entre *Viagens na minha terra* (1846) de Almeida Garrett e *Conhecimento do inferno* (1980) de António Lobo Antunes, em que a transtextualidade constitui-se como um operador de leitura, na medida em que as relações entre os textos se estabelecem não propriamente pela citação textual, mas pelas relações intermundos que esses dois romances, tão distantes temporalmente, convocam para o ato da leitura. A pedra de toque para se realizar tal aproximação é a temática da viagem e o problema central o posicionamento do narrador em ambas as obras, considerando os contextos de produção e a forma como respondem a determinados padrões do arquitempo em que se filiam, o romance. Os narradores-protagonistas dos livros estudados se deslocam, respectivamente, de Lisboa a Santarém e do Algarve à Praia das Maçãs, próxima de Sintra, realizando a partir da viagem geográfica que



empreendem, viagens outras, de caráter autobiográfico-ficcional e histórico-crítico. Se a multiplicidade das viagens parece aproximar ambas as obras, bem como a ironia, no que toca ao estatuto dos narradores, nas duas narrativas notamos consideráveis especificidades estruturais e estilísticas as quais nortearão o nosso percurso. Passemos a ele.

2. De onde se parte, para onde se vai

Saber de onde se parte é, se não essencial, ao menos desejável àqueles que se propõem a viajar, seja por Portugal, seja por questões teóricas que atravessam o estudo da narrativa, como, por exemplo, aquelas que dizem respeito à voz que se desprende de uma “garganta de papel” (DAL FARRA, 1978, p. 6) e que pode manifestar-se ora como guia, ora como vítima da própria linguagem da qual emerge: o narrador.

Sendo o romance considerado herdeiro burguês da epopeia³ e, por conseguinte, seus heróis tributários de Odisseu em suas itinerâncias (BENJAMIN, 1996, p. 198), o estudo de romances que se estruturem a partir de e que tematizam viagens, não só geográficas, mas autobiográfico-ficcionais e histórico-críticas, torna-se pertinente.

Viagens na minha terra, romance garrettiano oitocentista, se integrante especialmente importante da obra do considerado introdutor do romantismo português, desperta interesse, dentre outras razões, por problematizar o movimento romântico em seus excessos (REIS, 1993, p 8) e, adiantemos, a própria noção de representação, fato que nos permite compreender a razão pela qual Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana intitulam determinada coletânea de estudos a respeito do seu autor como *Almeida Garrett- um romântico, um moderno* (2003). A modernidade de Garrett é atestada em *Viagens na minha terra* tanto pelo caráter multigenológico da obra – que pode ser lida como ensaio, relato autobiográfico de viagem e romance, compreendendo em si mesma o subgênero novelístico e o epistolar – como pela sagacidade de seu narrador, o qual se apresentando como sendo o próprio Almeida Garrett, além de rasurar a fronteira que separaria o real do ficcional, “põe em xeque” inúmeras vezes, o fazer literário e o quão distante ele parece estar de cumprir a tarefa que se impôs (e se imporia

³ Ideia postulada por Hegel (1835), retomada por Bakhtin (1940) e Lukács (1965).



principalmente nos anos setenta do século) de representar fidedignamente a realidade. Emitindo inúmeros comentários acerca do ato de narrar e do material narrado, o narrador criado por Garrett, opondo-se ao princípio de distanciamento realista, posterior às produções do autor e que passou a considerar infração “qualquer intervenção e elementos discursivos no interior de uma narrativa” (DAL FARRA, 1978, p. 42), não demonstra afastar-se do plausível, antes reconhecer, tal qual os narradores de Machado de Assis, a ingenuidade de se pretender objetivo e acreditar que a realidade, em toda a sua complexidade, é passível de representação precisa. Reconhecimento este que nos faz notar o quão próximo, apesar de distante, Garrett encontra-se dos literatos do século XX, os quais não descartaram a realidade de suas obras, mas assumiram, por vezes textualmente, a dificuldade que encontravam de retratá-la a partir das lentes de que dispunham, embaçadas por sua subjetividade esfacelada.

Assim, se em muitos casos o autor-implícito concede que o seu narrador expõe a labuta com o texto, o aflitivo gesto de dar ordem à matéria, a confissão da disparidade entre o que pretendia narrar e o que narra, ou a erosão que a contingência planteia sobre o relato - dados que surgem em Proust e em Gide (*Les faux monnayeurs*) - é porque quer conferir maior verossimilhança ao ato da produção. (DAL FARRA, 1973, p.43).

Conhecimento do inferno, terceiro romance da trilogia inaugural de António Lobo Antunes, que compreende *Memória de elefante* (1979) e *Os cus de Judas* (1979), tem como principais elementos temáticos constitutivos as guerras coloniais em África, o exercício da atividade psiquiátrica e a incapacidade de amar⁴. Elementos estes, que conjugados pelo narrador, também apresentado como sendo o próprio Lobo Antunes, potencializam-se não só pela crueza da realidade que aparentemente denunciam, mas, principalmente, em sua gradual ilogicidade e encadeamento linguístico-semântico infernal⁵, por problematizarem, tal qual *Viagens na minha terra*, a representação literária do extraliterário, à medida que denotariam a impotência do narrador em se posicionar enquanto sujeito inteiro, algo que podemos notar pela

⁴ Nas palavras do autor, que, apesar de não ser a autoridade máxima acerca do que escreve, se podemos, é desejável que ouçamos: “Nos três primeiros havia três temas que me interessava tratar. Era o tema da guerra de África, vivido por mim de uma maneira muito forte. Era o tema do hospital psiquiátrico como universo concentracionário (...). O terceiro tema era, não o amor, mas a incapacidade de amar, a solidão.” (ANTUNES apud SEIXO, 2002, p.500).

⁵ Tal qual expresso por Seixo (2002, p.90): “Em *Conhecimento do inferno* (...), a itinerância da viagem coincide com o próprio percurso discursivo que concretiza a experiência do conhecimento e do seu caráter infernal(...).”



alternância das pessoas do discurso na narrativa (eu-ele), e, paradoxalmente, a impossibilidade que ele encontraria de narrar, dar significado ao que vivenciou e que (re)memora em sua viagem do Algarve à Praia das Maçãs. Impossibilidade atestada por “uma linguagem de coisa, deterioridamente associativa”, que tal qual dito por Adorno (2003, p. 62), estaria intrinsecamente relacionada ao fenômeno de reconhecimento da “supremacia do mundo das coisas”, negação/autoencarceramento do sujeito em si mesmo, e, sobretudo, à experiência bélica, fatal à capacidade de narrar, segundo Benjamin (2002, p. 198): “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.”

Diante de duas obras que se organizam a partir de deslocamentos geográficos, tematizando viagens-outras, de caráter autobiográfico-ficcional (por sermos apresentados à vida amorosa e à prática literária de ambos os narradores-autores) e histórico-crítico (à medida que ambas as obras tecem uma imagem crítica de Portugal enquanto nação), cabe nos determos na entidade textual que nos fala, por esses trajetos geográfico-simbólicos, a partir de algumas perguntas: Quem são os narradores-autores?; Qual a relação que mantêm com os lugares pelos quais passam para chegarem ao seus destinos?; Como rememoram os seus amores e descrevem a sua atividade literária?; Como problematizam a nação a partir da experiência das guerras que vivenciaram biográfica e ficcionalmente?

3. Quem, como e por quê?

Em *Viagens na minha terra*, o narrador-autor nos diz, desde a primeira página do romance, o motivo pelo qual viaja:

Era uma ideia vaga; mas desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo, e saudar em seu alto cume a mais histórica e monumental das nossas vilas. Abalam-se as instâncias de um amigo, decidem-me as tonteiras de um jornal, que por mexerequice quis encabeçar em designio político determinado a minha visita. Pois por isso mesmo vou: – pronunciei-me. (GARRETT, 2012, p.5).

Certo ufanismo saudoso o teria incentivado à viagem a Santarém, junto à intenção de provocar aqueles que julgavam suas motivações puramente políticas. O narrador é ainda mais generoso ao descrever-nos as circunstâncias do seu momento de partida: “São 17 deste mês de



julho, ano da graça de 1843, uma segunda-feira, dia sem nota e de boa estreia. Seis horas da manhã a dar em São Paulo, e eu a caminhar para o Terreiro do Paço.” (GARRETT, 2012, p. 6), e ao apresentar-nos, para além das razões pelas quais viaja, os motivos pelos quais decide escrever o suposto relato de suas viagens:

Já agora rasgo o véu, e declaro abertamente ao benévolo leitor a profunda ideia que está oculta debaixo desta ligeira aparência de uma viagenzita que parece feita a brincar; e no fim de contas é uma coisa séria, grave, pensada como um livro novo da feira de Leipzig, não das tais brochurinhas dos boulevards de Paris. Houve aqui há anos um profundo e cavo filósofo de além Reno, que escreveu uma obra sobre a marcha da civilização, do intelecto - o que diríamos, para nos entenderem todos melhor, o Progresso. Descobriu ele que há dois princípios no mundo: o espiritualista, que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida(...), e que pode bem personalizar-se, simbolizar-se pelo famoso mito do Cavaleiro da Mancha, D. Quixote - o materialista, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias(...), pode bem representar-se pela rotunda e anafada presença do nosso amigo velho, Sancho Pança. (GARRETT, 2012, p. 11-12)

Além de buscar ilustrar as duas forças que regeriam o progresso do mundo, a espiritualista e a materialista, ele diz mais acerca das supostas motivações de sua escrita:

Hei de pô-los aqui (versos do poeta Dêmades em grego) para que não falte a esta grande obra das minhas viagens o mérito da erudição, e lhe não chamem livrinho da moda: estou resolvido a fazer minha reputação com este livro(...). (GARRETT, 2012, p. 21. Acríscimo meu).

Ora, a suposta motivação ideológica de comprovar o princípio dialético hegeliano, e profissional, de fazer sua reputação com o livro, são expostas nos três primeiros capítulos da narrativa, que, apesar das digressões que lhe atravessam e pelas quais o narrador se desculpa, conseguimos seguir sem muitas dificuldades. Isto é, o narrador-autor, apesar de dizer que não, tem total controle sobre o que narra, reforçando-nos a todo momento a literariedade do que é relatado, localizando o material narrado temporal e espacialmente e estabelecendo contato direto com o leitor que, por vezes, supõe como entediado, mas que em nenhum momento deixa de guiar.

Mas o que terá tudo isto com a jornada de Azambuja ao Cartaxo? A mais íntima e verdadeira relação que é possível. É que a pensar ou a sonhar nestas coisas fui eu todo o caminho, até me achar no meio do pinhal da Azambuja. Aí paramos, e acordei eu. Sou sujeito a estas distrações, a este sonhar acordado. Que lhe hei de eu fazer? Andando, escrevendo: sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo. (...) A minha opinião sincera e conscienciosa é que o leitor deve saltar estas folhas, e passar o capítulo seguinte, que é outra casta de capítulo. (GARRETT, 2012, p. 24).

É importante dizer que o narrador de *Viagens*, devido à complexidade da macroestrutura da obra, pode ser descrito, a partir das categorias expostas por Friedman



(1971), tanto como narrador-protagonista, à medida que nos narra o que acontece no trajeto rumo a Santarém e nas visitas que lá realiza, quanto como narrador onisciente intruso, por nos apresentar detalhes da novela de amor de Carlos e Joanhinha, novela esta que diz ouvir de um companheiro de viagem, mas na qual faz inferências que comprovam a sua onisciência sobre o conteúdo que supostamente lhe estaria sendo narrado. Vale a pena atentarmos, também, no fato de que em determinado momento o narrador-autor relata um encontro que teria tido com uma das personagens da novela, Frei Dinis, cedendo a oportunidade de fala à personagem Carlos, ao simular a leitura da suposta carta que ele teria deixado a família, e por conseguinte, convocando à narrativa outro narrador.

Vejamos um dos muitos momentos nos quais fica evidente que o narrador se enquadra na categoria de narrador-protagonista, à medida que ressalta que o objetivo da obra é narrar as suas viagens, narração esta que não se deteria na descrição de lugares geográficos, mas em pontos sobre os quais o narrador julgaria importante discorrer:

Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas Viagens; se te falto, sem o querer, a promessas que julgaste ver nesse título, mas que eu não fiz de certo. Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? Palmo a palmo, as alturas e larguras dos edifícios? Algarismo por algarismo, as datas da sua fundação? Que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína? Vai-te ao padre Vasconcelos; e, quanto há de Santarém, peta e verdade, aí o acharás em amplo fólio e gorda letra; eu não sei compor desses livros; e, quando soubesse, tenho mais que fazer. (GARRETT, 2012, p. 173).

Em contrapartida, atentemo-nos à descrição que o narrador faz do uniforme de Carlos e à emissão de um comentário que nos permite vê-lo enquanto “intruso” no retrato que pinta:

(...) seu porte gentil e decidido de homem de guerra desenhava-se perfeitamente sob o espesso e largo sobretudo militar (...) Uniforme tão militar, tão nacional, tão caro as nossas recordações-que essas gentes, prostitutas de quanto havia nobre, popular e respeitado nesta terra, proscreveram do exército... por muito português demais talvez! deram-lhe baixa para os beleguins da alfândega, reformaram-no em uniforme da bicha! Não pude resistir a esta reflexão: as amáveis leitoras me perdoem por interromper com ela o meu retrato. (GARRETT, 2012, p. 123).

No momento seguinte, a descrição que o narrador faz, não apenas dos aspectos físicos, mas do caráter de Carlos, apontam ao próprio desfecho da história de amor da novela e comprovam a sua onisciência acerca das personagens e dos fatos narrados.

Os olhos pardos e não muito grandes, mas de uma luz e viveza imensa, denunciavam o talento, a mobilidade do espírito - talvez a irreflexão... mas também a nobre singeleza de um caráter franco,



leal e generoso, fácil na ira, fácil no perdão, incapaz de se ofender de leve, mas impossível de esquecer uma injúria verdadeira. (...) Quando calado e sério, aquela fisionomia podia-se dizer dura; a mais pequena animação, o mais leve sorriso a fazia alegre e prazenteira, porque a mobilidade e a gravidade eram os dois polos desse caráter pouco vulgar e dificilmente bem entendido. (GARRETT, 2012, p. 124).

Notamos pelos trechos destacados que o narrador garrettiano, muitíssimo polivalente, sabe quem é, quando e de onde parte, para onde e porquê viaja, fazendo muitas digressões, as quais nos apontariam às dimensões autobiográfica-ficcional e histórico-crítica que a viagem geográfica que empreende demonstra adquirir, sem, contudo, abandonar a mão dos leitores e se perder em labirintos da memória dos quais não consiga sair, diferentemente do que ocorre com o narrador de *Conhecimento do inferno*.

Talvez, como primeira oposição à forma de narrar garrettiana, seja interessante ressaltarmos a epígrafe da obra que antecede o discurso do narrador solitário, também identificado como sendo o próprio autor do romance e que se confessa enquanto alguém que escreve:

Nós não acreditamos que qualquer finalidade boa possa ser efetuada por ficções que ocupam a mente com vícios, aflições e crimes imaginários, ou que os ensinam ... em vez de se empenhar com o cumprimento do dever simples e ordinário ... alvejar a garantia da superioridade, ao criar para si perplexidades fantasiosas e incomprensíveis. Ao contrário, acreditamos que o efeito de tais ficções tende a tornar aqueles que caem sob sua influência incapazes de esforços práticos ... ao invadir as mentes, que deveriam ser protegidas de impureza, com o conhecimento desnecessário do inferno (ANTUNES, 2006, p.7).

Ao encontro do que disse o narrador de *Viagens* acerca das motivações pelas quais estaria descrevendo o seu percurso rumo a Santarém, ao que parece, somos avisados, antes de sermos apresentados ao narrador antuniano, de que a matéria sobre a qual ele narrará é inútil e até mesmo prejudicial aos leitores. O objetivo do narrador que parte do Algarve à Praia das Maçãs, deduz-se, por conseguinte, ser muito diferente do que moveu o garrettiano: ele não espera expor a realidade e desvendar-lhe os mecanismos espirituais e/ou materiais que a regeriam, muito menos construir um nome glorioso a partir da experiência (infernal) que a viagem lhe teria proporcionado, mas parte ficcionalmente da premissa de que narrativas aflitivas e incomprensíveis em nada contribuiriam à mudança da realidade, inutilizando os leitores a “esforços práticos”. Dada essa primeira chave-de-leitura, convém-nos dizer que se



opondo ao garrettiano também no que diz respeito à clareza das razões pelas quais viaja, o narrador de *Conhecimento do inferno* exige de seus leitores uma participação eminentemente ativa na construção do sentido da viagem, que pode ser lida como uma espécie de fuga de uma angústia misteriosa que já o havia tomado em Lisboa e que “resolvera” viajando junto a Isabel à Quinta da Balaia nas férias anteriores, ou no caso da viagem “regressiva” à Praia das Maçãs, como parada obrigatória antes de voltar à rotina em Lisboa, no Hospital Miguel Bombarda: “Levo os livros, disse ele, os papeis, as camisas, as peúgas que me trocam sempre e volto amanhã ao hospital.” (ANTUNES, 2006, p.242).

Talvez o que nos permita estabelecermos drásticas diferenças entre as vozes que se apresentam enquanto fios condutores de ambos os romances resida também, e principalmente, no fato de que o narrador antuniano, à medida que é vítima de uma sobreposição de imagens perturbadoras durante a viagem (do passado e até mesmo de seu imaginário), correspondente ao fluxo psíquico que a narrativa simula, demonstra perder não só o controle sobre o que narra, mas de sua própria identidade. Diferentemente do narrador garrettiano, aquele que compartilha conosco o seu aprendizado involuntário do inferno tem como única destinatária de sua escrita uma de suas filhas, Joana, e se expõe acerca de acontecimentos que sucederam a outras personagens e não a si, não demonstra conhecer-lhes as profundezas do ser (tal qual o viajante lisboeta demonstrou em relação a Carlos). Pelo contrário, à medida que se interessa especialmente por elas, sem aviso prévio na narrativa, ocupa-lhes o lugar, “trazendo à baila” as obscuridades dos dilemas-outros a partir de seu próprio mundo interior, algo que podemos notar pela observação dos capítulos nono e décimo da obra. No nono, o narrador, passando pelo Montijo, evoca a lembrança das comemorações natalinas no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, rememorando-as, primeiro enquanto médico, e, em seguida, como um indivíduo recém-internado pela família:

O chefe do emprego retira-nos trabalho. Temos excesso de pessoal, podemos dar-nos ao luxo de redistribuir tarefas, você fica a tomar conta de um pelouro novo, os colegas conversavam conosco com excessiva amabilidade, com excessivo cuidado, a família insiste ao jantar. Não é um psiquiatra, um doutor de malucos, de doidinhos, é um especialista em esgotamentos, dá-te umas vitaminas, ficas bom, a gente responde Mas eu sinto-me bem e eles sorriem com paciência, com afecto, com inesperada ternura (...). E sempre os cochichos, as conspirações, os soslaios, os segredinhos. O médico, simpátissimo, lambe um envelope com uma carta dentro. Não se passa



nada de anormal consigo mas todos nós mais tarde ou mais cedo com esta vida que se leva precisamos de repouso, uma semana ou duas no máximo (...) o seu marido o seu pai o seu filho levam-no aqui a este hospital eu nem sei se lhe chame hospital para lhe chamar hospital tinha que chamar hospital aos sítios onde os atletas procedem a estágios antes dos jogos (...). O centro de estágio para atletas assemelha-se de facto a uma prisão mas se calhar é só o aspecto, há hotéis de luxo assim para enganar papalvos novos-ricos, atravessamos corredores e corredores lajeados (...). (ANTUNES, 2006, p.182-183).

Recém-internado que, perturbado por estar em um lugar o qual não conhece, cercado de pessoas doentes, sendo covardemente medicado e sentindo perder gradativamente sua força física e capacidade de linguagem, suicida-se com a ajuda de um colega, expressando-se até ao fim em primeira pessoa:

(...) encosto de leve o vidro ao pulso aos tendões e às veias salientes e tenras do pulso
 - O senhor Valentim vai recitar um poema da sua autoria
 sinto o braço dele contra o meu braço, o ombro dele contra o meu ombro, não existe família, não existe emprego, não existe casa. Dê aqui uma ajuda digo eu a apontar o vidro com o queixo, dê aqui uma ajuda que isto sozinho não vai lá. (ANTUNES, 2006, p.198).

No capítulo décimo, em contrapartida, a mesma personagem aparece, identificada em terceira pessoa, sendo encontrada pelo narrador, agora médico, no banheiro do Hospital junto a outro interno:

Chegar daqui a nada à Praia das Maçãs, pensei eu, meter a chave à porta e encontrar-me morto na sala, de pulsos cortados, como o tipo que se suicidou com um pedaço de vidro na casa de banho da enfermaria, quando toda a gente assistia, lá em baixo, à festa de Natal do manicômio: o sangue que a chuva entrada ela janela diluía, avançava pelo soalho como uma espécie de cobra buscando o seu caminho pelos intervalos das tábuas. Um rapaz fumava tranquilamente, em silêncio, ao lado do defunto, sem olhar para nós como se nos odiasse, um ódio feito de indiferença e de nojo. (ANTUNES, 2006, p. 208).

A alternância das pessoas discursivas (eu-ele), presente desde o começo da narração, amplia-se do nível linguístico ao temático, fazendo-nos participar da agonia do narrador-protagonista que, envolto em seu próprio fluxo psíquico, sobretudo por impressões sensoriais oriundas da viagem, tem dúvidas não apenas acerca do que lhe sucede – “Não percebo o que se passa não percebo o que se passa não percebo o que se passa” (ANTUNES, 2006, p. 245) –, mas de quem seja. Agonia identitária manifesta, por exemplo, no final da narrativa, quando, depois de muito ter dito acerca de um certo Rui, que jogava hóquei no rink da Praia das Maçãs, o narrador-protagonista precisa repetir a si mesmo que é outro alguém e não o Rui, quando está diante da porta da casa paterna em Praia das Maçãs:



O Rui começou a procura da chave pelos bolsos, da chave atada com um cordel que a mãe lhe dera para abrir a porta do andar de baixo, sob uma lanterna de ferro forjado, ao pé da arrecadação das bicicletas e dos triciclos dos sobrinhos. (...) - Sou médico, cheguei do Algarve, estou na Praia das Maçãs, volto amanhã ao hospital- disse ele em voz alta para si mesmo a fim de afastar a imagem do Rui cambaleando aos tropeços no cimento deserto: amanhecia e a camisa em tiras abanava ao vento. (ANTUNES, 2006, p. 241-242).

Repetir a si mesmo quem é, seria uma forma de impedir a sua total diluição, enquanto narrador, no material narrado, processo que, segundo Rosenfeld (1996), diria respeito à negação de antigas diretrizes narrativas nos romances modernos (cronológica, espacial e causal), correspondentes à abolição da perspectiva na pintura:

Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvido nela não há distância que produz a visão perspectiva. Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem: o mundo narrado se torna opaco e caótico. (ROSENFELD, 1996, p. 92).

Ora, o que podemos destacar é que, à contramão do narrador garrettiano, o Virgílio ao qual somos apresentados não nos dá índices tão claros de onde parte, quando parte e do motivo pelo qual parte. O leitor, à guisa de Holmes, precisa caçar pistas referenciais ao longo da narrativa e atentar-se com especial atenção ao fato de que o deslocamento geográfico que organiza a diégesis da narrativa é tão central quanto o deslocamento identitário do narrador – protagonista que, excêntrico, respondendo ao postulado por Lukács (2009, p.79), demonstra ser um indivíduo problemático a viver num mundo contingente e incognoscível.

4. Das ruínas da terra pátria ao inferno íntimo

À compreensão das particularidades dos narradores estudados, acrescentemos a forma como viajam, a relação que mantêm com os lugares pelos quais passam e a maneira como interagem com o seu local de destino.

Ora, já foi demonstrado que a motivação do narrador garrettiano à realização da viagem a Santarém tinha raízes saudosos-nacionalistas. Em todo o trajeto rumo “a mais histórica e monumental” das vilas portuguesas (GARRETT, 2015, p. 5), o narrador-protagonista demonstra nutrir a intenção de reconstituir a história mítico-grandiosa de Portugal. Intenção



que se frustra a cada parada realizada no trajeto rumo ao seu destino, como por exemplo, a feita no Pinhal de Azambuja.

– Este é que é o pinhal da Azambuja?

Não pode ser.

Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico? E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro de Malas-Artes que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto! ... Eu que esperava topar a cada passo com a cova do capitão Roldão e da dama Leonarda! ...Oh! que ainda me faltava perder mais esta ilusão ... Por quantas maldições e infernos adornam o estilo dum verdadeiro escritor romântico, digam-me, digam-me: onde estão os arvoredos fechados, os sítios medonhos desta espessura? (GARRETT, 2012, p. 25).

Plantado por D. Dinis, o pinhal e seus arredores, decepcionam o narrador, o qual munido de histórias fantasiosas acerca da paisagem, que reforçariam o caráter mítico da vegetação, se depara com uma realidade insossa. Aquele que já nos dissera no início de seu “relato” que beleza e mentira não cabem no mesmo saco (GARRETT, 2015, p. 20), constata mais uma vez o caráter idealista das artes em detrimento da crueza materialista do mundo e demonstra frustrar-se com essa discrepância. Para além dessa decepção, quando enfim chega à cidade de destino, o narrador-autor se mostra ainda mais deprimido ao notar a degradação e abandono de lugares e monumentos importantes à história portuguesa, algo que podemos observar pela apreciação que ele faz da Vila de Santarém, “metrópole de um povo extinto” (GARRETT, 2015, p.164), e da capela da Nossa Senhora da Vitória, que reformada e destituída de sua arquitetura histórica original foi, nas palavras do autor, “desaforada”. Desaforada ao ponto de o viajante, a partir da observação que faz da igreja, levantar um clamor à cidade de Santarém, clamor semelhante, no que diz respeito à sua formulação, ao que Cristo teria feito às portas de Jerusalém:

Ai, Santarém, Santarém! Abandonaram-te, mataram-te, e agora cospem-te no cadáver. Santarém, Santarém, levanta a tua cabeça coroada de torres e de mosteiros, de palácios e de templos! Mira-te no Tejo, princesa das nossas vilas, e verás como eras bela e grande, rica e poderosa entre todas as terras portuguesas. Ergue-te, esqueleto colossal da nossa grandeza, e mira-te no Tejo: verás como ainda são grandes e fortes esses ossos desconjuntados que te restam. Ergue-te, esqueleto de morte; levanta a tua foice, sacode os vermes que te poluem, esmaga os répteis que te corroem, as osgas torpes que te babam, as lagartixas peçonhentas que se passem atrevidas por teu sepulcro desonrado. Ergue-te, Santarém, e dize ao ingrato Portugal que te deixe em paz ao menos nas tuas ruínas, mirrar tranquilamente os teus ossos gloriosos (...). (GARRETT, 2015, p. 211- 212).



Em todo trajeto rumo a, e em Santarém, o narrador demonstra frustrar-se, especialmente, pela disparidade da nação-ideal frente à nação-real. O passado mítico-glorioso da nação portuguesa, à medida que ilusório e distante do Portugal oitocentista, “pesa nos ombros” do narrador, o qual, em busca de presentificar a história mitologizada da Pátria pelos lugares que visita, vê-se em breve regressando à Lisboa, desiludido.

O narrador antuniano, em contrapartida, não parece distinguir os monumentos e memórias pátrias do seu mundo interior. Algo que notamos, por exemplo, no momento em que observando um escritório da Balaia, pela janela do carro em movimento, não evoca a pertinência do local à história da nação, mas as razões pelas quais teria escolhido a psiquiatria como carreira:

Passou defronte do escritório da Balaia, junto ao campo de ténis e aos canteiros de flores amarelas (...), e veio-lhe à ideia o homem entornado num carrinho de bebé a ler revistas de Mecânica Quântica na mata de Monsanto, alheio à surpresa e ao espanto das pessoas (...). E recordou-se, guiando o automóvel ao longo das ruas da Balaia (...) da criatura grisalha (...), surgida de supetão de uma moita, a resmungar palavras que se não entendiam pela boca sem beiços, que principiou a empurrar o sujeito das revistas pelo chão (...) Foi nessa altura (pensou) que resolveu ser psiquiatra a fim de morar entre homens distorcidos como os que nos visitam nos sonhos e compreender as suas falas lunares e os comovidos ou rancorosos aquários dos seus cérebros, em que andam, moribundos, os peixes do pavor. (ANTUNES, 2006, p. 13-14).

Se a historicidade das paisagens que vislumbra não é descrita como em *Viagens*, há algo que parece aproximar o narrador antuniano do garretiano: a maneira como o passado o persegue. Em *Viagens na minha terra* o passado português é evocado como tal, isto é, em todas as suas implicações histórico-mitológicas, com referências claras a personagens como Marquês de Pombal e Camões. Em *Conhecimento do inferno*, de outro lado, não deixa de ser interessante que o narrador se sinta, por recorrentes vezes, paradoxalmente oprimido e atraído pela presença visível, sonora ou olfativa do mar. Mar português, na infância admirado, e que o narrador lamenta ter descoberto ser de cartolina:

Tenho saudades do mar, pensou, não deste mar mas de todos os mares que conheci antes deste pequeno, inofensivo, domesticado mar de cartolina, éramos crianças, estávamos deitados nos lençóis húmidos do anexo da pensão, por cima da farmácia, a voz de touro do mar chamava-nos, vínhamo à janela estremunhados e montavam sob o luar, ao pé da praia, um desses maravilhosos e miseráveis circos ambulantes que aparecem e desaparecem no Verão(...). (ANTUNES, 2006, p.26).



A dimensão biográfico-ficcional da paisagem entrecruza-se com a histórico-mítica da nação e, ao que parece, a tentação de lermos a infância do narrador-protagonista antuniano como uma espécie de espelhamento da infância da nação em suas ilusões, sobretudo marítimas (grandes navegações), afigura-se legítima. Ora, quando ele chega ao seu destino, a casa paterna da Praia das Maçãs, esse espelhamento parece ser confirmado. Sendo a maçã, simbolicamente remetida à história da perdição humana no Éden (FERNANDES, 2008), e a figura paterna intrinsecamente ligada a uma instância mítica e geratriz da noção de “pátria”, passa a ser sintomático que em meio a todas as memórias dolorosas pelas quais foi subjugado ao longo da viagem, o protagonista chegue ao seu destino, o passado em si mesmo, considerando-o, paradoxalmente, estranho, ainda que familiar, e que nele morra assistido pelo pai. Morra tal qual o imperialismo, em todos seus desdobramentos, no contexto pós-colonial português.

(...) mal me dei conta de o meu pai se levantar, apagar a luz, dizer
- O melro

na sua voz tranquila em que cada sílaba constituía um elemento (...) de uma dessas paisagens italianas ou holandesas que são o fundo dos retratos a óleo dos nobres, dos dignatários da Igreja, das mulheres e dos homens anónimos que cruzam os séculos para nos fitarem, das suas pesadas molduras de talha, com uma activa indiferença intemporal e triste, e me puxar o lençol, para cima da cabeça, como um sudário. (ANTUNES, 2006, p. 245-246)

5. Amor e escrita

Nas viagens que empreendem, ambos os narradores, como já explicitado, fazem referências à sua vida amorosa e atividade literária. Em *Viagens na minha terra* o narrador parece referir-se aos seus amores passados de duas formas. A primeira forma que podemos deduzir textualmente afigura-se-nos direta, como pode ser notado no trecho que se segue:

Como hei de eu então, eu que nesta grave Odisseia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado, como hei de eu fazê-lo, eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no berço e uma mulher na cova? ... Será isto bastante? Dizei-o vós, ó benévolas leitoras, pode com isto só alimentar-se a vida do coração? (GARRETT, 2012, p.63).

Expondo a morte de sua mulher e a existência de um filho no berço, o narrador parece descontar a sua vida pessoal aos leitores, fazendo-nos prever a segunda forma de referenciação à sua vida amorosa. Forma esta, de caráter simbólico, que desponta do “episódio de amor” que o narrador se dispõe a apresentar-nos. A incapacidade de amar do narrador,



sublinhada por ele no trecho em destaque: “(...) eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança – um filho no berço e uma mulher na cova? ... Será isto bastante?” (GARRETT, 2012, p.63), como suposto empecilho à escrita, aproxima-o muitíssimo à personagem de Carlos, central à novela e que “sofre de se sentir incapaz de amar uma mulher, porque ama a todas que encontra no seu caminho” (SARAIVA, 1982, p.39), permitindo-nos estabelecer pontes entre o ser que narra e o narrado, ou tal qual dito por Bakhtin (2002, p.417), entre o discurso do “autor” e o discurso da personagem. Vejamos a confissão que Carlos, também convertido em narrador do romance à certa altura, faz à Joanhinha:

Eu, sim, tinha nascido para gozar as doçuras da paz e da felicidade doméstica; fui criado, estou certo, para a glória tranquila, para as delícias modestas de um bom pai de família. Mas não o quis a minha estrela. Embriagou-se de poesia a minha imaginação e perdeu-se; não me recobro mais. A mulher que me amar há de ser infeliz por força; a que me entregar o seu destino, há de vê-lo perdido. Não quero, não posso, não devo amar a ninguém mais. (GARRETT, 2012, p.273).

Carlos, assim como o narrador, também tem alma artística, confirmando-nos, dessa forma, não só a correspondência simbólico-amorosa sobre a qual discorremos, mas a dimensão metaliterária das viagens garrettianas. E isto porque, por inúmeras vezes, o narrador garrettiano faz-nos refletir acerca de obras da literatura mundial, do movimento romântico em suas exacerbações, das dificuldades que encontra ao narrar e, sobretudo, de sua atividade enquanto escritor. O viajante lisboeta tematiza-se enquanto Almeida Garrett de forma recorrente na obra, seja assumindo, como vimos, a intenção que nutre de “fazer o seu nome” com a publicação de suas viagens, seja elencando uma série de obras suas, justificando a presença do fraude nelas:

Já me disseram que eu tinha o gênio fraude, que não podia fazer conto, drama, romance sem lhe meter o meu fradinho. O Camões tem um fraude, Frei José Índio; A Dona Branca, três, Frei Soeiro, Frei Lopo e São Frei Gil- faz quatro; A Adozinda tem um ermitão, espécie de fraude-cinco; Gil Vicente tem outro- isto é (...) meio fraude, que é André de Rezende(...) cinco e meio; O alfageme, três quartos de fraude (...) Em Frei Luís de Sousa, tudo são frades(...) são já doze e quarto; Alguns, não eu, querem meter nesta conta o Arco de Sant'Anna, em que há bem dois frades e um leigo. E aqui tenho eu às costas nada menos de quinze frades e quarto. Com este Frei Dinis é um convento inteiro. Pois, senhores, não sei que lhes faça; a culpa não é minha. Desde mil cento e tantos que começou Portugal, até mil oitocentos e trinta e tantos que uns dizem que ele se restaurou, outros que o levou à breca, não sei o que se passasse ou pudesse passar nesta terra, coisa alguma pública ou particular, em que o fraude não entrasse. (GARRETT, 2015, p. 80-81).



Atentando-nos ao outro viajante, notamos que o narrador antuniano também nos expõe seus amores, contudo, diferentemente do que ocorre em *Viagens*, a referência às mulheres de sua vida se dá com mais frequência, de forma consideravelmente fragmentada e imageticamente complexa, isto é, atravessada por imagens dissonantes, como as de guerra:

(...) lembrou-se da Isabel a explicar que nunca tivera orgasmo, que sou frígida, que as relações sexuais não eram importante para ela, que durante o casamento se deitava o mais longe possível do marido(...), e depois, nessa noite, das pernas derramadas sobre a cama e dos gritos de cadelinha assustada do seu prazer, dos guinchos da cadelinha assustada por um milagre inesperado. Gosto tanto do teu peito, pensou a ultrapassar um tractor com uma criatura empoleirada a estremecer no topo, a vibrar no topo à laia de um soldado de chumbo sem vida, gosto tanto do teu peito, do bico duro das tuas mamas e do espaço cavado e tenro que as separa, dos arames de fusíveis; do púbis que encontro, enrolados, na banheira, e dos dedos dos pés bons de morder, de chupar, de lamber enquanto a tua cara se torce de cócegas ao longe, a dizer que não, de olhos fechados, na planície em desordem dos lençóis. (ANTUNES, 2006, p.24).

A tematização de sua escrita também se faz presente na narrativa, seja por meio da aparição de seu nome a dada altura do romance:

– Este é o António Lobo Antunes – disse o Zé Manuel na sua voz afectuosa e doce que transformava as palavras em ternos bichos de feltro. Trazia Le Monde consigo como os tipos do século XIX as bengalas de castão de prata, e eu pensava Le Monde é a gravata dele ao olhar-lhe a roupa lançada com descuido sobre o corpo pequeno, a pulseira de cabedal, o cabelo escorrido sobre a gola da camisa. (ANTUNES, 2006, p. 61),

Seja pela ficcionalização do suposto contexto de produção da obra *Memória de Elefante* (1979), atrelado, em sua essência, a uma experiência amorosa/sexual com Isabel:

Cruzou uma ou duas aldeias com nomes estranhos (...), e lembrou-se da casa sem água nem electricidade perto da Lagoa, a casa da Bia Grade, com o balde do poço constantemente assaltado pejo zumbido macio das abelhas, onde, no Verão anterior, passara três semanas com a Isabel para acabar a Memória de Elefante, que arrastava atrás de si havia meses num desprazer de maçada, construindo capítulo a capítulo na lentidão penosa do costume, à espera da chegada das palavras como um mártir de Revelações improváveis. Agarrado ao volante lembrou-se da casa da Bia Grade longe do mar (...), o amor feito no chão para não acordar a dona Deolinda e o senhor Manuel que dormiam na sala ao lado (...) Eu escrevia o dia inteiro, cá fora, junto ao tanque, nas traseiras da casa, recuando ou avançando a cadeira consoante a posição do sol, o papel enrolava-se a crepitando sob a caneta como se ardesse, e ao levantar a cabeça, de vez em quando, via a terra pobre e sem grandeza, a terra feia do Algarve (...). (ANTUNES, 2006, p.48-49).

6. A guerra narrada e o inferno de não se poder narrar

As viagens empreendidas por ambos os narradores-protagonistas assumem ainda, para além da geográfica e autobiográfica-ficcional, dimensão histórica-crítica. Muitíssimos recortes



poderiam ser feitos, tendo em vista que os dois romances são ricos em críticas tecidas à imagem de Portugal enquanto nação. Contudo, sendo a guerra experiência fortemente relacionada à capacidade e/ou incapacidade de narrar, sobretudo nos termos de Benjamin (1936) e Adorno (1974), convém-nos atentarmos na forma como os narradores reagem frente às vivências que tiveram, respectivamente, na guerra dos Dois irmãos (1832-1834), e nas Coloniais (1961-1974).

Tanto o Almeida Garrett histórico, quanto o ficcionalizado em *Viagens na minha terra*, vivenciaram a guerra civil portuguesa, conhecida também como a dos Dois irmãos. No romance sobre o qual discorremos, a guerra é rememorada de duas maneiras: pela observação de determinadas paisagens que fazem o narrador refletir acerca do que a guerra representou para a nação e pela tematização dos conflitos entre absolutistas e liberais via novela compreendida na narrativa.

O narrador, ao rememorar a guerra pela observação de paisagens, discorre com clareza acerca dos sentimentos e reflexões que lhe ocorrem, como quando, por exemplo, está na charneca entre Cartaxo e Santarém:

O certo é que ali com efeito passara o imperador D. Pedro a sua última revista ao exército liberal. Foi depois da batalha de Almôster, uma das mais lidas e das mais ensanguentadas daquela triste guerra. Toda a guerra civil é triste. E é difícil dizer para quem é mais triste, se para o vencedor ou para o vencido. (...) Por que será que aqui não sinto senão tristeza? Porque lutas fraticidas não podem inspirar outro sentimento e porque ... Eu moía comigo só estas amargas reflexões, e toda a beleza da charneca desapareceu diante de mim (GARRETT, 2012, p. 46-47).

Ele está triste e nos descreve as razões pelas quais encontra-se dessa forma: "lutas fraticidas não podem inspirar outro sentimento". Via novela, a guerra é ainda mais problematizada em suas motivações e consequências. Em um primeiro momento, estando a casa de Dona Francisca ao serviço da tropa dos Miguelistas, o narrador discorre a respeito da banalização da barbárie que os combates armados promoveriam:

E, pouco a pouco, os combates, as escaramuças, o som e a vista do fogo, o aspecto do sangue, os ais dos feridos, o semblante desfigurado dos mortos - a guerra enfim em todas as suas formas, com todo o seu palpítante interesse, com todos os terrores, com todas as esperanças que a acompanham, se lhes tornou uma coisa familiar, ordinária ... A tudo se habitua o homem, a todo o estado se afaz; e não há vida, por mais estranha, que o tempo e a repetição dos atos lhe não faça natural. (GARRETT, 2012, p. 117).



Em seguida, operando um movimento muito curioso, ressalta a humanidade dos combatentes, que, apesar de em contexto bélico, ainda teriam dentro de si sentimentos delicados e, por isso, admirariam Joanhinha em sua docilidade. Discorre ainda sobre o sacrifício que a guerra imporia aos amantes, às pessoas de sentimentos puros, em específico a Joana e Carlos, e sobre o sossego indiferente dos que estariam promovendo a guerra civil, semelhante ao dos homens que acendiam seus cigarros no acampamento.

Nota-se que o narrador não se cala, antes explicita, ora por meio das paisagens com as quais lida no trajeto rumo a Santarém, ora por meio de cenas da novela, a ilegitimidade da guerra fraticida da qual foi combatente, a naturalização do terror e as perdas que ela teria ocasionado, diferentemente do que podemos destacar em *Conhecimento do inferno*. Na narrativa antuniana o ex-combatente, parece, tal qual dito por Seixo (2002, p.75), sofrer de uma gradual falência cognitivo-racional que o impede de narrar, de estabelecer nexo entre as diferentes experiências que o atravessam e, por conseguinte, de nos fornecer “ensinamento moral”, como competiria ao narrador nos termos de Benjamin (1996, p.200). Sem “ter algo especial a dizer” (ADORNO, 2003, p. 56), a barbárie da guerra não é mediada pelo narrador, tal qual em *Viagens na minha terra*, antes exposta na sua crueza e transposta à própria estrutura linguística do texto. Atentemo-nos a alguns trechos da obra que parecem comprovar esta hipótese de leitura.

No começo da narrativa, encontramos referências mais claras às entidades e personagens envolvidas nas guerras coloniais, como podemos notar no trecho em que o narrador discorre acerca dos parceiros angolanos e das faláciais do governo português:

(...)encontrei amigos entre os pobres negros da PIDE, Chinóia Camanga, Machai, Miúdo Malassa, os chefes da tropa laica que a PIDE arregimentara para combater os guerrilheiros, e que saíam para a mata ao alvorecer a fim de lutar contra o MPLA e a UNITA, silenciosos e rápidos como animais de sombra. Eram homens corajosos e altivos enganados por uma propaganda perversa, pelas garantias cruéis, pelas promessas mentirosas do regime (...). (ANTUNES, 2006, p.18).

O mesmo sucede por ocasião da rememoração da cena de revista, a qual o narrador teria protagonizado enquanto médico em Elvas:

(...) a pensar que me haviam mandado a Elvas não para salvar pessoas da guerra mas para as enviar para a mata, mesmo os coxos, mesmo os marrecos, mesmo os surdos porque o dever patriótico não excluía ninguém, porque as Parcelas Sagradas do Ultramar necessitavam do



sacrifício de todos, porque o Exército É O Espelho Da Nação, porque O Soldado Português É Tão Bom Como os Melhores (...), sentei-me à secretária, levantei a cabeça e o meu nariz encontrava-se à altura de dezenas de pénis que rodeavam a mesa aguardando que os observasse, os medisse, os aprovasse para a morte. (ANTUNES, 2006, p. 33-34).

Gradativamente, contudo, as atrocidades vividas em Angola e no Hospital Miguel Bombarda parecem fazer com que o narrador perca não só a capacidade de transmitir de forma coerente o que viveu, mas também de separar o provável do irracional. Tal fato é muitíssimo evidente no momento em que no restaurante Canal Caveira deparamo-nos com cenas de canibalismo e de violência ensurcedoras, fragmentadas de tal forma que, nas definições moventes que o narrador elabora do inferno, podemos distinguir uma que é fundamental: a perda da linguagem comunicável, a afasia apática enquanto derivada da loucura. Afasia já evidenciada no trato dos combatentes entre si e que parece ser fruto do processo de desumanização ao qual os que guerreiam são submetidos, desumanização que os faz nutrir, como dito pelo narrador, “um pânico calado”, e que em muito os distancia dos combatentes sensíveis sobre os quais discorrera o narrador garrettiano:

(...) aqueles meses de guerra haviam-nos transformado em pessoas que não éramos antes, que nunca tínhamos sido, em pobres animais acuados repletos de maldade e de terror. No fundo dos nossos olhos amarelos uivava um medo pânico de infância, um pânico calado, tímido, embaciado de hesitação e de vergonha. (ANTUNES, 2006, p.171).

A ausência de sentido da guerra, de sentido à vida e de sentido à morte transparece na narrativa, não só como tema, mas tal qual dito por Rosenfeld (1996) acerca dos romances modernos, em sua forma, fazendo-nos recordar da epígrafe que, de forma coerente, isenta a própria narrativa de qualquer sentido: “Nós não acreditamos que qualquer finalidade boa possa ser efetuada por ficções...” (ANTUNES, 2006, p.7). Somos levados, por isso, pela observância da atitude do narrador na obra, a conceber o conhecimento do inferno enquanto reconhecimento da superficialidade excruciente da guerra da vida. Superficialidade presente nas paisagens que o narrador contempla, em sua experiência enquanto combatente em Angola, no comportamento dos psiquiatras frente ao sofrimento humano e no retrato que nos é pintado da nação portuguesa:

– A noite em Lisboa é uma noite inventada- disse eu -, uma noite a fingir. Em Portugal quase tudo, de resto, é a fingir, a gente, as avenidas, as casas, os restaurantes, as lojas, a amizade,



o desinteresse, a raiva. Só o medo e a miséria são autênticos, o medo e a miséria dos homens e dos cães. (ANTUNES, 2006, p. 21).

7. De Ítaca se parte, a Ítaca se retorna

Assim como as viagens empreendidas pelos narradores sobre os quais tratamos, a nossa itinerância analítica também tem muitas limitações, mas serviu-nos para percebermos o quanto mundos aparentemente tão distantes podem apresentar elementos de contiguidade que podem iluminar nossa interpretação não apenas dos textos em si, mas da cultura da qual emanam. Apesar de destacadas muitas diferenças entre os narradores viajantes, ligadas, sobretudo, à estruturação linguística de ambos os romances, os pontos de ligação entre as duas narrativas, separadas por mais de um século, são do mesmo modo muito evidentes. Ambos os narradores podem ser lidos sob a chave lukácsiana da busca e compreendidos, em seu valor, pela ironia que demonstram ao descortinar aos seus leitores (explicitados ou não) o próprio ato de criação literária. Criação que, sempre representada e dependente de palavras, nunca consegue traduzir o que se passa seja fora, seja dentro do indivíduo. Tanto o narrador garrettiano, quanto o antuniano não alcançam ao final de suas viagens outra verdade se não a permitida por sua *docta ignorantia* e, talvez por isso, tenham tanto a nos dizer não apenas acerca do Portugal oitocentista e do pós-colonial, mas do próprio modo de ser e de se estudar literatura, demonstrando-nos a importância do entre-lugar (COMPAGNON, 2010, p. 28). Entre-lugar que comprehende a interpretação e a hesitação, a sabedoria e a ignorância, a voz e o silêncio, o narrador e o narratário, o autor e o leitor. Nesse sentido, o entre-lugar estaria reservado à salvaguarda de cada obra ao longo do tempo, salvaguarda esta operada pelo processo configurativo de leitura, responsável pelo acontecer da transtextualidade, a qual, segundo Genette (2010), configura-se como elemento constitutivo do literário.

8. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. W. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*. São Paulo: Annablume editora, 2002.



- BENJAMIN, Walter. "O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica: arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- COMPAGNON, Antoine. "Introdução: O que restou de nossos amores?". In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FARRA, Maria Lúcia Dal. "Percurso teórico". In: *O Narrador Ensimesmado (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira)*. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- FERNANDES, Evelyn Blaut. *Viagem ao avesso de si ou o Conhecimento do Inferno*. Rio de Janeiro: UFRG, 2008. (Dissertação de Mestrado).
- FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction: Development of a critical concept." In: *The Theory of the novel*. Hlip Stevick (ed), 1971.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva & Santana, Maria Helena (Org). *Almeida Garrett- um romântico, um moderno*. Vol I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura das Viagens na minha terra*. Coimbra: Livraria Almedina, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- SARAIVA, Antônio José. *Para a história da cultura em Portugal*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.
- SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.



Sobre a instância da falta e do amor em *Uma faca só lâmina*

Lucas Vinicius Vebber Cardenas¹

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura do poema *Uma faca só lâmina* (ou: *serventia das ideias fixa*), de João Cabral de Melo Neto, considerando as características da poesia cabralina, tendo como objetivo articular os princípios reguladores da composição e a tematização do desejo amoroso no poema. Para tal, é levantada bibliografia crítica sobre o autor, além de textos de apoio para tratar do tema escolhido. A partir disso, busca-se compreender como a falta não apenas é tematizada no poema analisado, mas é parte integrante de sua composição e do sujeito lírico.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; sujeito lírico; desagregação da metáfora; falta; *Uma faca só lâmina*.

On the instance of lack and love in *Uma faca só lâmina*

ABSTRACT

This paper proposes a reading of *Uma faca só lâmina* (ou: *serventia das ideias fixa*), by João Cabral de Melo Neto, considering elements of the author's poetics, searching to articulate its compositional principles and the treatment of amorous desire as a theme in the poem. For such, critical bibliography on the poet is brought in addition to other studies to support the discussion about the chosen themes. From that, we attempt to understand how the lack is not only treated as a theme in the poem but is also an integral part of its composition and of the lyrical subject.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; lyrical subject; disaggregation of the metaphor; lack; *Uma faca só lâmina*.

¹ Graduando em Letras Português na UFPR, participante do projeto de Iniciação Científica “João Cabral: A máquina do poema em revista” sob orientação do Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira, professor do Departamento de Literatura e Linguística da UFPR. E-mail de contato: vebber.lucas@gmail.com. Orcid: 0000-0002-4889-9583



1. Introdução

Nos últimos versos da “Antiode”, João Cabral de Melo Neto escreve algo que ainda se impunha como uma espécie de desafio. Dizia respeito tanto ao ato de escrever quanto ao objeto da escrita, seja o objeto da experiência ou a própria palavra poética: o amor, a “terceira das virtudes teologais”, palavra “impossível”: “como usá-la num poema?” (MELO NETO, 1994, p. 101-102). A parte E da “Antiode”, que fecha o poema, conclui um percurso traçado pelo sujeito lírico com e contra a própria palavra poética. A poesia, a palavra de poema, que agora o sujeito sabe poder escrever como “fezes”: objeto morto; a qual ao longo do poema decompôs enquanto metáfora utilizando a palavra “flor”, insígnia da palavra poética, em um processo de decomposição tanto de sua matéria orgânica quanto figurativa, culminando num processo sobre a palavra poética que Benedito Nunes chama de desagregação da metáfora (NUNES, 2007). A “Antiode” compõe, junto de “A Fábula de Anfion” e a “Psicologia da Composição”, o que Benedito Nunes (2007) acredita ser um ponto de inflexão na poesia cabralina quanto a um fazer poético constituído pelo processo de construção do poeta com a palavra após o movimento de negatividade junto a ela e aos afetos que pode carregar.

O desafio permanece, no entanto. O poeta, cujo movimento poético é descrito por João Alexandre Barbosa (1975, apud OLIVEIRA, 2012) como indo do abstrato ao concreto na imitação da forma de seu objeto de poema, se vê frente a uma palavra — “como usá-la num poema?” — cuja forma *concreta* lhe escapa. A terceira das virtudes teologais, como chama atenção Waltencir Alves de Oliveira (2012), referência clara às virtudes teologais professadas por São Paulo em suas epístolas, é a caridade, ou ainda, o amor.

E de fato, esse parece ter sido o caso no prosseguimento da obra cabralina, após a tríade citada acima. Na Introdução Geral à *Obra Completa* de João Cabral de Melo Neto, no prefácio redigido por Marly de Oliveira², ao tratar de apresentar *Uma faca só lâmina*, (OLIVEIRA, 1994) (reunião supervisionada pelo próprio poeta), é dito:

² Oliveira (2012) chama atenção para o texto do prefácio e levanta o mesmo argumento.



Como sob o título há uma indicação de serventia das idéias fixas, a obsessão pode ser um conceito poético, uma idéia política ou qualquer outra coisa, mas, me parece, partindo do fato de que é sobretudo uma ausência, que deve ser preenchida e, muito provavelmente, de natureza amorosa (OLIVEIRA, 1994, p. 18-19).

Ao poeta que carrega o rótulo de “antilírico” e outros epítetos, a preferência da crítica foi muitas vezes de focalizar os aspectos metalinguísticos de sua poesia e o apagamento do sujeito poético (OLIVEIRA, 2012). Para isso, a divisão da poesia cabralina em duas “águas”, sugerida pelo próprio poeta na apresentação de um volume de poesias reunidas com o mesmo título, serviu de esteio: a primeira com poemas de leitura silenciosa e difícil compreensão, e a segunda composta por poemas de leitura em “voz alta”³. A primeira água convencionalmente abarcou os poemas menos comunicativos (NUNES, 2007), ou que revelavam o caráter metalinguístico e construtivo (CAMPOS, 2006) da poética cabralina. Nesse grupo estaria *Uma faca só lâmina* como obra exemplar. Nesse sentido, tal poema, considerado por Campos (2006) e Pignatari (2004), uma “fenomenologia da composição”, trataria do descascamento do objeto poemático.

Em outro tipo de separação das tendências poéticas cabralinas, João Alexandre Barbosa (1975, apud OLIVEIRA, 2012) e Antonio Carlos Secchin (2014) também dão primazia a uma leitura que privilegia o caráter metalinguístico da obra cabralina, observando três vertentes ou tendências poéticas ilustradas pelos três personagens do poema em vozes *Os três mal-amados*. São eles: João e a poesia do sono; Raimundo e a imitação da forma; e Joaquim e a poesia do menos, da destruição.

Essa divisão e as tendências usuais até a década de 1980, no entanto, não foram sem consequências para a leitura da obra cabralina. Ao privilegiar a leitura dessa obra como principalmente metalinguística, a leitura de poemas como *Uma faca só lâmina* focaliza uma leitura em que a lírica cabralina seria uma que visa somente à linguagem pura, gerando um apagamento do sujeito. Condição essa que não seria coerente com o próprio termo empregado pelos críticos concretistas citados. A “fenomenologia da composição”, quista como uma

³ Estariam na primeira água poemas como *Uma faca só lâmina*, e na segunda água poemas como *Morte e vida severina*, como referido pelo próprio poeta (OLIVEIRA, 2012).



redução poética a um objeto suposto puro, neste caso, a própria poesia, mas que ignora os preceitos da fenomenologia: na experiência e o ato de criação do ser, sujeito e objeto são inextricáveis (CHAUI, 2000).

Waltencir Alves de Oliveira (2012), em seu livro *O Gosto dos Extremos*, ao fazer uma reavaliação de aspectos da crítica cabralina, defende a tese de que a obra de Cabral é na verdade construída pela tensão entre essas diferentes tendências poéticas e pelo choque entre elementos antagônicos, seguindo o mote presente no verso de “Estudos para uma bailadora andaluza”, de *Quaderna*.

Dando continuidade à tese de choque entre extremos e tensão de tendências poéticas na obra de João Cabral de Melo Neto, neste trabalho é proposta uma leitura sobre o poema *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas)*, de 1955. A leitura consiste em articular aspectos compositivos do poema, tendo como cerne a desagregação da metáfora (NUNES, 2007), proposta por Nunes, visando explorar como esse processo poético estabelece a relação do sujeito poético e seu objeto através da linguagem. Sobre a presença da temática amorosa na poesia de João Cabral, partiremos das considerações de Oliveira (2012), especialmente sua análise de *Os três mal-amados*, fazendo-as convergir com as tendências de construção e destruição em *Uma faca só lâmina* como forma de expressão do erotismo na poética cabralina. O objetivo é compreender como todos os aspectos do poema são construídos em torno de uma falta: falta que rege a linguagem, o objeto do poema e o próprio sujeito poético e a conjunção entre tais partes cuja separação nos parece inadequada.

2. Fundamentação teórica

2.1 Sobre a desagregação da metáfora

Seguindo a proposta de Oliveira, na tentativa de compreender os tensionamentos que ocorrem na poética cabralina, é necessário levar em conta tanto a operação sobre a linguagem quanto a temática abordada no poema. *Uma faca só lâmina* já se inscreve no período da obra cabralina em que a operação poética principal estabelecida é o que Benedito Nunes (2007)



chama de desagregação da metáfora. Para a nossa análise, essa operação é fundamental para compreender como a própria temática da falta se inscreve através da linguagem no poema.

Segundo Nunes (2007), a desagregação da metáfora surge da intenção do poeta de ter controle sobre a linguagem, de tentar criar uma linguagem o mais objetiva possível. Portanto, o poema cabralino exemplar desse processo de composição traria uma metáfora inicial que é decomposta em suas relações internas ora ocultas: justamente aquilo que a metáfora não diz, as relações de sentido que unem o referente ao referido. O trabalho realizado pelo poeta é o de explicitar quais as relações que ele intenciona ao comparar os dois elementos, colocando-as embaixo de uma lâmina de vidro para que o leitor possa observá-las (NUNES, 2007).

Essa operação ganha maturidade, de acordo com Nunes, na “Antiode”. Nesse poema, Cabral “vai do uso da imagem à menção à imagem que se usa e à qual se atribuem propriedades que não pertencem mais ao primitivo objeto” (NUNES, 2007, p. 40). Nesse panorama de manipulação da palavra objeto poético, entra-se “no plano da *análise da metáfora*, cujos elementos aí se apresentam dissociados e a caminho de outras dissociações possíveis” (NUNES, 2007, p. 40, grifo nosso).

O poeta escreve uma metáfora cujos sentidos potenciais incluem um que é o objetivo dele no uso de tal figura. Sendo assim, o poeta pode construir o sentido que tem “em mente” ao desagregar e expor os nexos de sentido omitidos na instanciação simples da palavra metafórica. Fazer isso significa manipular como objeto útil essa que é a palavra poética por excelência em seus mecanismos de funcionamento internos: assim a metáfora-palavra, inclusive ela, se torna objeto de análise e manipulação do poeta como palavra-objeto, que pode ser desmontada e reorganizada.

Partindo da dissociação feita pelo poeta e descrita por Nunes, o crítico considera que a metáfora em seu estado puro “prevalece a unidade análoga dos termos verbais ou dos objetos relacionados” (NUNES, 2007, p. 40, grifo nosso), e permite, por uma mescla de esferas dos termos verbais ou objetos relacionados, “uma apreensão relacional das semelhanças ou da identidade entre as imagens” (NUNES, 2007, p. 41), e entre as próprias coisas. A unidade suposta da metáfora é rompida pela ação do poeta de dissociação dos elementos metafóricos



“usados ao mesmo tempo que se lhes menciona a categoria verbal” (NUNES, 2007, p. 41), ou seja, Cabral desenvolve a imagem flor, a diz enquanto imagem e a torna suscetível de desdobramentos que ele vem a cumprir (NUNES, 2007).

Em Antiode esse trabalho é feito com a palavra/imagem da flor. A palavra aqui se apresenta ao poeta, ela tem uma existência material enquanto palavra-objeto a ele. Essa imagem é decomposta, igualmente à metáfora que ela constrói:

o desvestimento dos nexos metafóricos, que passam a ser expostos e exibidos no poema, como se expõem e se exigem, através de um vidro, as partes centrais de uma máquina em funcionamento. O efeito desse desvestimento foi, portanto, cortar a unidade relacional da metáfora em estado puro, como apreensão englobante da palavra e coisa, que caracteriza o efeito mágico da *nomeação*, na escala do pensamento mítico. [...] Consequentemente, a metáfora de decomposição neles contida coincide com a decomposição da metáfora que chegou ao final. Mas essa decomposição não afeta o mecanismo linguístico da metáfora, que agora ficará exposto e à vista do leitor (p. 41-42, grifo do autor).

Assim, a imagem flor é finalmente convertida em matéria linguística. Ela se torna útil e manipulável.

Nunes acredita, ainda, que o processo de desagregação da metáfora causa um distanciamento afetivo do sujeito na desagregação da metáfora: “quebra-se a unidade do estado de alma [...], que liga o sujeito e o objeto na expressão lírica” (NUNES, 2007, p. 43-44).

Porém, há uma abertura para reavaliar a relação entre sujeito e objeto na poética cabralina, especificamente através da análise de um poema como *Uma faca só lâmina*. Poema no qual parece haver uma convergência, um atravessamento da linguagem, do sujeito e do objeto pelo corte da mesma faca.

2.2 Considerações críticas sobre *Uma faca só lâmina*

A partir da descrição sobre o processo de desagregação da metáfora, e a virada na poética cabralina que Nunes (2007) considera estar em sua fase de construção, podemos passar para as análises de dois autores sobre *Uma faca só lâmina*, Nunes e Secchin, em suas características e especificidades.



A análise de Nunes sobre *Uma faca só lâmina* remete à sua análise de “Diálogo”, do livro *Paisagens com Figuras*, a fim de situar o poema na continuidade de sua análise sobre a poética cabralina, em que a imagem da faca aparece mesmo antes do que no primeiro poema. Ali, Nunes diz que as ideias de *agudeza* e as de *nada* e *vazio* já convergem na imagem da faca: “é como se a ideia se fizesse objeto e o objeto se corporificasse numa essência. [...] Mas [a ideia de agudeza representada pela faca], por sua vez, retomada em outro plano, exemplifica outra essência, a do *nada* ou do *vazio* [...]” (NUNES, 2007, p. 70, grifos do autor). O ponto de culminância, ou “singularização”, do vazio representado pela faca se dá no encontro do toureiro com o touro, no qual o fio da faca é tratado pela luta entre toureiro e touro, em que o a vida daquele está sempre tangenciando a sua morte, nas palavras de Leiris (2001). Ou seja, segundo Nunes, o fio da faca, que representa o vazio, se afia no “frágil fio da vida”: “entre o toureiro e o touro,/ vazia, embora precisa,/ / em que se busca afiar/ em terrível parceria/ no fio agudo de facas/ o fio frágil da vida”, como apresentado nos versos do poema (MELO NETO apud NUNES, 2007, p. 70).

O mesmo sentimento de estar face à destruição ilustrado em “Diálogo”, gera um *pathos* de inquietação, é o que Nunes considera atravessar “a alma do poeta quando ele se arrisca a manter, sobre o branco do papel, a luta aberta com e contra as palavras” (NUNES, 2007, p. 71). Esse sentimento de inquietação, motivado pelo vazio representado pela faca, é a motivação de *Uma faca só lâmina*. Somando a essa motivação, Nunes descreve que o poema continua a linha de construção rigorosa de *O cão sem plumas*, e nele também se identificam expostos “os andaimes de construção” do ato poético (NUNES, p. 70), num poema em que “o próprio processo de composição” é “expressamente focalizado e fenomenologicamente desenvolvido” (idem). A diferença, ainda coloca Nunes (2007), entre os dois poemas, é que *Uma faca só lâmina* postula um conjunto de três símiles encadeados — a bala, o relógio e a faca — em seu molde descritivo, invés da matriz lógica de metáforas que formam uma série contínua de equivalências de *O cão sem plumas*. Os três símiles de *Uma faca só lâmina*, vale destacar, buscam falar do mesmo objeto referido.



Secchin, em sua análise do poema, chama atenção de início como a carência que se sintetiza na imagem da faca, sobretudo, não se reduz a uma estratégia composicional, mas é capaz de se inscrever em uma reflexão no âmbito mais amplo da experiência humana (SECCHIN, 2014). Segundo o crítico, o poema trata do fazer, embora este não seja unicamente poético.

Em relação ao poema, não é possível descrever melhor o movimento feito no texto em sua primeira parte do que o faz Benedito Nunes:

[Do] intróito, de onde saem os três comparantes (bala, relógio e faca), está ausente o comparado. Nos nove blocos seguintes - A a I - esses termos comparantes são descritos como objetos que se correspondem por trespasso de suas qualidades materiais, suprindo metaforicamente a coisa comparada. Ocorre porém que a coisa de que nos aproximamos, pelos seus suplentes metafóricos, é por eles designada como ausente. Tais objetos substitutivos não apenas representam, de maneira precária e insuficiente, essa realidade ausente, mas referem-na como algo cuja realidade consiste numa ausência[.] (NUNES, 2007, p. 72)

Secchin, tributário à descrição de Nunes, também chama atenção para essa falta do objeto referido. Além disso, o crítico descreve como o encadeamento de imagens se dá por extensão metonímica entre cada um dos três símiles: um adota características do outro, de forma que as imagens que compõem esse encadeamento, segundo o autor, realiza um movimento de afastamento do real (SECCHIN, 2014). Secchin também chama a atenção para a constituição das imagens do poema quanto à sua natureza e situação. Enquanto a bala e a faca são imagens de caráter penetrante, ambas vêm do exterior para o interior do corpo — morto, como destaca o autor — descrito no poema, o relógio tem um estatuto particular: ele precisa ser posto de forma metafórica no interior (SECCHIN, 2014). A imagem do relógio, aponta Secchin, também faz parte desse encadeamento de imagens de forma particular, metafórica quanto às características da bala e da faca, e em

seu menor grau de contundência já se patenteia no modo menos agudo de interiorização: é algo submerso, a que se contrapõem a bala enterrada e (com percussão ainda maior) a faca “parte/de vossa anatomia”. Infensa à penetração literal de bala e faca, é o relógio o único objeto da tríade cujo adentramento no corpo humano se coloca forçosamente como “figura de linguagem” (SECCHIN, 2014, p. 128).



A ausência adquire um caráter cortante de uma ausência ativa, inquietação que remete àquela presente no poema “Diálogo”, no embate entre touro e toureiro; em Uma faca só lâmina, além da imagem da faca, a mais privilegiada, se configura nas outras duas imagens, bala e relógio (NUNES, p. 72). Essa inquietação, chama a atenção Nunes, compartilha tal dialética do desejo: um “não-ser ativo” que “se faz com o que não faz, refazendo-se, porém, a cada passo, por obra de sua carência” (NUNES, p. 73).

Nunes escreve que o poema compreende um movimento de descrição das “fases, dinamismo, a irrupção, o recesso, a atmosfera e a influência de um sentimento dominante [...] que se implanta na carne e na alma” do sujeito poético, de forma obsessiva, dominante e intensa (NUNES, p. 74). O que Cabral faz, nas palavras de Nunes, pode ser visto como uma morfologia ou fenomenologia do sentimento de inquietação “que atinge na luta do poeta com e contra as palavras [...] uma de suas formas extremas[.] (NUNES, p. 75).

As partes A a I do poema trazem os aspectos da “vida útil” e os efeitos dessa ausência definida sentida pelo sujeito poético em sua experiência. Referida sempre pelo encadeamento das três imagens em diferentes níveis de entrelaçamento, o movimento que Secchin descreve como uma espécie de extensão metonímica entre os três símiles é constante. O crítico chama atenção, igualmente, para aspectos materiais das imagens que ora perdem sua pungência ou potência, mas sempre compartilham e confundem as características principais de cada imagem: o corte da faca, geradora de “menos”, a bala e seu material duro, “chumbo rombudo”, e o relógio “vivo mecanismo”, que tem a função de dar ritmo à máquina viva (SECCHIN, 2014). Mas sempre, como lembra Nunes, tendo a imagem da faca como acumuladora de todas as imagens. Não à toa: a faca, o objeto cortante, é o que gera o vazio como um corte que fica aberto sem a possibilidade de preenchimento.

De fato, o encadeamento de características ocorre pois as três imagens se referem juntas ao mesmo objeto referido, que se faz sempre faltante. Poderíamos visualizar como um nó borromeano em que as partes de intersecção das imagens entre si as fazem compartilhar, figurativamente, características ou unidades de sentido, convergindo para um objeto no



centro desse nó, que no poema não preenche esse espaço, mas se inscreve como falta em cada comparação.

A imagem da faca, portanto, ao acumular as imagens nesse processo sempre marcado pela falta, conota “toda natureza cortante, aguda, penetrante ou agressiva, seja das coisas e da linguagem, seja dos estados e de atitudes humanas” (NUNES, 2007, p. 75). Ou seja, o estado *faca*, como se refere Nunes, afeta o ser como um todo, é um corte que une o sujeito, seu objeto e linguagem usada para expressar a inquietude gerada pela falta.

Ao tratar do fechamento do poema, o epílogo, assim como o intróito separado das partes sequenciadas, Nunes chama atenção para a simetria do poema, e o movimento de inverso que é realizado na constituição dos símiles, começando da faca até a bala, chegando ao que considera a raiz da inquietação:

Nessa retrocessão, patenteia-se a natureza simbólica de toda linguagem, confrontada com dois momentos da experiência reflexiva: no primeiro, com a atualização ou presentificação da coisa na lembrança, e no segundo com a própria coisa no instante de sua apreensão perceptiva, quando ela se dá corporalmente como realidade (NUNES, 2007, p. 75).

O que o poema reflete, segundo Nunes, é que há um aspecto da experiência que a linguagem não consegue abranger completamente, há uma diferença contante que “separa e une, num só ato, o símbolo do simbolizado, [...] a imagem da coisa à própria coisa” (NUNES, p. 76). Mas essa realidade perceptiva é uma que dimensiona a própria linguagem, mesmo nessa limitação. É um “indizível que faz dizer porque sustenta por dentro o dizível” (CHAUI, p. 154) que leva o sujeito ao ato de criação, advinda, em *Uma faca só lâmina*, de uma inquietação que condiciona a atitude do poeta (NUNES, 2007). Assim, o objeto do poema sempre escapa a essa malha de linguagem que cada vez mais se amplia na tentativa de caçá-lo (NUNES, 2007), reafirmando a incompletude e a ausência e formando em si uma cada vez maior imagem da falta “quanto maior o golpe com que a faca da linguagem recorta as coisas e penetra na sua carnadura perceptiva (NUNES, 2007, p. 75).



2.3 Amor e destruição: amor na obra de João Cabral

Uma faca só lâmina, além de ser um poema em que o sujeito lírico se depara com uma espécie de ausência e, de forma obsessiva, busca imagens — ou símiles — para tratar poeticamente desse sentimento de vazio ou falta, simbolizado pela imagem da faca, principalmente, é um poema que trata do desejo amoroso, continuando o que Nunes reconhece como a dialética do desejo na ideia fixa da faca. Essa sugestão de leitura está claramente posta no prefácio à *Obra Completa*.

A imagem da faca e toda a composição do poema evocam o corte: o desbaste da linguagem, o descascamento progressivo do objeto e o dilaceramento do sujeito. Esses motivos estão presentes na obra cabralina em um de seus primeiros livros, *Os três mal-amados*: além da óbvia menção à vivência amorosa, no título e nas falas dos três personagens, a experiência da negatividade — uma negatividade violenta — é figurada pelo personagem Joaquim em suas onze falas. Essa negatividade não diz respeito apenas a uma tendência de fazer poético, mas também diz respeito a essa experiência devastadora do sujeito poético com o amor que podemos ver e repetir na obra de Cabral.

Oliveira (2012) dedica um dos capítulos de seu livro ao tratamento da tematização do feminino e do amor na poesia de João Cabral de Melo Neto. Depois de avaliar o princípio dessa tematização em *Pedra do Sono*, o autor se volta ao segundo livro de Cabral, o já citado *Os três mal-amados*. É importante ressaltar que a leitura proposta do livro leva em conta também o caráter metapoético, em que cada um dos personagens masculinos representa uma das tendências da poesia cabralina. No entanto, o livro também serve de veículo para incluirmos na discussão a temática amorosa e a relação entre sujeito e objeto na poética cabralina, afinal se trata de um poema que traz inclusive em seu título o tema do amor.

Oliveira (2012) começa, no entanto, resgatando a forma como o amor e o feminino são tratados na obra cabralina desde o livro *Pedra do Sono*, em que em poemas como “Manequim” a precariedade do amor que leva à ideia de morte do sujeito está presente (OLIVEIRA, 2012).

Em seguida, em *Os três mal-amados*, texto inspirado pelo poema de Carlos Drummond de Andrade, “Quadrilha”, o amor tem centralidade. Nele, Joaquim, uma das vozes que formam



o poema, “dirige suas proposições em terceira pessoa ao próprio sentimento amoroso” (OLIVEIRA, 2012, p. 65), em que o amor consome o seu nome, identidade, retrato e todos outros aspectos de seu ser. Oliveira (2012) faz referência à relevância que o poema adquiriu na recepção crítica à obra cabralina no que diz respeito ao aspecto metapoético, mas ressalta que pouco ou quase nada havia sido dito quanto à tematização do amor e do feminino:

No entanto, não é possível desconsiderar que afora o teor metalinguístico que o poema inequivocamente apresenta, ele também tem como tema o amor, ou melhor, sua precariedade, o que converte o texto em esforço de materialização do feminino e de sua possível mediação através da poesia (OLIVEIRA, 2012, p. 65).

O autor ressalta como as falas de Joaquim são compostas pela tentativa de tratar do tema do amor de forma insistente e sua “feição devoradora” (OLIVEIRA, 2012, p. 67) e descreve o percurso realizado pelas onze falas da voz/personagem. Na primeira, o amor devora o nome, os documentos e registros oficiais, “registros de sua singularidade” (OLIVEIRA, 2012, p. 65). Oliveira descreve esse processo como uma anulação e dissipação da subjetividade de Joaquim. São as inscrições de Joaquim no campo do simbólico. O nome é uma forma de fronteira, de diferenciação do eu, uma delimitação que o sujeito recebe ao ser inscrito na linguagem.

Outras fronteiras do eu que são destituídas são as fronteiras do corpo, ou, como referido por Oliveira (2012, p. 66): “No segundo estágio o amor devora a moldura de Joaquim [...] e toda sua exterioridade aparente.” Processo esse continuado na terceira parte. A destruição do corpo, onde se inscreve o simbólico, e fronteira real do sujeito, complementa bem o processo que começara anteriormente. O corpo é parte da subjetividade do sujeito, e é uma ponte importante se pensarmos na relação entre forças de criação a uma força de destruição.

Aquilo que lembra o sujeito que ele é um corpo, lembra-o também que ele possui um corpo que morre. Portanto, é o fato de que o corpo é descontínuo que lembra ao sujeito que almeja a continuidade, segundo Georges Bataille (2020), as suas limitações enquanto ser descontínuo: o fato de seu corpo morrer, e de não poder ser um com seu objeto. O corpo é, portanto, peça fundamental nesse jogo. Segundo o pensador francês, o sujeito humano deseja



a continuidade através do ato erótico, que se consumaria na fusão com o objeto de desejo: o sentido do erotismo é portanto a supressão do limite, a fusão dos corpos (BATAILLE, 2020).

Para Bataille, a mesma violência que anima o ato erótico é análoga à morte: “Toda operação erótica tem por princípio uma destruição do ser fechado” (BATAILLE, 2020, p. 41). O ser descontínuo, no ato em que busca a continuidade, vê a sua unidade ameaçada da mesma forma que lhe ocorreria ao morrer no ato de busca pela continuidade proibida, que não ocorre sem um sentido de violação (BATAILLE, 2020). O objetivo do erotismo é a fusão absoluta, portanto, entre sujeito e objeto: o produto é um tensionamento entre vida e morte, que põe em risco a noção de integridade subjetiva, do corpo e da identidade. O que resta disso, como vemos no poema através das falas de Joaquim, é apenas a ruína do sujeito. Levada ao campo da poesia, é o desbaste da linguagem, que não cessa de rebentar, ou seja: de se destruir mas também de nascer, no mesmo ato.

Essa é, portanto, uma experiência do desejo amoroso que coloca em choque o sujeito e o objeto, a vida e a morte. Esse choque de extremos, ou tangenciamento, permite, como diz Michel Leiris⁴ (2001), que aspectos abissais da experiência humana saltem à superfície. O erotismo é um caso exemplar, segundo o antropólogo francês. E a poesia, como também destaca o autor, é um dos correlatos mais frequentes dessa experiência. Na poesia de João Cabral de Melo Neto o tratamento do amor é um em que, por vezes, são feitas chocar-se a destruição e a construção: do sujeito que se cria reflexivamente no objeto, mas que se vê ser destruído em sua tentativa, continuamente rebentando imagens, ou seja, as palavras, igualmente marcadas pela inscrição da destruição e da própria precariedade e falta que motivam o poema, seja em *Os três mal-amados*, seja em *Uma faca só lâmina*.

Portanto, não é à toa que o amor acaba, na experiência de Joaquim, sendo marcada por esses signos de destruição do eu. A ruína é o que sobra dessa tentativa: a imagem e o eu que continuamente rebentam face a uma experiência inapreensível, a um choque irreconciliável. Rebentam pois se destroem, mas igualmente continuam a nascer, se reproduzindo em forma

⁴ Autor também citado em termos parecidos por Oliveira (2012).



de palavra. Não por acaso, na quarta fala de Joaquim o objeto devorado é a poesia. Segundo Oliveira (2012). em conclusão,

as falas de Joaquim vão progressivamente apresentando uma ação devoradora do amor. [...] [A]o comer o silêncio libera para falar, ao comer o medo de morrer libera para viver. Deste modo, revitalizando o vínculo do eu com a poesia e consigo mesmo (OLIVEIRA, 2012, p. 67).

Ação em que o amor “é dotado de um movimento contínuo a devastação” (OLIVEIRA, 2012, p. 67). E, como *Os três mal-amados* não deixa de ser um livro que ilustra tendências da poética cabralina, não podemos deixar de complementar essa chave de leitura, à luz da nossa breve incursão sobre o caráter erótico do livro na sua tematização do amor e da destruição do sujeito, com uma passagem de Bataille:

“A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte, e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade” (BATAILLE, 2020, p. 48).

Talvez por isso tenha o amor consumido em Joaquim, inclusive, o medo da morte.

O ciclo inicial sobre a tematização do amor chega até a “Antiode”, nosso ponto de partida na introdução deste texto. Voltando à “Antiode”, o amor, enquanto palavra impossível de poema, abstrata, que resiste em se tornar referente concreto, é margeada mas, enquanto palavra, não dita. Além disso, a intenção de ser feita palavra é antecedida no corpo do poema por um reconhecimento da morte possível da palavra poética — poesia, flor que é igualmente fezes, matéria morta. Neste caso, a mesma energia que anima a morte ritual da flor na Antiode, anima, mas é incapaz de materializar, o mesmo rito com essa palavra impossível de poema.

2.4 Uma fenomenologia do ato de criação

A palavra “fenomenologia” aparece não apenas nos textos críticos sobre a poesia de Cabral escritos por Pignatari (2004) e Campos (2006), mas também no texto de Nunes (2007). Enquanto os dois primeiros usam o termo com a intenção de se referir a uma atitude de redução, de descascamento do objeto poético para chegar a um fulcro, Nunes posiciona o



termo de uma forma diferente. Nunes destaca o aspecto da experiência que é pré-linguística e que sustenta a necessidade ou a tentativa de expressão pela linguagem, além de citar o caráter reflexivo desse ato de criação.

Em seu ensaio “Obra de Arte e Filosofia”, Marilena Chaui (2000) defende que do ponto de vista da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty⁵, o ato de criação artístico pode ser encarado como produtivo para compreender a experiência da percepção enquanto criação do ser-no-mundo.

Chaui chama a atenção para como o ato de criação artístico, seja o literário ou qualquer outra arte, se sustenta em um aspecto anterior à possibilidade de expressão, o que ela chama, no caso da poesia, de “indizível” que sustenta a própria possibilidade de dizer. Porém, para se ter a experiência desse dado do mundo que suscita a percepção e a voz, o ser precisa realizar um ato de criação: “o ser é aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos a experiência (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 187 apud CHAUI, 2000, p. 151). Ou seja, o que nasce de dentro do corpo, para que seja possível enquanto experiência, é necessário um ato de criação que não é apenas responsável por criar o objeto da percepção, mas também por criar o próprio sujeito (CHAUI, 2002). Nesse sentido, a separação entre sujeito e objeto é impossível. O ato de criação de um implica necessariamente na criação do outro. Como lembra Michel Collot, citando o mesmo Merleau-Ponty, o corpo é feito da mesma carne do mundo (COLLOT p. 2013). O sujeito então surge como ipseidade, inclusive na poesia: ele não é um fato dado por antecedência, mas é fruto de uma criação contínua através da linguagem (COMBE, 2010).

O artigo de Collot “O sujeito lírico fora de si” dá continuidade a essas considerações, levando em conta preceitos da fenomenologia e também estudos sobre a enunciação poética e poesia moderna, junto das concepções modernas de sujeito. Para o autor, a expressão lírica implica num movimento de saída de si, em que há um encontro do sujeito com o mundo e com o outro (COLLOT, 2013, p. 222). Collot destaca que o pensamento de Merleau-Ponty permite “pensar, ao mesmo tempo, o pertencimento ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da

⁵ Autor também citado por Nunes em seu texto sobre o poema (NUNES, 2007).



exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca" (COLLOT, 2013, p. 223). Nesse sentido, enquanto gesto do corpo, "o sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho" (COLLOT, 2013, p. 223).

Sobre o lirismo, Collot diz: "O lirismo exprime o copertencimento do corpo e da alma, do eu, do mundo e das palavras na emoção" (COLLOT, 2013, p. 226). Assim, no enunciado lírico, o mundo exterior é transformado pela voz do sujeito lírico, e este serve como veículo para a própria construção do sujeito à medida que o objeto se torna um "complexo de sentidos": o sujeito exprime a sua experiência do objeto, tornando a experiência objetiva em uma realidade subjetiva vivida (COLLOT, 2013). "Através dos objetos que ele convoca e constrói, o sujeito não exprime mais um foro interior e anterior: ele se inventa do lado de fora e no futuro" (COLLOT, 2013, p. 229).

Sendo assim, mesmo a suposta impessoalidade de um poema que "esconde" a primeira pessoa em forma de pronome do enunciado fica em questão. O poema é um ato de enunciação (COLLOT, 2013), e o sujeito enunciador independe do pronome em primeira pessoa, pois mesmo pelo objeto ele pode se fazer reflexivamente:

É projetando-se na cena lírica e se objetivando em uma obra que o poeta consegue ser mestre de si mesmo do lado de fora e se inventar. [...] A escrita acontece em um intervalo entre o Eu e um isso, entre uma primeira pessoa e uma neutra, mas, também, em sua implicação recíproca[.] (COLLOT, 2013, p. 231).

Quando pensamos na obra de João Cabral de Melo Neto, poeta tido como antilírico e que frequentemente se "esconde" atrás de seus objetos, levando em conta as ideias de Collot e os preceitos em que o autor se apoia, podemos ter uma visão renovada sobre como o sujeito lírico cabralino não apenas existe mas se forma através do tratamento do objeto e da própria linguagem. Torna-se lícito pensar que o que está em jogo em um poema como *Uma faca só lâmina*, e outros, não apenas é uma reflexão metalinguística sobre o fazer poético: é esta ao mesmo tempo que é construção de uma subjetividade poética. Submetida igualmente aos



procedimentos de composição e tratamento do seu objeto, ambos se constroem juntos e reflexivamente. A fenomenologia da composição, portanto, abarca os três níveis.

3. Análise do poema

Em uma tentativa de articular os dados até aqui levantados, sobre a desagregação da metáfora na poesia de Cabral, o papel do amor na destruição do sujeito e da poesia e a reavaliação da proposta “fenomenologia da composição”, podemos começar a nossa análise do poema a partir do seu título. *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas)* inaugura, como é comum na poesia cabralina, uma comparação de caráter metafórico a ser explorada no poema. Aquilo de que o poema “falará” é como uma faca que só tivesse lâmina. A imagem do título, no entanto, é carregada de um caráter metonímico, que ressalta desde o início a força de uma falta (OLIVEIRA, 2012). A faca só lâmina é em si uma imagem regrada pela metonímia: parte que tomou o todo para si. Não é apenas uma operação sobre o nome, é uma operação sobre o utensílio, sobre o objeto, que perde a sua peça que permite o uso “normal”.

A relação metonímica com a falta irá dominar o poema, reforçado pela operação de desagregação da metáfora em sua natureza. Dentre as muitas formas de se analisar uma metáfora enquanto figura de linguagem, uma delas considera a metáfora como uma operação de “dupla sinédoque”⁶ (RICOEUR, 2000), em que haveria a escolha de unidades de sentido em processos de adjunção e de supressão de semas. Ou seja, a própria metáfora, sob esse ponto de vista, teria em seu “mecanismo interno” uma operação de caráter “parte por todo”, carregando a mesma falta do título.

Cada passo no processo que tenta “desagregar a metáfora”, portanto, comporia uma dessas escolhas de sentido parciais, de aceitar ou negar características na transferência de sentido de um termo ao outro. Cada imagem de um poema como *Uma faca só lâmina*, utilizando

⁶ É o caso dos Neo retóricos do grupo Mi, da Bélgica (RICOEUR, 2000). Em seu estudo sobre a metáfora, Ricoeur passa pelas diversas teorias e pontos de vista sobre a figura de linguagem, desde Aristóteles até os linguistas cognitivistas. A nossa escolha não é uma questão de eleger a melhor das teorias em termos linguísticos, apenas uma tentativa de acolher as características poéticas de Cabral da melhor forma. Para outro trabalho que leva em conta aspectos da metáfora na poesia cabralina ver: Sammer (2017).



os três referentes possíveis, estruturantes do poema — bala, relógio e faca —, fazem parte de um complexo projeto de comparar o objeto abstrato com cada uma das figuras, definindo aspectos, muitas vezes compartilhados entre as três em níveis diversos, com caráter metonímico entre si, como destaca Secchin (2014), mas também, e principalmente, em relação ao “referido”, a falta.

Resumindo: há um imbricamento⁷ entre os três símiles, que a princípio servem igualmente para se referir à falta, embora a faca prevaleça, concentre as imagens (NUNES, 2007) e seja a melhor imagem para falar desse sentimento, como é dito no próprio poema: “Por isso é que o melhor/ dos símbolos usados/ é a lâmina cruel” (MELO NETO, 1994, p. 206). E a falta, que regra a metonímia do título, regra, por consequência, cada uma das imagens contidas no processo de desagregação da referência metafórica à falta, e que têm um caráter metonímico em si. Nesse sentido, a falta se inscreve de diversas formas no poema.

Dando um passo para além do título, o poema começa e termina com duas partes cuja grafia está em itálico, as separando das nove partes ordenadas com letras. O processo delimitado por elas é a de uma entrada e de uma saída. As nove partes “do meio” acontecem num corte criado, cujo fora é um espaço de elaboração mais próxima ao real da experiência, como denuncia o movimento contido no epíteto: “pois de volta da faca/ se sobe à outra imagem/ àquela do relógio [...] / e dela àquela outra/ a primeira, a da bala,/ [...] / e daí à lembrança que vestiu tais imagens/ [...] / e afinal à presença/ da realidade, prima [...]” (MELO NETO, 1994, p. 215). Nesse movimento, o “dentro”, do poema e que coincide com algo interior do sujeito, parece ser um espaço de exploração da experiência na carne em suas múltiplas faces e fases, como alude Nunes. A proximidade da imagem da faca no final do intróito e no começo da epígrafe cria um mimetismo com o corte simbolizado pela própria imagem de adentramento e de saída da carne: através do corte, um espaço de hiância, o poema e corpo rebentam e a experiência da falta é sentida e escrita em seus mais diversos aspectos e estágios.

⁷ Esse imbricamento é materializado diversas vezes no poema pelo uso de expressões típicas de comparação que, repetidos para cada uma das imagens: “assim como”, “tal como”, entre outros, mas que o comparado costuma estar ausente, até ser referido exatamente como “uma ausência”.



Isso se faz ler nas diversas referências ao longo do poema de partes do corpo humano ou mesmo de substituições que ocorrem entre as imagens e parte anatômicas, resumido numa expressão do próprio poema: “assim como uma faca/ que sem bolso ou bainha/ se transformasse em parte/ de vossa anatomia[.]” (MELO NETO, 1994, p. 205).

O corte descrito pelo poema é análogo à falta/ausência que anima o sujeito lírico em seu ato de criação. O vazio representado pela imagem da faca cria o que Nunes chama de uma “dialética do desejo”. A psicanálise lacaniana se refere a um furo, como um corte, inaugurado pela falta que origina o desejo, e ao qual se ligam e se encadeiam os significantes parciais do desejo: cada um deles metonímico em relação à falta “original” — assim como cada imagem da metáfora desagregada é uma metonímia para a metáfora original — reeditando o desejo parcialmente e em cadeia, inclusive no plano do desejo amoroso (LACAN, 1998; NASIO, 1993). Essa é uma forma de enquadrar o aspecto amoroso do poema e a dialética do desejo que Nunes descreve se desenrolar em *Uma faca só lâmina*: o vazio, falta, referida como uma ausência; e o referido faltante na estrutura comparativa da metáfora inicial do poema que se reitera a cada imagem e que tem o papel de força motriz, animando o sujeito ao mesmo tempo que se lhe apresenta como uma inquietação, vazio cortante de inquietude.

Há como dizer, neste caso, que há um distanciamento entre a disposição afetiva e o fazer poético que opera na linguagem, como propõe Nunes sobre a desagregação da metáfora? Levando em conta Collot (2013), esse nunca poderia ser o caso. E *Uma faca só lâmina* é simbólico disso. O que é reeditado a cada imagem, na rede linguística que tenta capturar esse objeto (NUNES, 2007), não é apenas a falta na linguagem, incapaz de apreender a experiência do objeto, ou a falta presente nas metonímias descritivas da metáfora inicial: é essencialmente a falta presente no sujeito, sentida em sua carne. A faca é uma que corta e faz parte dos três aspectos do poema, gerando o vazio e a inquietação. Mas, igualmente, a bala e o relógio os formam. Assim como a bala alojada, fazendo pesar mais um dos lados do corpo do morto, o poema “cresce” em suas imagens como esse corpo em torno de uma falta carregada na carne. O desejo é algo que nasce de uma experiência com o outro, uma falta inaugurada por essa instância (NASIO, 1993), portanto algo que penetra o sujeito de fora, como a bala. Assim como



o relógio, motor, a falta é a força motriz do poema. Como um relógio, dita um ritmo e reiteração das imagens, desejo que se reedita como as horas do dia.

No espaço-poema aberto pelo corte, o poema cresce sob a constante tensão com a própria morte: na ameaça do relógio-motor se enfraquecer e a reiterativa força motriz; na possibilidade da lâmina perder o seu fio e da bala perder a sua dureza. A tensão entre vida e morte que o sujeito sente pulsando como abelha penetrada no peito feito bala, cortando como faca embainhada no músculo, faz dizer de um corpo que está sujeito à dialética do desejo cuja regra de crescimento é a própria falta que o retroalimenta, constantemente reeditando-se numa sintaxe de falta se realiza uma espécie de auto-biópsia.

O corpo é naturalmente atravessado por afetos, palavras e fantasias que nascem da experiência com o outro (NASIO, 2007). E o corpo descrito em *Uma faca só lâmina* é atravessado pelo desejo e ainda marcado por uma memória de um toque: dado claro de alteridade que aparece em duas partes seguidas do poema, G e H, e na parte final apenas como lembrança, em trecho já citado: “menos pode arrancá-la/ nenhuma mão vizinha./ [...] / E nem a mão de quem/ sem saber plantou/ bala, relógio ou faca,/ imagens de furor” (MELO NETO, 1994, p. 211); “como naque história/ por alguém referida/ de um homem que se fez/ memória tão ativa/ / que pôde conservar/ treze anos na palma/ o peso de uma mão,/ feminina, apertada (MELO NETO, 1994, p. 212). O toque dessa mão que ainda se sente é pele-a-pele, não penetra, segue a regra da separação dos corpos. Penetra sim quando se torna ausência, como uma faca: falta que nasce da separação e medra do que jejua.

Essa é a imagem de uma memória, realidade prima que faz cada imagem rebentar ao tentar apreendê-la: “por fim, à realidade,/ prima, e tão violenta/ que ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta” (MELO NETO, 1994, p. 215). E assim como as imagens, rebenta o sujeito que depende de seus instrumentos — as palavras — que muito o servem, mas que incorrem em limites: “Os homens que em geral/ lidam nessa oficina/ têm no almoxarifado/ só palavras extintas./ [...] / palavras que perderam/ no uso todo o metal (MELO NETO, 1994, p. 2013) Porém, ao mesmo tempo que a palavra faca é instrumento para referir-se à falta, a mesma imagem representa algo que dá ao sujeito que escreve mais precisão para tratar desse



sentimento, referindo-se à tal serventia das ideias fixas, como são as palavras repetidas ao longo do poema “Quando aquele que os sofre/ trabalha com palavras,/ são úteis o relógio,/ a bala e, mais, a faca.” Elas se apresentam para o uso, mas também para compartilhar uma lição ao sujeito que escreve: “e somente essa faca/ e o exemplo de seu dente/ lhe ensinará a obter/ de um material doente/ o que em todas as facas/ é a melhor qualidade: a agudeza feroz,/ certa eletricidade, / /mais a violência limpa/ que elas têm, tão exatas” (MELO NETO, 1994, p. 213) . Nesse momento as imagens principais do poema ganham estatuto de palavras úteis, ao mesmo tempo que dados da experiência e do fazer do sujeito, o mesmo “estilo das facas”.

Se o sujeito é consciente dessa sua condição, e se ele se faz na enunciação poética conforme se faz voz — palavras de poema —, igualmente é representado o seu rebentar a cada tentativa de apreensão. Em toda imagem há o seu (re)nascimento e sua destruição violenta. A cada nome escrito nomeando a falta, o seu próprio nome é consumido, o seu próprio corpo nomeado, a cada vez igualmente “comido” pelo amor. Um movimento de autofagia em quadras: continuando a experiência de Joaquim em *Os três mal-amados*.

Os movimentos de criação aos quais o poema está submetido ilustram o que foi apontado por Alcides Villaça sobre a obra de João Cabral. Segundo o autor, a poética cabralina é resultado de forças de expansão e limite, “uma ética de *afirmação* [...] do analítico sobre o sintético, do ordenado sobre o caótico”, em que há a possibilidade de “traduzibilidade” entre esses aspectos antagônicos (VILLAÇA, p. 149, grifo do autor). Sendo assim, ainda segundo Villaça, o universo da poesia cabralina depende da ordenação das tensões que nascem entre esses movimentos: um deles de expansão do objeto, e outro do controle em que esse objeto nasce, sob que forma de racionalização do fazer poético. Em *Uma faca só lâmina*, essa tensão entre o construído e o que resiste à construção ilustra essa tensão de forma exemplar. Um objeto que se recusa a ser apreendido na forma das palavras, mas que motiva a tentativa de forma quase incontrolável. Mas o poema ainda se expande de acordo com um projeto de construção que não é abandonado, porém levado a um limite quase de fracasso.

Sendo assim, um dos poemas paradigmáticos da poesia da primeira água, poema que é construção com os “andaimes expostos” (NUNES, 2007), “poesia onça”, com as pegadas



impressas na pele (PIGNATARI, 2004), é construção assentada sobre ruínas. O poema ocorre não apenas no reino de Raimundo, da construção e imitação da forma, mas igualmente no reino de Joaquim, da destruição do eu frente ao objeto inapreensível. Onde tudo parecia construção, na realidade já era ruína. O sujeito decanta do processo motivado pela própria motivação de dar sentido exato e concreto à metáfora. E cada tentativa revela imagens da falta do sujeito e da linguagem: como o poema versa, uma luta fio a fio em que as lâminas se afiam, criando uma tensão cada vez mais intensa, em que o ato de criação e a destruição são animados pela mesma violência, como sugere Bataille. Uma faca só lâmina, portanto, é também um poema sobre o erotismo que põe em jogo essa violência sobre o sujeito e também sobre a linguagem. Segundo Leiris (2001), o tangenciamento constante dos fios de vida e morte, objeto e sujeito, revela o que há de mais abissal da experiência humana, abismo que se faz superfície através das ideias fixas, fixadas pelo carvão mineral que as escreve, e sua serventia: tentar fixar com palavras no chão papel o que há de mais inapreensível.

4. Considerações finais

A poesia de João Cabral de Melo Neto é referida como uma máquina de poema, nas palavras de Benedito Nunes. Marcos Siscar, em texto no qual é analisada a ideia da máquina do poema, a partir de uma carta de Cabral a Clarice Lispector (SISCAR, 2010), em que explica a composição de um de seus livros comparando a uma máquina de algodão de açúcar, compõe uma explicação possível a essa ideia. Segundo o crítico, o poema de Cabral é a própria maquinção, a arquitetura que permite tratar um objeto de determinada forma: assim como se põe o açúcar numa máquina de algodão de açúcar e a “nuvem” se forma.

Essa máquina, porém, depende de uma alteridade para funcionar plenamente. Não só o ingrediente, como a mão que a opera. Sendo assim o poema-máquina, que representa um processo de tratamento de um dado externo, produz algo que, por conta desse dado de alteridade, se torna imprevisível, em última instância.

Esse é o caso quando o objeto é em si apreensível. Mas serve, a máquina do poema, para um caso como o de *Uma faca só lâmina*, em que o objeto é uma falta, o qual se tenta encontrar



a partir do mesmo projeto de maquinção? A desagregação da metáfora, ao tentar uma engenharia reversa do objeto, revela como que pelo avesso o compartilhamento dessa mesma falta em seus mecanismos e no sujeito que opera a máquina. Ainda mais: revela que no caso de um poema em que um dado como o amor, que parte da alteridade absoluta, e que coloca em jogo uma tensão entre extremos, a apreensão do objeto se torna impossível, se este for procurado apenas enquanto objeto controlável.

A falta, no entanto, não deixa de se inscrever, de ser produzida como negatividade constantemente, marcando tanto as palavras quanto a carne escrita do sujeito: à revelia do projeto que visa ao controle da palavra e do acaso. E além disso, correlata à tentativa de apreensão, está a ameaça de destruição. O desejo amoroso erótico, desde *Os três mal-amados*, acompanha um dado de violência e violação, de ameaça à integridade subjetiva-corpórea. Observamos isso em outro poema que trata de um objeto amoroso, tomado por algo como o desejo. Em “Estudos para uma bailadora andaluza”, a dançarina se move de forma a se consumir como uma chama, por exemplo. Mais uma vez o desejo, ou algo que dá vida, igualmente leva a um estado de destruição, ou ao menos traz essa ameaça.

Em suma, neste estudo buscamos articular como os aspectos de composição da poesia cabralina, que objetificam a palavra e o processo poético, também nos revelam um sujeito igualmente presente. Desse modo, é impossível que uma fenomenologia da composição, ou uma desagregação da metáfora, deixem de fora uma relação que é inextricável entre o sujeito e o objeto, refletidos no produto do ato de criação. E no caso de *Uma faca só lâmina* o sujeito faz um papel ainda mais decisivo: o ato de criação e o objeto que se busca alcançar atingem a carne, veículo da experiência do ser-no-mundo, onde se aloca a experiência prima, frente a qual, ao tentar apreendê-la, toda imagem rebenta.

5. Referências

- BATAILLE, G. *O erotismo*. 2a. Edição. Belo Horizonte: Autêntica. 2020.
- CAMPOS, H. de.. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva. 2006.



- CHAUI, M. *A experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- COLLOT, M.. O sujeito lírico fora de si. Tradução: Zêniade Faria; Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*, 25(1), p. 221-241. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857>. Acesso em: 02 out. 2021.
- COMBE, D. *A referência desdoblada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. *Revista USP*, (84), 113-128. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 02 out. 2021.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.
- LEIRIS, M. *O espelho da tauromaquia*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2001.
- MELO NETO, J. C. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994.
- NASIO, J-D. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1993.
- _____. *A Fantasia: O prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar. 2007.
- NUNES, B. *João Cabral: a máquina do poema*. (A. Müller, Ed.) Brasília: Editora UnB. 2007.
- OLIVEIRA, M. de. Prefácio. In: MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994.
- OLIVEIRA, W. A. *O Gosto dos Extremos: Tensão e Dualidade na Poesia de João Cabral de Melo Neto, de "Pedra do Sono" a "Andando Sevilha"*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP. 2012
- PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.
- RICOEUR, P.. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Edições Loyola. 2000.
- SAMMER, R. B. *Uma faca só lâmina: a metáfora de invenção como metáfora absoluta*. *Via Atlântica* (n. 32), pp. 281-300. dez. de 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/126059>. Acesso em: 02 out. 2021.
- SECCHIN, A. C. *João Cabral: Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify. 2014.
- SISCAR, M. *Poesia e Crise: ensaios sobre "poesia e crise" como tópos da modernidade*. Campinas: Editora Unicamp. 2010.
- VILLAÇA, A. *Expansão e limite na poesia de João Cabral*. In: BOSI, Alfredo *Leitura de poesia*. (Org.). São Paulo: Ática, 1996, p. 141-169.



Um Lugar fora do espaço e do tempo - A escrita em torno da utopia em *Lisboaleipzig*

Rogério Cruz¹

RESUMO

Este trabalho é uma leitura de *Lisboaleipzig* como texto que representa a utopia na impossibilidade de escrever. A análise será feita, num primeiro plano, em torno do tema da utopia na literatura. Depois irá focar-se no modo como esse *topos* é presente ou aparente na obra dos autores que Maria Gabriela Llansol faz dialogar neste texto: Fernando Pessoa/ Aossê e Johann Sebastian Bach. Entre a criação e a destruição, a escrita de Llansol parece procurar o ritmo do movimento que em nada se fixa, possibilitando encontros imprevistos numa cidade imaginada. Este movimento da escrita acolhe o fulgor, o encontro do diverso, mas também a dissolução iminente do não-lugar. O tema será abordado como um diálogo entre os vários autores que fazem parte da escrita de Llansol, buscando pontos de convergência numa perspectiva comparatista. Por outro lado, será problematizado o conceito da escrita e do próprio texto. Escrever o não-lugar é o que move a literatura, mas em Llansol também vemos que é o que a desconfigura, permitindo-lhe libertar-se dos moldes que lhe são impostos.

Palavras-chave: Lisboaleipzig; Maria Gabriela Llansol; Johann Sebastian Bach; Fernando Pessoa; utopia.

A place outside of space and time – Writing around utopia in *Lisboaleipzig*

ABSTRACT

This work is a reading of *Lisboaleipzig* as a text that represents utopia in the impossibility of writing it. Our analysis will be made, firstly, around the theme of utopia in literature. Then it will focus on how that *topos* is present, or apparent, in the authors that Maria Gabriela Llansol joins in dialogue in this text: Fernando Pessoa/ Aossê and Johann Sebastian Bach. Between creation and destruction, the writing of Llansol seems to look for the rhythm that does not settle, enabling unforeseen encounters in an imagined city. This movement of writing welcomes

¹ Rogério Cruz é mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa, com uma dissertação sobre a escrita de João Guimarães Rosa. Tem como interesse o estudo dos limites conceituais da literatura. OrcID: <https://orcid.org/0000-0003-0508-9385>

E-mail: munzedward@gmail.com



the fulgor, the encounter of the diverse, but also the imminent dissolution of any non-place. The theme will be approached as a dialogue between the various authors who are part of Llansol's writing, seeking points of convergence from a comparative perspective. On the other hand, the concept of writing and of the text itself will be problematized. Writing, or creating, the non-place is what moves literature, but in Llansol we also see that it is what deconfigures it, allowing it to free itself from the molds imposed on it.

Keywords: Lisboaleipzig; Maria Gabriela Llansol; Johann Sebastian Bach; Fernando Pessoa; utopia.

*E pensei _____
 quem escreve deve proteger o lugar da escrita.
 Maria Gabriela Llansol, Lisboaleipzig*

Lisboaleipzig é no início fragmentos que parecem estar à procura de uma obra. Como uma escrita que se procura através de si mesma criando um não-lugar para habitar. Este não-lugar localiza-se entre Lisboa e Leipzig, entre o Tejo e o Elster, entre Fernando Pessoa e Johann Sebastian Bach. No entanto esta obra não é apenas um diálogo entre espaços e tempos diferentes, entre música e poesia, ou uma possibilidade de junção destes mundos. É sim um conflito interno do próprio texto como forma.

Destituído de qualquer suporte fora de si, o texto acaba por criar um conflito interno que só se pode resolver dentro dele. O texto lida com a sua própria direção, verosimilhança e relação com o mundo. *Lisboaleipzig* é uma obra que se transforma com as suas personagens, não se deixando cristalizar num cosmos de sentido, mas abrindo-se para _____, a não-palavra, o informe. Personagens históricas perdem o seu lugar histórico para partilhar o espaço e o tempo do Agora através da escrita/leitura. Abre-se um espaço para o vazio, ou indefinido, que não se deixa esgotar com uma direção ou finalidade. Maria Gabriela Llansol procura uma imperfeição orgânica, e por isso também as suas personagens estão sempre a entrar e a sair do texto, a mudar de intenções, de desejos, de corpo.

O diálogo com os “poemas” destas personagens cria uma obra fértil, que abre para um conjunto de reflexões meta-textuais ou, mais ainda, uma ontologia do texto que se expõe como



logos: traço medidor mas perversivo do Ser. É, no entanto, no *logos* onde o texto procura uma casa para se formar, mesmo que essa casa esteja aberta ao eterno não-lugar, ou ao devir-lugar: a metamorfose.

A primeira parte deste estudo irá focar-se na utopia em Llansol e outros autores. Partindo da ideia da utopia ser um tema recorrente na literatura, achamos relevante delineá-lo numa primeira parte. De seguida aproximamo-nos do texto em si, numa análise que procura rever o tema da utopia em Fernando Pessoa e Johann Sebastian Bach. Entre a conservação e a destruição, as últimas duas partes do nosso estudo irão focar-se uma em Spinoza, como necessidade de o texto fixar mundo, e outra no devir-lugar, que seria a solução para a utopia em Llansol.

1. A Definição de Utopia

Para procurar um ponto de encontro entre o diverso de *Lisboaleipzig* é preciso definir o tema de lugar na literatura. É a partir de uma criação, que não depende de uma representação mimética, que formas imprevisíveis podem compartilhar o mesmo espaço na escrita. Onde cidades localizadas geograficamente em espaços diferentes podem ocupar o mesmo espaço. O não-lugar é também a potencialidade para um lugar imaginário se realizar, o lugar perfeito.

Utopia é definida na *Encyclopaedia Britannica* como uma comunidade que vive em condições (morais, sociais, econômicas) perfeitas. O uso moderno deste termo vem da *Utopia* de Thomas More, que o cria da junção das palavras de origem grega, *ou* e *topos*, o não-lugar. O não-lugar da ilha perfeita de More, como a república perfeita em Platão, são de facto não lugares, criações feitas partindo de uma ideia que se quer impor no real, mas que não se realiza.

O espaço perfeito em Thomas More e Platão está associado a uma ilha. A Atlântida surge no discurso platônico também como um espaço onde existe uma perfeita harmonia entre os seres humanos e entre eles e o mundo. Recolhendo a simbologia do círculo e do pensamento da monada leibniziana, a ilha seria um espaço completo e perfeito. Um sistema que não precisa de acrescentos e de onde nada pode ser removido.



Um exemplo paradigmático de utopia na literatura encontra-se n'*Os Lusíadas*, onde Luís de Camões faz a deusa Vénus presentear os navegadores portugueses com uma ilha “firme” e “imóbil”, cheia de prazeres corpóreos representados pelo erotismo das ninfas e a beleza virginal do espaço, que simboliza a abundância e a pureza. A plenitude atingida na “ilha dos amores” não se limita à fruição do corpo: no canto X d'*Os Lusíadas* ainda é mostrado a Vasco da Gama a “máquina do mundo”, onde lhe é revelado o conhecimento de tudo, a “Sapiência Suprema”(CAMÕES, 1983, p. 322).

Carlos Drummond de Andrade rejeita a “Sapiência Suprema” no seu poema “Máquina do Mundo”, mas resgata a ideia do lugar ideal na “Divagação sobre as Ilhas”. A ilha para Drummond é um espaço separado mas não distante do “continente” dos homens. Ali, “[n]essa ilha tão irreal, ao cabo, como as da literatura, ele constrói a sua cidade de ouro, e nela reside por efeito da imaginação, administra-a, e até mesmo a tiraniza” (ANDRADE, 2021)². É um lugar que nos deixa protegidos dos males exteriores mas, indo contra a ideia do paraíso criado na Terra como em Camões, é um espaço que não traz necessariamente a felicidade ou a plenitude, nem traz nada que não se encontre já no “continente”. A ilha é necessária para Drummond porque ela é “uma porção curta de terra”, um “resumo prático, substantivo, dos estirões deste vasto mundo, sem os inconvenientes dele, e com vantagem de ser quase ficção sem deixar de construir realidade”. É um “quantum satis selvagem, sem bichos superiores à força e ao medo do homem”. Onde o homem não se impõe sobre as coisas, não as ultrapassa ou as torna insignificantes pela técnica. Os “inconvenientes” do mundo aqui são a omnipresença da necessidade de “progresso”, do homem de massas, do kilowatt.

Drummond cria uma ilha imperfeita mas ideal. Esta não traz a plenitude mas sim um espaço como “refúgio último da liberdade”. Um refúgio criado a partir do sonho. No entanto, a visão desta ilha utópica continua a mostrar uma representação de um lugar imutável, de uma natureza fixa, de uma cidade ideal. Como Hubner descreve, “estes aspectos caracterizam muitas utopias clássicas com a sua existência imutável que as aproxima das representações míticas da

² Todas as citações anteriores são da mesma fonte.



cidade ideal”³ (HUBNER, 2017, p. 1152). O *topos* da utopia parece estar sempre a par com o da cidade ideal, mas parece haver uma contradição quando se fala de uma cidade fixa, especialmente no dinamismo exponencial que elas sofreram ao longo dos tempos.

Esta cidade que é imutável, mesmo movendo-se, remete para a “Cidade Eterna” usada por Freud para descrever a psique humana num dos seus ensaios no *Mal-Estar na Civilização*. A “Cidade Eterna” que Freud usa como exemplo é Roma, com as suas camadas históricas que se sobrepõem e que não podem coexistir no mesmo espaço temporal. Para Freud o importante desta questão é que a mente, se seguirmos este exemplo visual, também pode em si absorver ou eliminar memórias como a cidade elimina ou absorve conteúdos no seu espaço, sobrepondo outros. Para nós o importante é o porquê de a cidade ideal surgir no pensamento como um arquétipo de um espaço fixo, prévio a qualquer imagem de uma cidade concreta e mutável. Poderíamos concluir que uma cidade está sempre em movimento, é a ideia dela que é fixa. Mas é aqui que Lisboaleipzig, a cidade, surge como uma construção que traz inscrita em si a sua destruição. A ideia, como uma forma fixa, cria um conflito com a metamorfose, o eterno movimento. A ideia é assim só mais uma forma de organizar, definir, captar imagens no fluxo. A “Cidade Eterna”, na obra de Llansol, quer realizar-se sabendo do seu destino transitório, ao contrário da cidade ou da utopia clássica, ou mesmo daquela de Drummond, imperfeita, mas fixa. A utopia clássica é um não-lugar mítico, que cria um cosmos que não se pode misturar com o mundo, como uma ilha revela simbolicamente desde logo.

A utopia procurada pela escrita de Llansol é um não-lugar que ultrapassa as definições de espaço ou tempo. É um lugar que pode abarcar qualquer outro. Um lugar em aberto como o mundo. É uma escrita que procura encontrar o lugar perfeito na própria transformação inerente das coisas, uma ligação ou mesmo fusão entre o texto e o mundo. Esta ligação é emulada a partir das “cenas fulgor”.

Como Llansol, n’*Um Falcão no Punho*, explica:

³ Todas as citações que não provêm de um texto original ou traduzido para o português serão, como esta, traduzidas por nós.



identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto a que chamo figuras e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas módulos, contornos, delineamentos. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, [...], um animal, ou uma quimera. O que mais tarde chamei cenas fulgor. [...] O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor. Há assim unidade, mesmo que aparentemente não há lógica, porque eu não sei antecipadamente o que cada cena fulgor contém (LLANSOL, 1998, p. 130).

É num fulgor que certos contornos se vão revelando, contornos esses que depois tornam-se personagens ou lugares, ou então, que permanecem sempre no indefinido, transitando o texto como fantasmas.

O texto de Llansol, especificamente *Lisboaleipzig*, parece querer manifestar-se de maneira autônoma, tornando a autora parte de um enredo mediúnico entre o texto e o mundo. Bach e Pessoa começam, como se pode acompanhar n’*Um Falcão no Punho*, a percorrer o espaço textual como a procurarem autonomamente uma concretização mais definida.

duas figuras que sucessivamente se impõem sem que então eu soubesse quem eram. [...] persiste perante os meus olhos a imagem de uma figura masculina forte, vestida de um hábito. [...]

Era Bach.

Uma outra personagem vem então para o centro da parede, sobrepõe-se à primeira que afasta para longe; [...]

Era Aossê⁴⁵ (p. 90, 91).

As figuras revelam-se, mas, mais tarde, a autora acrescenta: “sinto o impulso de os fazer encontrarem-se” (p. 93). E aos poucos o texto vai-se concretizando.

O ato mediúnico na criação poética está presente em Rilke, um membro da “Comunidade” de Llansol, logo na sua primeira carta das *Cartas a um jovem poeta*. Nesta carta Rilke aconselha Kappus a “penetrar em si próprio e pôr à prova as profundezas onde brota a sua vida; na nascente dela encontrará a resposta à questão de saber se tem de criar. [...] Porque o criador tem de ser por si próprio um mundo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza a

⁴ Sublinhados no original.

⁵ Aossê é a criação da personagem de Fernando Pessoa no imaginário da autora: “Pessoa, lido da direita para a esquerda, dava AOSSEP” (LLANSOL, 1998, p. 87).



que se uniu” (RILKE, 2016, p. 13). A necessidade de criar precisa de vir do íntimo mais profundo, da “nascente”, da raiz do próprio ser, como se a obra se realizasse a si mesma por intermédio do poeta. Como escreve Llansol, “não sou escritor. Sou uma contemplativa quando o texto chama” (LLANSOL, 2014, p. 71). Muitas das entradas diarísticas que perfazem a primeira parte de *Lisboaleipzig*, “O encontro inesperado do diverso”, confundem-se entre passagens biográficas e passagens de ficção, nomeadamente com Aossê e Bach. Estas passagem reforçam a ideia da escritora como contempladora. Como exemplo: “Antes de ver Bach explodir, vou a casa de Louise, que mora mesmo em frente a nós” (ibid.). A escritora toma notas daquilo que as personagens dizem e se molda dentro da própria “cena fulgor”: “Páro de os ouvir. Concentro-me em mim própria para poder meditá-los, sem que possam interferir no que penso sobre eles”, ou, “os acontecimentos fluem,/ mas nem a escrita os pode acompanhar no ritmo/ nem a minha atenção está livre para os receber de per si” (p. 73). Aos poucos o texto vai levando a escritora, como personagem integrante, à “Casa dos Bach”.

Uma obra começa a “assender”, a fazer-se ser, como diria Llansol. A criar o seu espaço no mundo. É uma obra que dentro de si traz o seu processo criativo, a sua criação e a sua destruição. Traz forças que parecem ultrapassar o texto, no sentido em que conseguem ser música não abarcável no *logos* ou pura poesia, que na sua liberdade consegue libertar-se de formas ou palavras. A sua passagem cria-se do diálogo destas personagens, nomeadamente Bach e Aossê, mas também da potencialidade que estes têm em ultrapassar moldes impostos por uma História ou por uma crítica.

Por *Lisboaleipzig* poder ser visto como um texto em-devir – pois, como a narradora diz, “Chamei-lhe ser”(p. 176) - surge o conflito de um texto que estará permanentemente inacabado mas contido numa forma finita. É uma contradição que o próprio texto tenta resolver, e que, por isso, traz em si um constante conflito que o ameaça por não o deixar concretizar-se. Mas o texto cria-se neste conflito, existe por esse desequilíbrio, e Bach e Aossê existem para ilustrar esta oposição de forças. E assim um novo lugar literário gera-se deste não-lugar.



2. Utopia em Pessoa

O impulsionador que mais move *Lisboaleipzig* é a metamorfose, o deixar fluir do conteúdo e da forma. Bach e Aossê surgem como pontos de fuga para ordenar e fornecer uma margem para a obra poder encontrar-se. A cidade utópica é afinal a tentativa de ser cidade, de ser forma, de concretizar-se como algo que possa abarcar essas figuras complexas e indefiníveis, mesmo estando elas sob o domínio do texto.

No capítulo anterior refletimos sobre a ideia que fixa e a cidade que se move, questão que encontra paralelos com “O Marinheiro” de Fernando Pessoa. Este vai ser o nosso ponto de entrada para analisarmos Aossê na obra de Llansol. A história do “marinheiro”, dentro deste “drama estático”, é uma narrativa em *mise-en-abyme* que descreve a construção (ou revelação?) da “terra natal” do marinheiro numa ilha, através do sonho.

Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido (PESSOA, 2021).

A pátria do marinheiro está na sua própria construção, no seu sonho utópico, onde a criação nunca poderia ser fiel ao lugar, pois a ideia nunca conseguiria medir aquilo que a ultrapassa. Assim “tudo era diferente de como ele o tivera — nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido”. O desejo de recordar a verdadeira pátria seria impossível pois o real é moldado pelo observador.

No fim “veio um barco” e o marinheiro desapareceu. A transfiguração espera o fim de qualquer criação, e o sonho parece como um vislumbre momentâneo de uma “pátria”. Mas logo esse sonho termina, talvez esperando um novo sonho com o dia que se avizinha, como as veladoras estão sempre a anunciar, ou acaba como o corpo velado no centro, engolido pelo silêncio, para além de qualquer sonho.

Noutra narrativa de Fernando Pessoa, “A Perversão do Longe”, surge também uma ilha, esta de prazeres corpóreos (pajens e mancebos), de onde um “marinheiro” decide fugir para “os poder possuir melhor”. O sonho tem mais força que o “real” por não se esgotar, por permitir



“tudo de todas as maneiras”. A utopia da ilha fixa e impermeável é substituída pela utopia do não-lugar, fluída e aberta à intersecção.

Aossê é uma apropriação que Llansol faz de Fernando Pessoa para o fazer “involuir”, como a tentar captar traços desta figura enigmática sem subtraí-la a conceitos já formados da sua literatura, pensamento e estética. Aossê é o Pessoa pessoal de Llansol, e isto é conseguido pela própria abertura que surge nos textos de Pessoa e que o tornam maleável ao ponto de parecer não existir. Aossê, nos primeiros textos em que surge em oposição a Bach, aparece sempre como “magro” em oposição ao “gordo” Bach. Aossê é também “nada,/ é um vazio profundo” (p. 91). É Aossê, este vazio, ou esta “Pequenez”, que se desloca a casa dos Bach, casa que é um centro gravitacional talvez por essa densidade que Llansol atribui ao músico alemão e à sua música.

Outra característica de Aossê em *Lisboaleipzig* é a sua “bi-humanidade”. Esta característica pode referir-se à sua expansão em várias personas, como acontece com a sua heteronímia e a estética sensacionista, mas neste Pessoa pessoal temos a “bi-humanidade” também associada a androginia. “Quem visse que Aossê era o mesmo sendo um outro, não ficaria, de modo algum, esclarecido;/ porque/ Aossê/ era/ o/ mesmo, [...] / sendo/ uma/ outra, com cabelos caindo em cascata, e a aparência de uma mulher ainda nova, com força, ritmo e paciência”(LLANSOL, 2014, pp. 161 e 162). Mais à frente Aossê confunde-se com Elisabeth, uma das filhas de Bach, e dela faz gerar um “ovo de falcão”. Falcão é mais uma das formas que se pode atribuir a Aossê, é a possibilidade de o texto voar e poder tornar sempre à sua falcoeria. É a possibilidade de transmutar-se em paisagens, ou modos de ver, não-humanos, mas captados nas palavras humanas.

Quando Aossê se torna feminino a sua bi-humanidade se concretiza de modo pleno através do erotismo e da dança.

Aossê olha o som banhando-se no sol e, nesses instantes em que dança com o seu feminino penetrado, tem a consciência clara de que nunca poderá sair à rua com a sua verdadeira face-de-Pan. Deixa que a nostalgia de um destino venha à superfície,
 e o não
 poder explicar que é assim



que seja a verdade, demasiado forte, a correr em lágrimas pelo rosto de Elisabeth. Ignora se a rapariga conseguirá fazer face a uma tão grande afirmação de si, e abre-lhe o único coração daqueles dois corpos (2014, p. 276).

A poesia não precisa de unidade para subsistir, diz Aossê a Bach. A Poesia, sendo vista como uma arte “dionisíaca” por Nietzsche, na *Origem da Tragédia*, tem a potencialidade de ser essa continuidade que não distingue corpos ou personas, que não vive uma subjetividade, mas sim a grande alegria extática da vida. “Face-de-Pan” é aqui a verdadeira face, aquela que está por detrás de qualquer persona ou máscara. É a grande “afirmação de si”, algo que pode levar Elisabeth a um arrebatamento.

O texto não fugirá deste corpo. Não lhe dará nomes, não o vai comparar, [...], não lhe vai pedir com delicadeza que se cubra, [...], vai oferecer-se para espelho consciente e móvel: – «Sê, segue a tua dança». – E, muito simplesmente, o corpo-de-Pan aceita a oferta, começa a rodopiar sobre si com Elisabeth nos braços, fulgurando de sexos cruzados (ibid.).

O texto, que devia proceder como um ordenador daquilo que narra, nesta passagem torna-se como uma personagem que permite a libertação do eros de Aossê. Despe-o de comparações ou atribuições, deixa-o ser a face e o corpo de Pan, levando consigo as personagens que o rodeiam. O texto não cobre a nudez com as suas palavras. Bach também é seduzido por Aossê e a sua dança, também é arrebatado pela não-forma que ultrapassa a sua arquitetura musical.

Por fim, outra forma que Aossê toma é a figura do poeta que acompanha a menina no Jardim da Estrela. Nestas passagens estão claramente traços biográficos de Maria Gabriela Llansol, mas o interessante aqui é a junção das questões pessoanas, da nostalgia da infância, com a infância remodelada na escrita da autora. Esta criança está em diálogo com o poeta e com o Cão Jade, que aqui representa os animais⁶. Este seria um enredo rilkeano, como aquele que o poeta traz nas *Elegias de Duíno*. O “Offene”, o Aberto que não sofreu qualquer tipo de corrupção pela medida humana, consegue continuar a ser livre perante o olhar do animal e da criança. E aqui Cão Jade parece ser a personagem sábia, que fala da traição humana perante um contrato

⁶ Vide *Lisboaleipzig* a partir da página 289.



que punha todos os seres ao mesmo nível. O humano entra em conflito com o natural, e a linguagem com a não linguagem.

“[As histórias] dizem todas o contrário umas das outras. Numas, deve-se ser ousado, como tu. Noutras, prudente como a tua dona. E noutras, céptico, como eu” (p. 291). O poeta sabe das limitações da palavra e das “histórias”. O paradoxo é o que espera sempre a palavra, um eterno estado de diálogo que nunca se completa nem nunca alcança uma verdade. “[A] humanidade nunca deveria ter saído da relva” (p. 293), pensa Aossê. A imanência da qual o homem se separa é o que o leva a viver o constante paradoxo. A imanência seria a verdadeira “casa” intocável, a origem de todos os seres.

3. Utopia em Bach

Naquela hora,
 o órgão de Leipzig tem um Senhor que lhe aponta a proa ao Universo. Olha para
 as suas mãos, o organista. Mãos de órgão – ele sabe –, pés de órgão – corpo
 daquele som que se levanta de um nada. É essa a sua oração: Que nada seja. Que
 o movimento logicamente se construa, segunda a sua natureza,
 como ele tem a sua em duplo queixo, maciça barca que se move com gravidade e
 destino (LLANSOL, 2014, p. 210).

Já vimos a oposição que Bach faz à figura de Aossê em *Lisboaleipzig*. O seu preenchimento do espaço ganha dimensões tão grandiosas como a sua música. Segundo Karl Geiringer, Bach pode ser caracterizado “numa única palavra, [...] ‘unificação’”(GEIRINGER, 1991, p. 139). A explicação de Geiringer passa por demonstrar a versatilidade e, ao mesmo tempo, coerência do estilo de Bach. A sua música passou por juntar a música sacra e a música secular, explorando fórmulas mais adornadas e outras mais despidas. Os elementos mais heterogêneos encontraram uma coesão na sua criação. Ainda parafraseando Geiringer, a música de Bach culmina quando este termina obras inacabadas, como a *Missa em si menor*, quando revive “formas arcaicas de composição canónica”, ou quando eleva ao máximo a sua abstração musical n’A *Arte da Fuga*, que em si é uma reunião de “formas contrapontísticas mais elevadas de séculos anteriores”(p. 146).



A música de Bach parece surpreender o caos em *Lisboaleipzig*. A sua casa serve de porto seguro para todas as personagens que habitam o imaginário de Llansol. Nos seus quartos podemos encontrar Kierkegaard, Meister Eckhart, na sua mesa de jantar está a sua família, Aossê e a voz narrativa que também ganha corpo. Num primeiro plano Bach pode ser o elemento agregador que pode fixar *Lisboaleipzig*, que pode juntar os vários lugares heterogêneos na sua música unificadora. “Que nada seja” parece revelar a autonomia da música de Bach perante o mundo, uma arquitetura que consegue construir-se a partir do nada, como *Lisboaleipzig*, o não-lugar, parece querer fazer. No entanto, esta arquitetura encontra um desafio para se completar.

[Bach]: – «Deixe-me ver se comprehendi. O Senhor diz-me que são vários, mas que o poema que traz consigo é um poema que só o Senhor escreveu. Se bem ouvi, esse poema é vital para a sua gente. Veio ter comigo, ou mandaram-no ter comigo para que eu o ponha em música? É isto?» – «É um pouco isso. Eu explico» (p.224).

Aossê traz consigo o problema da não unificação. A sua “bi-humanidade”, heteronímia e, mais tarde, a sua força libidinosa que desconstrói a sua própria definição, são um desafio para a música de Bach. No entanto podemos encontrar elementos unificadores das duas personagens.

A polifonia de Pessoa condiz com a polifonia de Bach quando ambos pretendem criar uma arte que abarque o mundo nela. Em Pessoa esse mundo são as sensações que se multiplicam em personas poéticas, em Bach é a harmonia heterogênea e arquitetônica que se quer aproximar de uma harmonia divina. Outro elemento comum seria a criação de um espaço coerente dentro de um mundo movediço. Pessoa, perante esse mundo, quebra com as fronteiras entre realidade e sonho para poder sentir todas as sensações que se cruzam e que formam uma verdadeira poesia. Pessoa é também nostálgico da imanência que era ser apenas devir, inconsciente. Bach parece criar coerência para a impor no mundo, Pessoa a cria quando quer ser coerente com o mundo.



3.1. O Prelúdio de Coral

A infância, como é representada por Álvaro de Campos, como uma ilha mística e intocada, é o lugar perfeito e de plenitude, como se poderia esperar de uma utopia. A “Cidade Eterna” seria a “casa antiga” onde se festejava o dia de anos no poema “Aniversário”. Esta casa é o ponto gravitacional deste mundo da infância, onde estão todos os elementos que a compõem. Encontramos aqui características que podemos relacionar com o filme *Solaris*, de Andrei Tarkovsky, que também se move em torno da nostalgia, de uma casa, e que vai buscar Bach para, de algum modo, as sustentar.

Existe um oceano no espaço, chamado Solaris, que parece trazer à vida os desejos mais íntimos de quem se aproxima dele. No caso da personagem Kris, o psicólogo, é a imagem da sua mulher, que tinha cometido suicídio há mais de dez anos, que ganha forma. Uma forma deturpada, pois é apenas a reprodução da sua mulher como ele a idealiza. A casa de Kris, na Terra, parece resumir toda uma cultura ocidental. Vemos nela bustos de Ésquilo e Sócrates, livros como *Dom Quixote* e pinturas de Brueghel, o Velho. Na estação espacial perto de Solaris, na biblioteca, estão os mesmos objetos, como sugestão de que este marinheiro espacial já se encontra sob o efeito do Solaris quando chega à estação espacial. A sua casa, que em si será um resumo da sua “pátria”, é resumida também no espaço, como na ilha d’”O Marinheiro” de Pessoa. Uma música de Bach, um prelúdio de coral chamado “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ”, (BWV 639), que surge sempre acompanhando as cenas de infância de Kris, surge também no momento em que a estação espacial momentaneamente deixa de ter gravidade. Nesta cena a música começa com o toque entre Kris e a sua mulher e, a partir daí, cenas de infância interseccionam-se com as da estação e com as da pintura “Caçadores Na Neve”, de Brueghel, que, em si, também representa um regresso a casa. Tarkovsky usa a música de Bach como mais uma personagem no seu “museu” da cultura Ocidental, mas também a usa como um elemento agregador de todo este revivalismo da infância de Kris.

O prelúdio usado por Tarkovsky pode ser analisado pela sua estrutura seguindo a descrição de Robert Tusler. Os prelúdios de coral de Bach são descritos como tendo um movimento “simples” e “diatônico” (TUSLER, 1956, p. 94), na maioria dos casos contêm apenas



intervalos simples, como os de “terceira maior, terceira menor, quarta perfeita, quinta perfeita ou oitava”. O seu tempo é grande parte das vezes o “simples $\frac{3}{4}$ e $\frac{4}{4}$ ”. Os prelúdios de coral ainda seriam despidos de qualquer interesse melódico e nunca fogem da sua dominante tónica. Todas estas características parecem remeter para esta “casa” segura. O ponto de fuga na pintura de Brueghel é a capela da aldeia para onde os caçadores regressam. A música que acompanha o plano do filme para este ponto de fuga é também música de capela. A casa fundacional, utópica, da infância intocada é aqui representada por todos estes elementos, desde a capela, à música ordenada e contida deste prelúdio de coral, às aparições de infância ou à reunião entre Kris e a sua mulher.

A idealização de Kris, do “marinheiro” de Fernando Pessoa e no “Aniversário” de Álvaro de Campos, encontra-se na criação deturpada de um passado ou de uma terra natal. É um desejo de fixar o mundo numa forma perfeita, onde “ninguém estava morto”, e onde Bach aparece apenas complementar esta ideia de segurança. Esta forma fixa, no entanto, encontra já remendos, acrescentos, anulações. Mas não deixa de ser o desejo de ter uma Casa firme perante uma realidade que é vista como entrópica.

3.2. A Fuga

A fuga parece ser uma base arquitetónica experimental por onde Llansol pode fazer a sua escrita. Muitas das “cenas fulgor” acontecem de modo simultâneo e paralelo, como as linhas polifônicas da fuga que se difundem independentes entre elas mas sempre dentro da construção em que se inserem.

“O texto inquietava-se./ Era um facto que havia ali um diálogo íntimo que se difundia (ou seria difuso?), misturando-se com as conversas que se cruzavam” (LLANSOL, 2014, p. 178). Este excerto faz referência à conversa “circular” entre Pessoa e Bach, que se concentra muito no unificador da música e no disperso da poesia, mas neste ponto da discussão uma outra voz vem, em itálico, interpenetrando-se: “Aossê ia responder que um romance tem de ser impiedoso quando a mesma voz se fez, de novo, ouvir *que me faz pensar na eternidade*,



*para já; na eternidade, que irá experimentar a nossa resistência, e os nossos limites*⁷ (p. 180). Na *Arte da Fuga* as explorações essencialmente musicais que Bach faz saem das intenções literárias de Llansol. Mas aqui o fundamental para nós é ver como o texto tenta criar esta estrutura tendo uma discussão já acesa entre dois sujeitos que se contrapõem, um narrador que sustenta essa contraposição, e uma voz exterior que surge incólume no texto, anunciada apenas pela voz do narrador. Estas várias vozes vão de encontro à música, mas ao mesmo tempo mostram as suas limitações.

“O texto, que tece e sustenta o espaço interior de toda a humanidade, é incapaz de captar, num só e único texto contínuo e simultâneo uma multidão Nem sequer pode ser construído como uma partitura” (ibid.). Aqui “texto” surge com um duplo sentido. O texto é a dimensão interior da palavra no ser humano, o *logos*, que organiza todo o “espaço interior”. Esta dimensão da palavra não consegue escrever, (o outro sentido de “texto”), a “multidão”, por mais “simultâneo” que procure ser. “Precisa de unidade para persistir” poderia ser o epitáfio para o *logos* desordenado que procurasse descrever o disperso, mas Aossê confirma, na mesma sequência, que a poesia não precisa de unidade para subsistir.

As linhas polifônicas da obra de Llansol parecem estar sempre em mutação. O texto encontra espaços por onde consegue concretizar-se, mas encontra ao mesmo tempo resistências onde certos mistérios não conseguem ser desvelados. Mas o texto tem a capacidade de se mover e de se contradizer constantemente. Por vezes parece perder o equilíbrio, nestes momentos pode até anunciar o seu fim. Esta dinâmica que faz o texto ganhar vida também está presente na música de Bach. O lugar perfeito consegue ser aquele que mostra todas as possibilidades de contraponto, conseguindo a plenitude pela incompletude. Afinal, musicando a incompletude também se aproximaria da harmonia divina, que, por si, deixa espaços em aberto para o mistério.

⁷ Destaque e negrito no original.



4. Spinoza

Os fragmentos diarísticos da primeira parte de *Lisboaleipzig* não culminaram em nenhuma obra final, mas deixaram-se ficar naquele estado experimental e fulgurante, como brechas para um mundo que fica entre o biográfico e o ficcional em Maria Gabriela Llansol. Mas a obra “concretizada” que se revela mais à frente não deixa de ter estas características. É um aglomerado de “cenas fulgor” que se desenrolam num espaço libertado de qualquer dever mimético.

Maria Etelvina Santos (MES) mostra como o aparecimento de todas estas personagens e lugares na obra de Llansol fazem parte de uma “voz da ipseidade, que o autor não reconhece como a sua, nem como a de outro, mas a de um si-mesmo-como-outro” (SANTOS, 2014, p.117). Esta voz é coincidente com o nosso primeiro argumento de um texto que vem como que a mostrar-se autonomamente perante um autor mediúnico. Numa passagem de *Sculpting Time*, Tarkovsky comenta:

Será que as imagens de Leonardo ou Bach significam alguma coisa em termos funcionais? Não – elas não significam nada para além do que significam em si mesmas; essa é a medida da sua autonomia. Elas veem o mundo como se fosse a primeira vez, sem qualquer experiência para as pesar. Olham para ele com a independência de pessoas que acabaram de chegar! (TARKOVSKY, 1989, pp. 112 e 113).

Como em Tarkovsky que, como vimos no capítulo anterior, reúne um conjunto de referências artísticas em *Solaris*, deixando-as na sua autonomia, também Llansol junta figuras com um intuito de as deixar fluir no texto, de as deixar ser num Agora a-histórico e em aberto.

Este Agora em aberto é um movimento, como MES o descreve, de um “lugar onde se movem os objectos-coisas-ideias com as suas relações (...) pensados por um ser que escreve” (SANTOS, 2014, p. 124). Este é o lugar do “entresser”: “Lugar fora do tempo e de coordenadas de espaço, encontro de constelações de forças visíveis e invisíveis, nele se anulam dicotomias e se elege a polaridade”.



O sujeito está inserido no tempo como ser-temporal, e por isso o tempo torna-se um campo plástico de interações e percepções variadas, ou seja, um tempo-em-sujeito. A plasticidade do tempo permite a Llansol esta narrativa da ipseidade, o que a permite trazer a um Agora todas estas personagens que se restringiam num tempo e espaço histórico específico.

As questões ontológicas desta totalidade do Agora, que intersecciona todas as experiências numa experiência total, vão ao encontro do panteísmo de Spinoza. A totalidade da experiência humana passa pela indissociabilidade entre o corpo e a mente, entre a história e o tempo-sujeito, entre o eu e o outro. E é neste ponto que MES, retomando o seu texto, faz ligação entre Spinoza e Llansol. O panteísmo spinoziano é, no fundo, a inseparabilidade entre todas as coisas, no sentido em que todas as coisas são Deus, ou Ser. Tem tudo um chão comum e pode tudo entrecruzar-se.

Em *Lisboaleipzig* parece que Spinoza tem ainda outra utilidade para o texto. O “Ensaio de Música” parece estar sempre prestes a desfazer-se. O texto desequilibra-se enquanto se tenta definir. Uma forma surge destas forças opostas, ou “difusas”, como já vimos, para se concretizar. Mas mesmo que o texto queira ser esta incompletude, a sua dissolução é sempre eminente.

Afasto o texto com um golpe rápido da mão. Não só porque as forças o odeiam mortalmente, mas porque também seria pura perda de tempo correr atrás de qualquer força rebelde: a destruição benéfica que realizam será feita num silêncio inacessível ao humano.

O que faz o espírito pensar não é um modo de pensar, mas o espaço em convulsão, quer dizer, um corpo vivo à beira do desequilíbrio, ou um novo limite (LLANSOL, 2014, p. 190).

Há forças que parecem desequilibrar o texto, mas é neste momento que Spinoza surge como harmonizador. “É, pois, Spinoza quem está sentado à minha mesa”. É a partir daqui que assistimos a um “arrumar da casa”, e à transposição das personagens do não-lugar instável de *Lisboaleipzig* para a “casa térrea de abrigo para a casa dos Bach” (p. 194) . Aossê e Bach se reconciliam nesta sequência:

Aossê e Bach se tinham encontrado porque precisavam de perder o medo. Que tinham grandes artes, que um e outro tinham recebido dons poéticos, dos maiores que já tinham existido, mas que o pensamento não era forte, nem determinado.



“É bom que Baruch esteja entre nós” (p. 195). É Spinoza que possibilita a completa fusão de todas as coisas. É ele que “nos responde invariavelmente que o real é tal qual é quando olhado com os olhos da substância activa” (p. 196). O modo como vemos as coisas é também um dos modos de Deus se ver a si mesmo, não deixando que o medo do Texto se apodere de si e o faça deixar de se desenrolar.

O “sistema” de Spinoza consegue compreender tudo numa coerência, “quando o de Aossê foge quase sempre, e o meu [da narradora] se desnorteia”. O sistema de Spinoza ganha atributos de um ser, quando ele consegue a preservação, ou o *conatus*, o desejo e vontade de auto-preservação, em si mesmo. E Llansol, neste momento do texto, absorve Spinoza para preservar a imagem precária. Como diz Spinoza na *Ética*, “o poder, ou esforço, pelo qual (uma coisa) se esforça para perseverar no seu ser, não é mais do que essência dada, ou real, da propria coisa” (SPINOZA, 1996, p. 75). Um ser tem na sua essência o preservar-se.

O modo como Spinoza é apresentado em *Lisboaleipzig* lança o texto numa metaforização dessa preservação essencial. Imitando já um organismo, Llansol escreve trazendo o movimento e o mistério para a escrita, deixando espaços sem palavras, travessões que emulam uma ausência presente, aliado já às “cenas fulgor” que interseccionam imagens. O texto brota como uma árvore, cresce como *natura naturata*, consubstanciando-se com a totalidade.

Mas para o texto ser coisa, para ser parte da metamorfose, precisa também de se decompor. A metamorfose implica a morte, a destruição, um retornar ao caos primordial e informe. O texto para ser realmente ser tem de se entregar à força transfiguradora do mundo.

5. O devir-lugar

O conflito gestativo do texto chega ao fim com a força preservadora do *conatus* de Spinoza. O prólogo acaba, começa um texto que na sua forma apresenta uma estrutura acabada, dividida em capítulos e subcapítulos, dando uma breve ilusão de que trará agora uma estrutura aristotélica, dotada de enredo, de uma forma completa de princípio, meio e fim. Mas o texto de *Lisboaleipzig* será a mimética do próprio Ser, se, no sentido de Heraclito, o Ser é esse fluxo em constante metamorfose. Como Nietzsche escreve, dando voz a Heraclito,



só vejo o devir. Não vos deixeis enganar! É à vossa vista curta e não à essência das coisas que se deve o facto de julgardes encontrar terra firme no mar do devir e da evanescência. Usais os nomes das coisas como se tivessem uma duração fixa; mas até o próprio rio, no qual entrais pela segunda vez, já não é o mesmo que era da primeira vez (NIETZSCHE, 2002, p. 40).

Segundo Heraclito, nesta visão de Nietzsche, não existe duração fixa, e um ser, que realmente é imanente na metamorfose, não se separa das coisas ou cria uma forma independente delas. O texto de *Lisboaleipzig* será uma forma criada para dar sentido a todo um conjunto de experiências autorais, que também podem ser trans-autoriais, no sentido em que o autor se “dessubjectiviza”, como vimos no texto de MES. É assim um texto que se cria mas que prevê a sua dissolução. É um texto que, como o Ser, é informidade e fluxo e, por isso, mudança.

Ao longo dos capítulos que perfazem “O Ensaio de Música” as personagens começam a duvidar do sistema de Spinoza, pois mesmo esse sistema é visto, no texto, impotente para abranger a poesia que também faz parte do mundo: “– Sim, Baruch – confirma Anna –, a geometria da natureza que, até hoje, expôs minuciosamente, não inclui o acto poético como o de Aossê que, muitas vezes, quase se confunde com a Quimera” (p. 312). Aossê é associado a esta impossibilidade de se geometrizar, ele sai de qualquer sistema. É depois associado ao Trimúrti como Siva por estes mesmos motivos.

O Trimúrti vem de “tri-murti”, “três formas” (CORREIA, 2011, p. 133), e são as manifestações divinas de Brahman, “a unidade de tudo” (p. 134). Siva é, como Correia expõe, uma figura representada como o “deus que dança rodeado por um círculo de fogo, símbolo da destruição que envolve todo o ciclo da vida e da morte” (p. 137). É o deus da destruição e da transformação, o que não permite ao mundo fixar-se numa forma. Aossê é muitas vezes representado como andrógeno, sem fronteiras corporais, e mais tarde transfigura-se em Pan para dançar, incorporando a própria transformação na sua dança. Aossê, o poeta, entra em conflito mas depende de Bach, que aparece em *Lisboaleipzig* como Brahma, “o demiurgo que cria todos os seres do mundo” e o que deu “extensão e corpo ao universo”. Este deus representa a criação, que pode estar ligada com a criação a partir do nada e à plena arquitetura a que Bach está associado na obra. Por fim, Visnu é Anna Magdalena, mas também podia ser Baruch, sendo



Visnu o deus que “preserva o mundo”, o “princípio que sustém tudo o que existe, como o pilar ou eixo do mundo” (p. 135). No entanto aqui Anna também pode estar associada à narradora que integra o texto como personagem, como um seu heterônimo. É afinal a narradora que preserva este mundo textual que em si contém uma dinâmica criadora e destruidora.

As divindades védicas vêm ilustrar a destruição iminente de *Lisboaleipzig*, são uma “apresentação ingênua da verdade” (LLANSOL, 2014, p. 237). São formulações mitológicas que ajudam a encontrar linhas de leitura no próprio mundo e que extraem dele uma verdade, uma associação humana nas coisas que escapam à sua compreensão. O Trimúrti entra em efusão, mas esta é só mais uma máscara da efusão que se instala desde o início da obra.

Lisboaleipzig submerge, como a Atlântida de Platão, como o não-lugar por excelência, para dar espaço ao lugar enraizado dos seres humanos. As personagens são “agarradas” pela narradora e trazidas para “o solo firme da casa térrea” (p. 318). A utopia afinal não está nos lugares criados e que passam como espectros por palavras, conceitos ou formas sem estes os conseguirem agarrar. A utopia está no devir-lugar que é essa própria transformação, e o texto sabe que não fez mais do que regressar de onde partiu: “– Precisamente. Eu venho do inomeado, e é para lá que caminho. Sempre – diz-lhe o texto” (p. 358).

O texto reflete sobre a “Quimera” que criou, explica que foi de “Aossê que partiu o impulso para que esta Quimera quisesse existir numa espantosa pulsão contraditória de vida interior” (p. 367). Contudo, o texto ainda conclui que estas “Quimeras” são modos de o homem alcançar-se a si mesmo:

Não haverá sempre imagens de início que virão desequilibrar o homem, e aprender com ele o que é estar vivo? Unir o pensamento à música e ao poema, no meio comum dos homens, deve bastar. Deve bastar, que o homem se ocupe finalmente do homem. (p. 370).

Toda a criação poética em que se joga nas palavras acaba por ser uma busca por esse mundo desrido e sem palavras em *Lisboaleipzig*. As formas criadas, que tentam captar o movimento e a transformação, por mais que consigam “moldar a metamorfose” (p. 27), não a conseguem dominar ou “domesticar”. *Lisboaleipzig* é um texto fixo que quer ser lido como movimento,



como fulgor. Quer confundir-se com uma experiência verdadeiramente humana, tão humana que não possui a inteireza dos acontecimentos, mas que os vive de forma incompleta e idealizada, com cantos obscuros que saem da apreensão. É o deixar fluir, característico de tantas tradições místicas e do pensamento oriental, tão conhecidos pela autora. É, por fim, um meio para o ser humano reencontrar o vazio que o espera sempre na imanência – no lugar inominável.

6. Referências

- AUGUSTYN, Adam et al. (eds.). *Utopia in Encyclopaedia Britannica*. Disponível em <https://www.britannica.com/topic/utopia#ref284357>. Acesso em 26/09/2021.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro Enigma*. Lisboa: Cotovia, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Divagação sobre as ilhas*. Disponível em: <http://flipthtml5.com/aruh/vcns/basic>. Acesso em 26/09/2021.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Barcelos: Civilização Editora, 1983.
- CORREIA, Carlos João. *A Religião e o Sentido da Vida*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Tradução de James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- GEIRINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach: o apogeu de uma era*. Tradução de Luís Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- HUBNER, Patrick. *Utopia and Myth*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. New York, Routledge, 2017, pp. 1151-1158.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2014.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Tradução de Maria Inês Vieira Andrade. Lisboa: Edições 70, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da Tragédia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1972.
- PESSOA, Fernando. *Arquivo Pessoa*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/>. Acesso em 26/09/2021.
- POPKIN, Richard. Benedict de Spinoza. In *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Benedict-de-Spinoza>. Acesso em 26/09/2021.



RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2016.

SANTOS, Maria Etelvina. Heterónimos e figuras – Extensões do corpo e modos da mente em Pessoa e Llansol. In BARRENTO, João e SANTOS, Maria Etelvina. *Pessoa e Bach na Casa de Llansol*. Lisboa: Mariposa Azul, 2014.

SPINOZA, Benedict de. *Ethics*. Tradução de Edwin Curley. Londres: Penguin Books, 1996.

TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Tradução de Kitty Hunter-Blair. Austin: University of Texas Press, 1989.

SOLARIS. Direção de Andrei Tarkovsky. Mosfilm. Rússia: 1972. New York: The Criterion Collection, 2014. [DVD]. (166 minutos).

TUSLER, Robert. *The Style of J. S. Bach's chorale preludes*. Berkeley: University of California Press, 1956.



A dualidade (Neo) barroca em Heriberto Helder: o erotismo e o sagrado

Solange Damião¹

RESUMO

Analizar os elementos neobarrocos nas obras de Heriberto Helder é tentar mostrar como os aspectos formais e estéticos do estilo barroco permanecem na contemporaneidade e como se processam na poética Herbertiana. Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise dos traços barrocos apresentados nas obras de Heriberto Helder, sabendo que esta é uma nova forma de leitura de seus textos. Utilizamos como metodologia a leitura e análise de poesia, conforme se depreende do livro Poemas completos (2016).

Palavras-chave: Barroco; Neobarroco; Heriberto Helder; Erotismo; Sagrado

Duality (Neo) baroque in Heriberto Helder: the eroticism and the sacred

ABSTRACT

Analysing the neobaroque elements in Heriberto Helder's works is trying to show how the formal and aesthetic aspects of the baroque style remain in the contemporaneity and how they are processed in the herbetian poetic. This work aims to do a critical analysis of the traits baroque presented in Heriberto Helder's works, knowing this is a new way in reading his texts. We use the poetry reading and analysis as methodology, as seen in the book Poemas completos (2016).

Keywords: Baroque; NeoBaroque; Heriberto Helder; Eroticism; Sacred

¹ Graduada em Letras (português/inglês) pela Universidade Camilo Castelo Branco, especialização em Gramática e Texto pela Universidade Nove de Julho, pedagogia pela Faculdade São José, especialização em Literatura Inglesa e Norte-Americana pela Universidade cidade de São Paulo, especialização em Ensino-aprendizagem da Língua Inglesa para Educação Básica na Faculdade Cultura Inglesa e mestrandia em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal de São Paulo. Vinculação Institucional: Servidor público, enquadramento funcional: professor efetivo, carga horária: 24. E-mail: solange.damiao@unifesp.br ou solbris@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-8533-7483>



1. Introdução

O objetivo desse trabalho é contemplar a importância de Herberto Helder para a literatura portuguesa, ao analisar a dualidade nas obras poéticas *religiosas* do autor em contraposição às *eróticas*, nos poemas *Anjo Príapo e Nossa Senhora Côna*, *Um leão atrás da porta*, dialogando com o poema *Pica-Flor*, de Gregório de Matos dentro da dialética do contexto histórico contemporâneo.

A partir dos poemas citados no *corpus* desta pesquisa pretende-se compreender o *erotismo* e o *sagrado* no universo neobarroco com todas suas implicações, e como produto merecedor de cuidadosa atenção, nas obras do autor. Dessa maneira, o tema dialetiza o conflito vivido por um homem dualista, ou seja, um homem inserido dentro de uma sociedade pós-moderna que sofre mudanças causando-lhe um conflito interior. Assim sendo, o interesse da pesquisa ocorre devido ao fato de perceber uma difícil compreensão dos problemas causados pelo antagonismo refletido nos temas do poeta Herberto Helder. Considerando o *corpus*, há a necessidade em se problematizar a visão dialética de mundo que o autor possui dentro do contexto histórico contemporâneo, e que o leva a dualidade dentro de suas obras e tal dialética.

Por isso, para compreender a produção do autor, além das análises dos poemas, é necessário também considerar o discurso que dominou o período barroco e ao problematizar o tema, é possível o resgate do passado, para a (re) significação do presente. Com efeito, nessas questões, as obras do autor a serem analisadas são consideradas como uma manifestação do neobarroco voltada para um desejo de permanente transcendência, e ao mesmo tempo é a representação da hipocrisia de uma época contemporânea problemática.

Assim, refletindo sobre a importância das obras como objeto de estudo, para a realização da pesquisa, propõe-se uma forma pertinente, com a finalidade de atingir o resultado esperado. Por isso, a contar da discussão teórica de autores que discorrem sobre o Herberto Helder, barroco, neobarroco, contemporâneo, vanguarda experimental, erotismo, sagrado e percepção do corpo, pretende-se chegar à interpretação e compreensão do mundo social. Fundamentando-se nas discussões dos autores: Dal Farra (1986), Guedes (2010), Bosi (2006), Cademartori (1995), Hansen (1986 e 2006), Calabrese (1987), Moisés (2010), Bataille (1987), Otto (2007), Paz (2012) e Ponty (2018).



Por esses motivos é que o tema abordado será de suma importância para desvelar a questão do sagrado em contraposição à religião no período contemporâneo, pois o estudo do tema estabelece uma proposta atual, na dimensão em que o panorama político-social do mundo adquire novos acontecimentos e novos contextos históricos. E, ao fornecer um conhecimento científico acerca do pensamento e da independência que demarcaram fortemente o *erotismo* e o *sagrado* em Heriberto Helder, nota-se que a expressão artística e apaixonada do autor, retrata o nosso desabafo diante das muitas representações da hipocrisia contemporânea, revelando o quanto é necessário a existência de poetas como ele.

O presente trabalho, portanto, aponta as contribuições de Heriberto Helder à Língua Portuguesa, pois ele é considerado um dos mais importantes escritores portugueses da segunda metade do século XX e início da metade do século XXI. Autor que segundo Dal Farra (1986, p. 19), não é engajado no sentido tradicional por produzir poemas obscuros que assombraram a crítica mais convencional. Por isso, ele é um escritor desvinculado da realidade imediata, evitando a cena pública e o recebimento de prêmios, não concedendo entrevistas e não aparecendo sob qualquer forma.

2. Heriberto Helder: o poeta obscuro

Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.
 (HELDER, 2005, p. 131)

É dessa forma, que “os seres que permanecem no escuro invocam outros seres, pedindo-lhes luz e que lhes sejam mostrados o caminho” (GUEDES, 2010, p. 46). Segundo a autora, essa questão da obscuridade tem a ver com o autoconhecimento do homem, que teme e foge “com o rosto no espelho à candeia” por não acreditar em si próprio. Assim é o poeta, niilista, que teme o demônio e não encara sua figura de anjo no reflexo, preferindo “à Luz a Obscuridade”, questão contemplada em Heriberto Helder que deseja ser salvo pela poesia por não crer em si mesmo, recorrendo a esta energia que mantém sua busca (Ibidem, p. 46).



Quem é que sobe do deserto com sua alumiação,
 [...] e me sussurra, entre colmeias, no ar;
 sou obscuro, advinha-me.

(HELDER, 2016, pp. 572-573)

A partir do excerto, observa-se no poeta Heriberto Helder, um escritor de “vida extremamente inquieta e marginal [...] sensação de falta de território, de exílio, de prisão, de descentramento e mal-estar advindos da vontade de romper o pacto com ideologia vigente” (DAL FARRA, 1986, p. 15). De acordo com a autora, tal comportamento é atributo do “acto heróico do poeta moderno” e que o impulsiona a criar uma “linguagem” em oposição às convenções eminentes por essa cultura. E por essa autenticidade de conduta, o poeta de “origem judaica, nascido a 23 de Novembro de 1930, em Funchal (ilha da Madeira)”, falecido em Cascais, a 24 de Março de 2015, ao revelar-se, instável, inquieto e palpitante, também demonstra uma vida regida pelo amor: fato que não deixa escapar em suas obras. É desse modo, que ele elucida sua ascensão, utilizando-se da imaginação à significação simbólica, alcançando um estoicismo universal, pois “narra um acontecimento que confunde tanto as leis quanto a tradição” (Ibidem, p. 17).

Diante do exposto, nota-se o princípio da “não-identidade do poeta”, que possui uma poética, agudamente “rica” e “complexa”, dono de um “encanto personalíssimo”, uma “escrita arrebatadora” e uma voz arbitrariamente “marginal” (Ibidem, p. 19). Logo, não cabe aqui uma resposta para tais características, mas apenas uma possível visão crítica pelos caminhos da leitura, esta que percebe uma ambiguidade apaixonada e descriptiva com a complexidade do amor. Segundo Dal Farra (1986, p. 28), “fundar um mundo autônomo e independente daquele que rodeia a todos pode ser o meio de encontrar na marginalidade do exílio, um modo de resistência”. É assim que surge o “papel da linguagem”, pois o fragmento do “poema” revela toda criação imaculada pelas conexões assombrosas que afligem o poeta. A linguagem, portanto, apóia-se no estranhamento entre a escolha da palavra e ao que ela se opõe, uma vez que se coteja com “signos” inconciliáveis: questão que a modernidade concede à linguagem da poesia, libertando-a de sua característica conciliadora (Ibidem, p. 29).

Dal Farra (1986, p. 34) ainda menciona que escrever, portanto, sobre um poeta é não caracterizar a sua escrita ou conceituá-lo num determinado cânone literário, mesmo que sua



obra esteja completa, pois o objeto de estudo é sempre uma obra inacabada e tende a crescer. É dessa forma, que a poesia de Heriberto Helder se opõe aos discursos dominantes contemporâneos e representa a realidade “pelo regresso do poema sobre si mesmo, pela autorreferencialidade da linguagem, pela reflexão que a poesia empreende sobre os seus próprios meios de produção” (Ibidem, 1986, p. 39). Logo, essa crise de representação faz com que o poeta faça uma releitura de suas origens e de suas quedas e crie um novo universo, pois é por meio dessa experiência que ele recupera o ato da criação (Ibidem, 1986, pp. 43-44).

Segundo Guedes (2010, p. 53), “Heriberto Helder busca uma ancestralidade literária [...] à imaginação criadora, ou do sonho [...] O poeta obscuro é uma imagem do xamã e ela estabelece uma árvore genealógica sacerdotal”. Por isso, o autor tornou-se um mito, diferenciando-se de todos os outros poetas no que tange à sua personalidade, pois com seu “temperamento secreto” rejeita prêmios e homenagens, não permite ser fotografado e não concede “entrevistas para jornais”. É dessa maneira, que Helder deseja o “silêncio”, para que as palavras retornem à sua origem “pré-verbal” e ele “vença o mundo”, porque teme “ficar sem voz” no momento da criação (Ibidem, p. 59). Ele diz: eu

quero criar uma língua tão restrita que só eu saiba,
 e falar nela de tudo o que não faz sentido
 nem se pode traduzir no pânico de outras línguas,
 e estes livros, estas flores, quem dera tocá-las numa vertigem
 como quem fabrica uma festa, um teorema, um absurdo,
 ah! Um poema feito sobretudo de fogo e silêncio
 (HELDER, 2016, p. 638)

Ele é, portanto, protagonista dramático de sua própria história, porque rompe violentamente com a conveniência de seu tempo e utiliza-se do poema que o mantém vivo: “sangue a subir na garganta, metáfora biológica do canto” (GUEDES, 2010, p. 66). Por isso, Helder canta a sua “suja/admirável vida” e busca dizer “como tudo é outra coisa”, porque menospreza a sociedade em que vive, mas acolhe o que ela despreza: o “vício” que subverte a “ordem estabelecida”, ritualizando uma sátira para alcançar a “verdade completa”, que é desejada pela “fantasia” (DAL FARRA, p. 114). Assim sendo, por mais afastada que a poética do autor esteja da realidade e dos



eventos sociais que envolvem o homem contemporâneo, ele originou-se dessa mesma vida que ele canta e ecoa da sua voz.

3. Ecos do (Neo) Barroco: em Heriberto Helder

Os ecos chegam de todos os lados: as respostas caóticas, o êxito, o erro, a morte da alma [...] quanto ao mundo, o poema espera tudo dele menos o equívoco, embora seja o equívoco aquilo que se encontra mais à mão no mundo. (MELLO, p. 2007)

Ao longo da Poesia escuta-se o *eco*, alusões e paródias de outro tempo que deve ser compreendido, para que se compreenda o próprio tempo. Por isso, para compreender o que vem a ser neobarroco, torna-se necessário conhecer a princípio o termo “barroco”. Pois, ele busca a partir do próprio significado da palavra e do seu contexto histórico, compreender a origem desse estilo e ilustrar as razões históricas por meio do processo de transição entre a razão e a fé em que o homem barroco atravessa – época de contradições e conflitos.

Segundo Bosi, é um estilo conhecido sob inúmeras intitulações como: “conceptismo e cultismo na Espanha e em Portugal, mareinismo na Itália, gongorismo também na Espanha, eufuísmo na Inglaterra, silesianismo na Alemanha, e preciosismo na França” (BOSI, 2006, p. 29-30). Já a autora Cademartori (1995, p. 27) afirma que o início do estilo Barroco foi após o resultado da crise religiosa (Reforma Protestante de Martinho Lutero e a Contra-Reforma da Igreja Católica) e da crise econômica sofridas pelo rompimento do comércio com o Oriente. E, desde então, seu crescimento é perceptível na segunda metade do século XVI, acompanhado de sua ascensão no século XVII, e sua queda no século XVIII, pois segundo Ligia:

As peculiaridades do estilo Barroco vinculam-se à ideologia da Contra-Reforma e do Concílio de Trento. O Renascimento foi uma reação contra a ideologia da civilização medieval somada à revalorização da Antigüidade Clássica, o que significou uma afirmação do racionalismo e da concepção pagã e humanista do mundo. O Barroco é uma contra reação a essa tendência, uma tentativa de retorno à tradição cristã (ibidem, pp. 27-28).



De acordo com a autora esse contexto histórico foi essencial na definição do estilo, pois o teocentrismo que fundamentava o mundo Medieval e o antropocentrismo que dominava o mundo Renascentista estabeleceu o “dualismo barroco”, que revela uma permanente busca do equilíbrio espiritual e humano. Tal equilíbrio prende o homem desse período às “tensões e contradições” – por um lado, razão-humana, por outro, fé-espiritual. Cademartori, ainda cita Afrânio Coutinho que descreve o homem barroco como saudosista da religiosidade do mundo medieval, manifestada pela Contra-Reforma constituindo-se no estímulo de uma transcendência. Acontecimento impossível de ser alcançado num período em que a legitimidade dos prazeres materiais já estava em evidência (Ibidem, p. 28).

Dessa maneira, a palavra “barroco” surgiu após a sua manifestação, cujo propósito era o de nomear as modificações de arte consideradas pelos autores de estilo clássicos de confusos e extravagantes. Então, “Pérola Negra”, pedra de aspecto irregular, foi o nome utilizado a princípio pelos joalheiros espanhóis de maneira desvalorizada, aparecendo assim, a primeira “conotação” para a arte exagerada e rebuscada do estilo barroco. No entanto, essa definição passou por uma transformação ao ser reconhecida como arte barroca pelo escritor, filósofo, crítico e historiador da arte Heinrich Wolfflin (1888), que comparou os “modelos artísticos do Renascimento e do Barroco” baseando-se na pintura e na arquitetura. Assim sendo, é “a partir da teoria Wolffliniana, que o Barroco passa a ser visto como um desenvolvimento e não como uma degenerescência, do Classicismo. Estabelecidas as características próprias de estilo, sua avaliação a partir dos preceitos renascentistas perde a razão de ser” (Ibidem, p. 28).

Diante do exposto, Hansen (2006, p. 4) não “nega a existência do barroco”, mas alerta sobre o perigo de se colocar todo um período sob tal denominação, pois afirma que cada época possui um conceito teórico diferente e um sucede ao outro. Ele menciona, sobretudo, a concepção do século XIX como parte das ideias iluministas e românticas que se inspiravam na doutrina da razão como fonte de conhecimento e na doutrina que declara ser a realidade a essência espiritual, mental, intelectual ou psicológica, criticando o barroco como estilo tendencioso. Segundo o autor, é por isso, que essas correntes compreendem o Barroco de forma antagônica, porém estão igualmente fundamentadas no conceito de tempo da personagem



principal como: “excesso”, “deformação”, “ruptura”, “angústia”, “acúmulo”, “jogo de palavras”, “hermetismo”, “mau gosto”, “afetação”.

Para tanto, Hansen (1989, p. 227) diz que essas duas formas críticas foram preconceituosas e refuta criticamente quanto à noção de estilo assimilado por essas correntes, proporcionando-lhes uma nova alternativa. Então, propõe outra maneira de compreender o Barroco evidenciando que este estilo é retórico, ou seja, é a arte de convencer o ouvinte por meio da oratória e não procura diferenciar o que é verdadeiro ou falso, mas faz com que o receptor chegue a uma conclusão do pensamento implícito do discurso. Este estilo retórico foi muito utilizado por Aristóteles, pois é na criação poética que se encontra a imitação, comportamento inato do indivíduo, fazendo com que não exista a subjetividade do poeta, fato observado no estilo romântico. Por isso, essa nova forma de compreensão sobre o estilo Barroco é realizada pela sátira, um estilo literário que foi muito cultuado pelos poetas romanos Juvenal e Horácio. Ela é utilizada para criticar a arrogância dos homens ou evidenciar o mau costume da sociedade, corrigindo por meio do riso, conservando os padrões, a ordem e a subordinação da sociedade. Com isso, o autor chama à atenção dos pesquisadores sobre a utilização de leituras complementares e de diferentes fontes, para que não caiam no erro de atribuir uma única causa às mudanças ocorridas no período de transição (Ibidem, p. 228).

Posto isso, nota-se que o barroco é um estilo de excessos e de artifícios, onde a criação da forma alcança uma condição elevada e o jogo da linguagem predomina. Esse estilo também transita entre o sonho e a realidade, entre o erótico e o sacro, pois cria jogos duais, exaltando a fantasia, uma vez que é nomeado pela irregularidade, pelo exagero, pelo desvio e pela transformação. Logo, é um estilo que possui diversas e novas interpretações em outros períodos e não apenas no século XVII, tornando possíveis os estudos sobre a estética neobarroca. Em sua dissertação de mestrado, Azevedo (2017, pp. 20-21) afirma que para Calabrese (1987, p. 10) seria a nomeação dos fenômenos culturais contemporâneos, pois o termo neobarroco nem sempre possui o significado de uma reprodução à estética predominante do século XVII, mas como se fosse um “ar do tempo que se alastrá a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber”. E, portanto, o prefixo “neo” ao ser



utilizado, poderia ter o sentido “de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado” (Ibidem, p. 27).

Desse modo, o autor acredita que existem certas formas implícitas para os surgimentos artísticos e culturais, concentrando-se apenas nessas afirmações, sem caracterizá-las de neobarroco. Todavia, há uma recorrência de formas precisas e estruturas semelhantes que podem ser observadas, por exemplo, entre o Barroco do século XVII e a sociedade Contemporânea. Para o autor, é neobarroca toda a arte que manifesta certas características que lembrem o barroco e, por isso, as análises devem ser bem detalhadas, levando em consideração o dizer não aparentemente linear e superficial. Por isso, apesar de uma tentativa de definição sobre essa arte, Calabrese menciona que tal definição pode ser redutora, por afirmar que é um estilo que relembraria o Barroco como o próprio nome revela: novo barroco. E embora, o neobarroco, assim como o barroco, seja uma arte de exageros por possuir claramente um desejo pela “desordem” e pelo “desequilíbrio”, onde o discurso empregado e adornado possibilita a construção de um discurso eloquente, ele é independente (ibidem, p. 28).

Depreende-se, portanto, que Calabrese tenta traçar os limites de uma estética contemporânea a partir da recuperação do barroco, na designação da prática neobarroca de Vanguarda Experimental. Que segundo Moisés (2010, p. 450), “tal experimentalismo [...] é sinônimo da Arte da Vanguarda [...] que remonta à Antiguidade Clássica e ressurge de tempos em tempos e que mais de uma vez será visitada pelos seus seguidores”, como é o caso do poeta Heriberto Helder. Dessa forma, o aspecto neobarroco que se encontra na obra poética do autor expressa certo pensamento de Modernidade, cuja complexidade é representada no barroco, pois:

Barroquizante por vezes, espreitando não raro o abismo da despoetização do poema, a dicção de Heriberto Helder alia o lirismo escaldante, de metáforas febrilmente inusitadas, um intelectualismo nem sempre represado, aqui e ali convertendo-se num experimentalismo menos convincente, mas que não lhe compromete a superior tensão poética. Nela insinua-se aos poucos a metapoesia que latejava no curso dos poemas, sinal da sua “arte íngrime”, “arte da síncope”, fruto do “éxtase das imagens”, “arte de roseira”, em suma (MOISÉS, 2010, p. 470).



É diante disso, que Dal Farra (2000, p. 149) aponta o barroco como uma característica essencial da poesia Herbertiana, evidenciando elementos particulares no interior da poesia do autor como: o jogo entre o claro e o escuro, inerente da estética barroca, a formação de luz e energia, resultante da estética da obra de arte, assim como a apreensão do poema como uma forma ornamental. Assim sendo, para a autora, o poema de Helder “é sempre um organismo gerador de energia, de luz apenas entremostrada”, fazendo com que estimule e subverta a visão engenhosa do leitor “com desassossegos de claro e escuro, com façanhas de relâmpagos riscando a tela já então pasma de entendimento” (Ibidem, p. 149).

Segundo Hansen (1989, p. 235), tal arte engenhosa produz uma dialética que consiste numa “técnica da divisão ou da análise ornada”. Consequentemente, ela alcança um tipo de metáfora indecifrável e que é “dupla” (Idem, p. 236), mas que, ao ser criada, experimenta a agudeza do poeta e ao ser decifrada pelo leitor, ambos perspicazes são diferentes do vulgo. Assim mencionado no texto: “Como preferencialmente aproxima, funde e divide conceitos semelhantes e extremos, a metáfora é semanticamente aguda e, geralmente, hermética: a poesia funciona como ornato dialético enigmático”. Por isso, o autor argumenta que as técnicas poéticas associadas posteriormente no nome “barroco”, não podem ser compreendidas como “jogo de linguagem”, “formalismo”, “futilidade”, “angústia”, sob o risco de se cair no anacronismo e moralismo (1989, p. 239). A partir desses conceitos, verifica-se que no fragmento abaixo:

[...] Ouves
 o grito dos mortos?
 [...]É preciso criar palavras, sons palavras
 Vivas, obscuras, terríveis.
 (HELDER, 2016, pp. 215-216)

Herberto Helder nos possibilita analisar em sua escrita “barroquizante”, que sua base conceito de invenção e criação é a transformação das coisas do mundo em imagens intensamente poéticas, mas sem possuir um conceito fixo, no qual a primordial particularidade é a representação da agilidade presente das dobras das coisas do mundo. Logo, “os lugares da



invenção são ornamentos a serem ornamentados" (HANSEN, 1989, p. 240), onde o leitor é impulsionado a adentrar no universo assombroso das "palavras" que se relacionam de maneira envolvente e inusitada. Assim sendo, os traços barrocos no poema Herberdiano são vistos como incessante envolvimento entre a audição das vozes dos mortos e o encontro com a morte da voz, a comunicação é instituída pela obscuridade, nesse lugar em que o externo desloca-se para o interno. Dessa forma, todo diálogo se constitui em torno do sentido dessa relação metafórica, que corresponde a uma simetria entre o homem e o mundo, sendo a palavra um elemento persistente da manifestação formal do discurso. Por isso:

A operação dialética da análise dos conceitos é virtualmente ilimitada e abre a poesia barroca para uma contínua experimentação metafórica de outros conceitos relacionados ao argumento da tópica que é desenvolvida através da mesma analogia que opera a divisão das espécies, gêneros etc (Ibidem, p. 245)

Em suma, a ruína das vozes dos mortos cria uma solução "técnica da análise que divide e subdivide o tema", pois no escuro não se enxerga nada, mas se ouve tudo, inclusive "o grito dos mortos". Por isso, escuta-se e pressente-se a morte como perda da voz, porque a linguagem é sincronicamente voz e evocação da morte: "alegoria do eco" (Ibidem, p. 246) que se liberta para ver e ouvir a palavra que produz o seu sistema de decomposição, por viver na umidade e ressuscitar após o poeta revolver a terra. Conclui-se, então, que o neobarroco, embora não desvinculado do barroco, possui características que o tornam independente, pois é um estilo que explica a obscuridade do nosso tempo, cuja representação se dá por meio da dualidade do pensamento.

4. *Corpus: uma abertura à análise*

*Porque sou uma abertura,
 [...] orifício que traz para o visível
 o segredo:
 (HELDER, 2016, p. 469)*



A partir dessas considerações, o artigo tem por objetivos apresentar a importância de Heriberto Helder para a literatura portuguesa e analisar mais detalhadamente a dualidade (Neo) barroca do *erotismo* e do *sagrado* existente em suas obras poéticas, que fazem parte da dialética do contexto histórico pós-modernista. Neste sentido, pretende-se constituir, em um primeiro momento, um *corpus* com poéticas que dialoguem entre si, em perspectiva crítica, com a referida temática e, por conseguinte, com o ambiente obscuro vigente do mundo contemporâneo. Em seguida, será realizada uma análise comparativa entre os poemas de Heriberto Helder e Gregório de Matos e Guerra de modo a constituir um conjunto de traços estilísticos e problemas recorrentes que permitam vislumbrar uma poética de uma conversão neobarroca.

O critério de escolha foi à seleção de textos que Heriberto Helder passeia no claro e no escuro, na violência e na paz da amorosidade. Assim, o *corpus* de análise é composto pelos poemas: *Anjo Príapo e Nossa Senhora Côna*, *Um leão atrás da porta*, dialogando com o poema *Pica-Flor*, de Gregório de Matos dentro da dialética do contexto histórico contemporâneo. *Logo*, os poemas selecionados são exemplos de uma característica marcante: o corpo como representante do *erotismo* e do *sagrado*.

Este trabalho, portanto, objetiva-se na análise e interpretação do estudo de fontes com apoio de textos teóricos e obras de referência. Para isso, foram feitas leituras sistemáticas, partindo dos textos literários (prosa e poesia) para o levantamento de traços, conceitos, categorias, instrumentos, dentre outros. E para um segundo momento, outras literaturas atuaram como papel essencial neste processo por validar a necessidade de outras reflexões para os problemas presentes no *corpus*.



5. A dualidade em Heriberto Helder: o *erotismo* e o *sagrado*

E há uma palpitação soturna [...] o falo – e em torno gira a catedral. Lenta dança de Deus, da escuridão para o alto.
 (HELDER, 2016, p. 351)

Segundo Otto (2007, p. 13) “O sagrado é, antes de tudo, uma categoria de interpretação e de avaliação que, como tal, só existe no domínio religioso”. Para o autor, o elemento sagrado não pode ser questionado, mas reconhecido por definir a vida do homem e da mulher que, compartilham de um mesmo grupo em busca da mesma finalidade religiosa, vistos à frente de uma realidade além do espaço físico. A partir do pensamento de Otto, percebe-se o uso explícito de referências que retomam a tradição cristã-católica às esferas primitivas do erotismo religioso. No entanto, a nossa intenção não é especificar tais teorias, mas constatar a aproximação desses domínios nos versos de *A morte sem mestre* como violenta prática transgressora, pois “o interdito existe para ser violado” (BATAILLE, 1987, p. 60). Leia-se a seguir:

Nunca estive só linha a tão vertiginosa altura,
 Oh Anjo Príapo, oh Nossa Senhora Côna!
 Quando nos vimos nus um em frente do outro,
 Na nossa primeira noite nos começos do mundo,
 Numa pensão rasca de um bairro de quinta ordem,
 O putedo sai que entra pelos quartos à volta
 - peço por isso que um qualquer erro de ortografia ou sentido
 seja um grão de sal aberto na boca do bom leitor impuro.
 (HELDER, 2016, p. 691)

Nota-se que nos dois primeiros versos do poema, há a corporeidade de um deus grego da fertilidade – anjo mitológico pagão. Logo, sabemos que os anjos são assexuados, mas “Príapo” neste contexto está sendo representado com o pênis erguido para os céus – espaço que é símbolo da imortalidade. Semelhantemente, “Nossa Senhora Côna” não pode ser lida somente com um olhar profano, pois ao abrir-se para receber a semente da vida – microgameta, também acena para uma elevação da sexualidade à condição divina. Por outro lado, de forma antagônica e jocosa, a Virgem é aqui nomeada por seu órgão sexual, que em outro poema com a mesma



temática manifesta-se obscurecida nas palavras “purificação” e “glória”. Tais palavras se conciliam à matéria em decomposição, dimensionando o divino no plano terrestre, pois a

mãe nossa!, mulher grande toda nua,
 [...]entre as suas pernas afastadas,
 [...]me toca o deslumbrar
 de estar no meio do mundo
 [...]com a
 purificação de esterco, oh glória que nunca ninguém me prometera
 nunca nunca:
 uma espécie de musa ou de puta.
 (HELDER, 2016, pp. 698-699).

No fragmento acima, a dualidade vivida por Heriberto Helder está refletida na ordem “erótica” e “sagrada”, que se dividem em duas espécies metafóricas. A “purificação” como sinal de libertação das impurezas, mas que ao mesmo tempo, traz um apelo erótico – uma ascensão divinizada que é representada pelo corpo da “musa/puta”, alcançando assim, a “glória” de forma heróica, livrando-se do peso da reputação de “esterco”. Desse modo, verifica-se que o excremento está para além da morte, ruptura que é de natureza reconhecida em textos apocalípticos. Logo, o sagrado que é do domínio do alto, desce e o que desce, sobe – o erotismo, que também é marcado no primeiro poema pela presença dos vocábulos “*Príapo*” e “*Côna*”, léxicos muito utilizados pela boca dos homens portugueses, machistas, mas que são representados pelo autor como “baixos”.

Observa-se que, eles foram utilizados à esfera das questões sagradas da cultura católica portuguesa: Deus, Jesus Cristo, anjos e santos, que são representados como “altos”, dualidade que é própria dos “traços neo (barrocos). Portanto, se o que é sagrado ocupa uma posição de dejeto, no que tange a nossa cultura, os órgãos sexuais ocupam uma posição de destaque e com acento circunflexo, de acordo com a ortografia que não tira o chapéu. Por isso, segundo Octavio Paz (1995, p. 12), o erotismo na situação poética torna-se real, porém não muda a situação amorosa por meio da reprodução. Logo:

O Erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia



erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo. (Ibidem, p. 12).

Paz determina a ligação moral entre poesia, criação e erotismo, ao revelar que pelo conhecimento tradicional da filosofia ocidental, Eros é olhado como um “deus” de união e que transmite “a sombra com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além, a vida com a morte”. A reflexão sobre Eros e sua autoridade não é semelhante ao representá-lo, pois comunicá-lo é mérito do artista e do poeta (Ibidem, p. 13). Tais conceitos teóricos sobre o *erotismo* e o *sagrado* vistos no poema de Heriberto Helder, também podem ser aplicados no poema de Gregório de Matos e Guerra, poeta brasileiro ao responder para

uma freira que satirizando
 a delgada fisionomia do poeta
 lhe chamou "Pica-Flor"

Se Pica-Flor me chamais,
 Pica-Flor aceito ser,
 Mas resta agora saber
 Se no nome que me dais,
 Meteis a flor que guardais
 No passarinho melhor!
 Se me dais este favor,
 Sendo só de mim o Pica,
 E o mais vosso, claro fica,
 Que fico então Pica-Flor
 (MATOS, 2010, p. 275)

Neste poema em décima escrito por Gregório de Matos, nota-se a presença de alguns vocábulos utilizados como “Pica”, “Flor”, “Passarinho” que dão um sentido de cópula ao representar tanto o órgão genital masculino quanto o feminino acentuando o perfil de uma poética fora dos padrões da sociedade da época. Dessa maneira, verifica-se que a palavra “Pica”, termo percorrido no interior do poema é uma palavra substantiva masculina que provém da junção do verbo picar + flor, porém os vocábulos contextualizados se referem a um termo figurativo, ou seja, ao substantivo chulo, eufêmico de pica, pressuposto no verso “Que fico então Pica-Flor”, pelo órgão sexual masculino, o pênis. Percebe-se então, que em todo poema, o poeta enuncia palavras que nos remetem ao ato sexual propriamente dito, pelo tom erótico utilizado por ele,



quando diz aceitar a nomeação feita pela freira, se esta tiver um lugar para guardar o seu passarinho.

Sendo assim, essas palavras utilizadas pelo poeta mudam não só a posição da freira, como também o falso moralismo em que ela vivia devido à vida hipócrita que levava. Observa-se que, o poeta reutiliza-se dos vocábulos iniciais com que a freira o nomeia “Pica-Flor” e realiza a sua vingança por meio da linguagem grotesca e punitiva. Essa linguagem é observada na utilização de antífrases que inverte a ordem de sentido, procedimento insinuado de forma irônica pelo autor ao relacionar a existência entre a separação causada pelo passarinho Beija-Flor ao picar a flor e retirar dela o líquido existente (néctar), e a união realizada pelo eu-lírico ao copular com a freira e deixar nela o seu líquido (sêmen), fato dado por meio da contiguidade metonímica.

E com isso, o poema deixa clara a manobra adotada por Gregório de Matos, que fragmenta e marca a harmonia da antítese originando a dualidade barroca dentro do poema pelo termo “Pica-Flor” ao extrair os lexemas que o compõem para conferir-lhes novas significações sobre as quais baseia os seus argumentos. E, toda a construção, portanto, destes argumentos nos direciona a conclusão da proposta de conotação sexual e crítica social, pois, relata a loucura dos costumes dos clérigos da época, principalmente por parte das freiras. Por isso, o poema é classificado como Erótico-irônico, e segundo Bataille:

O Erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Se não damos conta disso, é porque o Erotismo busca incessantemente fora dele um objeto de desejo. Esse objeto, contudo, corresponde à interioridade do desejo... O Erotismo é, na consciência do homem, o que leva a pôr o ser em questão (BATAILLE, 1987, p. 27).

Pois, de acordo com Octavio Paz (2012, p. 135), quando o indivíduo se esbarra consigo mesmo – seu outro, o efeito com seu duplo é de assombro conectado a uma ruptura corporal:

O Outro é algo que não é como nós, um ser que é também um não ser. E a primeira coisa que sua presença desperta é a estupefação. Pois bem, a estupefação diante do sobrenatural não se manifesta como terror ou temor, como alegria ou amor, mas como horror. O horror inclui o terror – o ir para trás – e a fascinação que nos leva a fundir-nos com a presença. O horror nos paralisa. E não porque a Presença seja ameaçadora em si mesma, mas porque sua visão é insuportável e



fascinante ao mesmo tempo. E essa Presença é horrível porque nela tudo se exteriorizou. É um rosto ao qual afluem todas as profundidades, uma presença que mostra o verso e o anverso do ser. (Ibidem, p. 136)

A presença, portanto, pode ser percebida nos “lugares uns dos outros” e na iluminação dos “corpos das imagens” que se dá por meio da dualidade, porque quando a luz é lançada sobre o corpo, ela reflete e ilumina tudo que a cerca. Nessa iluminação “vêem-se coisas e lêem-se as palavras” – lugares onde ocorre a associação entre os seres, objetos e os conceitos. Tais relações no ato intelectual da representação são vistas por Hansen como “teatro do mundo” (Ibidem, p. 38), pois o propósito da representação era pôr em cena os acontecimentos e não criar conceitos, confirmado a presença na realidade do tempo. Assim, a criação não se dará pela reprodução dos seres, objetos e conceitos dentro de uma representação, mas por semelhança – metáfora como assombro imitativo na construção alegórica, às vezes, formas de aproximação que pode ser luminosa como se:

[...] pintar os anjos.

“fosse”...

Levar algumas palavras altas, música.

Ninguém pinta os anjos, mas uma força, as formas dessa força por exemplo: sopram os átomos, acende-se o cabelo, mãos faiscam: cada coisa que tocam essa coisa faísca.

(HELDER, pp. 438-439)

Desse modo, o anjo não traz a ideia de uma imagem alegórica, mas uma quase corporificação do “sopro, pneuma vital, podendo advir do nome batizado, molhado e em purificação. A transformação que vive em coisas concretas do mundo” (MAFFEI, p. 308). Essa iluminação com o cabelo em chama – em estado ardente e, pronto para ser tocado –, pode-se incendiar o nome de objetos imediatos (Ibidem, p. 309), como as “mãos”, faiscantes apesar de suas pinceladas cotidianas. Por isso, o anjo ao ser pintado surge do sagrado pela boca profana, pois segundo Maffei (2017, p. 310) é pela materialização da obra, que o pintor ou poeta interpreta sua inspiração/poesia, mas é no trabalho realizado que a imitação acontece. Imitação de modelos



artísticos que para Hansen (1989, p. 238) “é um instrumento da invenção”, sendo “a arte o ato da execução”, pensamento que leva Heriberto Helder a se perguntar e ao mesmo tempo responder:

serão os meus poemas uma realidade concreta no meio das paisagens interiores e exteriores? Não possuo um só dos papéis que enchi; interessa-me a forma acabada das minhas experiências, e suas significações, mantida numa espécie de memória tensa e límpida. (HELDER, 2005, p. 131)

Para o autor, há uma “experiência interior” que busca o sagrado sem excluir o corpo, sustentando-o como espaço de refúgio do deleite. Pois, é no corpo que se dá o erotismo, porém o prazer não é capturado pela razão por estar fora da “percepção”. Logo, “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (PONTY, 2018, p. 122). Por isso, ele diz:

Se eu quisesse, enlouquecia.
 [...] num quarto vazio,
 [...] num acontecimento excessivo...
 [...] no tópico comum, do amor e da morte.
 (HELDER, 2005, pp. 11-12)

Nota-se que em Helder, o amor como sentimento e sensação associam-se ao intangível dos desejos e delírios com a excitação sexual, a recorrência da fome nunca saciada. Segundo Dal Farra (1986, p. 133), no amor e na morte há trocas, que se relacionam de modo temporal – ciclicamente, repetindo-se como os ciclos menstruais de uma mulher por representar a passagem da vida quando chega ao envelhecimento. Essa recorrência do autor gira em torno da reflexão sobre o seu processo de criação: da solidão à escrita – dualidade que se concentra em seu fazer poético.

Afinal, o que importa para Helder é a capacidade de dar à luz aos poemas, pois quando estão no mundo, já não importam a sua corporeidade. E assim, ele rompe com a forma, pois o foco é a separação existente entre o mundo externo e o interno, pois “fora existe o mundo [...] os corpos genuínos e inalteráveis” e “o poema faz-se contra a carne e o tempo” (Idem, 2016, p. 27).



6. Considerações finais

A partir das análises dos poemas, percebemos que os traços (neo) barrocos em Heriberto Helder são estabelecidos pelos pressupostos que determinam a particularidade de uma obra no século XVII. Pois, naquele período, uma obra para ser classificada como tal deveria apresentar engenho e agudeza que eram verificados pelo antagonismo – ação de apropriação e representação – estabelecendo o nível de agudeza do poeta. Ademais, a agudeza e engenho eram os recursos de representação do que não podia ser representado: o divino, que na contemporaneidade é o real, o mundo. Logo, observamos que no barroco, o engenho apenas era alcançado com a conexão da percepção, inteligência, astúcia e metáfora, pois quanto mais explícita essa união mais favorável a representação, daí a necessidade do domínio dessa técnica pelo poeta.

Para tal, o autor precisava explicar o processo da representação nas obras literárias, que se dava por meio do “corpo das imagens”, sendo apenas perceptível pelo pensamento em ação, além de ser espaço real da nitidez das obras da própria mente em movimento. E por ser iluminado pela concepção imperceptível, operava sua existência transitória e absoluta, de modo que a iluminação desse corpo acontecia dualmente, quando a luz era lançada sobre ele por também emitir luz. Essa iluminação que evidencia a conexão entre “os corpos das imagens” na atividade mental da representação é apreendida por Hansen como uma “teatralização do conceito”, pois a finalidade é a prática presente no tempo real e não a expressão ou a criação desse conceito. Desse modo, não é a reprodução, mas a criação de semelhanças que unirá “os corpos das imagens”, absolutamente antagônicas, no interior da representação.

Constatamos, portanto, que os traços (neo) barrocos evidenciados nas obras poéticas de Heriberto Helder apenas são possíveis com a criação da associação entre poesia e crítica, pois ambas mantêm estreitas relações de ambiguidade na contemporaneidade. E por essas relações serem amplas, também obscurecem a proposta de análise e não sintetizam os vários modos de vinculações existentes no que tange a crítica e a poesia. Tal obscuridade responde à



individualidade de cada poeta no seu fazer poético, pois cada um tende a ser um mundo – corpo particular de difícil análise metapoética. Logo, as obras herberdianas são uma referência permeável do limiar entre poesia e crítica, pois é um descortinar, um criar e ecoar da poesia de forma dual. E ao analisarmos, então, a dualidade existente em Heriberto Helder dentro de sua poética ajudou-nos a compreender como os aspectos do erotismo e do sagrado se dão na representação do corpo, pois é nele que essa dualidade transforma-se em paisagem construída de maneira cultural, onde é valorizada a estética por ser de ordem artística.

7. Referências

- AZEVEDO, Nuno Filipe Santos Silva. *Linguagem para povoar o mundo: Da Poesia (Neo) Barroca de Daniel Jonas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Porto: Porto, 2017, pp. 17-23.
- BATAILLE, Georges. Prefácio. In: ___. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Ed. São Paulo: L&PM, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 45º ed. São Paulo: Cultrix LTDA, 2006, pp. 29-35.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMARDORI, Lígia. *Períodos Literários*. 7º ed. São Paulo: Ática. Série Princípios. 1995, pp. 24-30.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *A alquimia da linguagem: leitura da cosmogonia poética de Heriberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Posfacial. In: ___. HELDER, Heriberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000, pp. 149-155.
- HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia da Letras: Secretaria de Estado e Cultura, 1989.
- HANSEN, João Adolfo. *Barroco, Neobarro e Outras Ruínas*. In: ___. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários. Vitória, a. 2, n.2, 2006, 1-60.
- GUEDES, Maria Estela. Participação da antropologia. In: ___. *A obra ao rubro de Heriberto Helder*. Edição TriploV e Apenas Livros: Lisboa, 2010, pp. 39-54.
- GUEDES, Maria Estela. Obra ao rubro. In: ___. *A obra ao rubro de Heriberto Helder*. Edição TriploV e Apenas Livros: Lisboa, 2010, pp. 55-88.
- HELDER, Heriberto. *Poemas Completos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.



HELDER, Heriberto.; MELLO, Fernando Ribeiro. *Entrevista*. Jornal de Letras e Artes, n. 139, s/p. 17 mai. 1964. Disponível em https://www.triplov.com/heriberto_helder/Entrevista/index.html. Acesso em: 24 jun. 2021.

MAFFEI, Luis. Nigredo, Albedo. *Do mundo de Heriberto Helder*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017, pp. 301-314.

MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Seleção, prefácio e notas: José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 275.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O corpo como objeto e a fisiologia mecanicista. In___: *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018, pp. 111-131.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1999, pp. 425-471.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992.

PAZ, Octavio. A outra margem. In: ___. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 123-143.

PAZ, Octavio. Os reinos de Pã. In: ___. *A Chama Dupla: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1995, pp. 11-29.



Motivos noturnos como marcas do sublime em Gilka Machado

Caroline Buratti David¹

Fabiano Rodrigo da Silva Santos²

RESUMO

A poesia de Gilka Machado é reconhecida a partir da transgressão que imprime à temática erótica que marca a sua produção. A subversão da temática e a centralização de questões como o prazer feminino e a posição da mulher na sociedade são parte do fazer poético gilkiano e a destacam como à frente de seu tempo. A fim de expor a intimidade do seu eu-lírico enquanto mulher e a conexão com o meio, Gilka Machado se utiliza dos motivos noturnos para promover a ligação entre os elementos marginalizados. Desse modo, a linguagem sublime propicia o contato com a infinitude da natureza e da noite e concede espaço para a exploração dos sentimentos e das sensações que são reprimidas. Para analisar tais elementos, este artigo debruça-se sobre os poemas “Silêncio”, “Falando à Lua”, “Noturnos” e “No tórculo da forma...” e mantém-se o diálogo com Edmund Burke (1993), Emmanuel Kant (2008), Cândido (1987 e 2006) e outros.

Palavras-chave: Poesia; Sublime; Motivos noturnos; Gilka Machado; Literatura brasileira.

Night motifs as marks of the sublime in Gilka Machado

ABSTRACT

Gilka Machado's poetry is recognized by the transgression that prints an erotic theme and mark to her production. The subversion of the theme and the centralization of questions as female

¹ Mestranda em Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Membro do grupo de pesquisa “Poéticas da negatividade: a melancolia, o mal e o niilismo na literatura e artes modernas - de fins do século XVIII ao século XX”. E-mail: caroline.buratti@unesp.br. Orcid: 0000-0002-9291-9940

² Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Membro do grupo de pesquisa “Poéticas da negatividade: a melancolia, o mal e o niilismo na literatura e artes modernas - de fins do século XVIII ao século XX”. Atualmente é professor assistente-doutor da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. E-mail: fsantos@unesp.br. Orcid: 0000-0002-4438-4187



pleasure and woman position in society is part of gilkiano's way of making poetry and puts her forward her time. As a way of exposing her persona intimacy as a woman and the connection to the environment, Gilka Machado uses the night motives to promote the connection between the marginalized elements. Thus, the sublime language provides contact with the infinity of nature and night and it gives space to explore the feelings and the sensations that are hidden and repressed. For analysing those elements, this article highlights some poems as "Silêncio", "Falando à Lua", "Noturnos" and "No tórculo da forma...", in dialogue with Edmund Burke (1993), Emmanuel Kant (2008), Cândido (1987 e 2006), and others.

Keywords: Poetry; Sublime; Night categories; Gilka Machado; Brazilian literature.

1. Introdução

Reconhecida como "a primeira mulher nua na poesia brasileira" por Carlos Drummond de Andrade (1980), Gilka Machado encontra, entre singelos espaços, lugar para explorar e falar sobre a realidade, os sentimentos e as sensações da mulher brasileira no século XX. A incerteza do seu lugar em uma escola literária fixa, de modo a se fazer sujeito flutuante, inaugura sua poesia que transgride os limites estabelecidos, de forma a manifestar uma poesia de autoria feminina capaz de subverter o tema e a forma literária para, então, ser capaz de comunicar a escrita de uma mulher.

Ultrapassar os limites sociais e literários e comunicar uma poesia que é feita por uma mulher e para mulheres nos primeiros anos do século XX - momento em que lança seu primeiro livro, *Cristais Partidos* (1915) - marginalizou a poesia da poeta carioca, visto que

A ousadia de sua lírica não foi aceita, principalmente porque pregava a libertação dos instintos femininos sem reservas, numa linguagem direta e franca, diferente daquela praticada por poetas da época, que ainda se ressentiam das influências parnasianas, com suas metáforas arrojadas e suas inversões sintáticas (GONÇALVES, 2012, p. 09)

A lírica gilkiana carrega a transgressão dos limites que à mulher brasileira era necessária. Ainda, sua escrita também contribuiu com novas formas de produzir e entender a literatura brasileira da época, visto que sua produção articula construções de imagem, sentido e métricas e, ao mesmo tempo, comunica temáticas pouco usuais à época, como o erotismo feminino a partir de um ponto de vista também feminino.



As temáticas recorrentes na produção de Gilka são, frequentemente, associadas ao uso dos motivos noturnos e da linguagem sublime que dão características únicas e diferenciais à produção da poeta, visto que ela se utiliza de ambas (imagens noturnas e linguagem sublime) para apresentar o mais puro da exploração dos sentimentos e do corpo de seu eu-lírico.

Dessa forma, a articulação entre conceitos sociais e literatura se dá por meio da utilização de motivos noturnos que, de forma sublimada, falam a realidade do eu-lírico feminino que, ao longo dos poemas, expõe suas fragilidades, desejos, lutas, amores e sensações. O sublime, assim, é utilizado como ferramenta que diviniza a mulher e, ao mesmo tempo, a erotiza através de imagens noturnas como a Lua e a Noite, que permitem que todas essas condições que outrora não puderam ser exploradas, por fim, sejam destacadas.

A condição da noite, nos poemas gilkianos, é outro elemento que subverte a ordem, visto que a noite é motivo de medo, terror e assombro, de acordo com a filosofia romântica, porém é durante a noite que as explorações dos sentidos mais íntimos podem aflorar, logo de acordo com Cândido (2006) “[...] a noite é vista como momento privilegiado. Não é apenas ambiente favorável ao sobrenatural e ao insólito, mas é também correlativo dos estados da alma, equivalendo a um modo de ser ligado ao inconsciente, às raízes profundas da personalidade (p. 138).”

É por meio da noite, que se opõe à clareza das opiniões e das ideias estabelecidas durante o dia, que o eu-lírico gilkiano encontra espaço para se apresentar e, ao mesmo tempo, se conectar ao seus semelhantes, ou seja, aqueles que se escondem na escuridão de si e encontram dificuldades em tomar espaço durante a presença do dia e dos olhares sociais.

A linguagem sublime, por sua vez, se apresenta através dos motivos noturnos para estabelecer relações de grandeza e finitude que são condicionadas ao ser humano. O sublime desafia a imaginação e agrada aos sentidos, de forma que apresenta ao eu-lírico a sua condição de pequenez diante dos próprios sentimentos e sensações não explorados e que são limitados pela claridade do dia.

O sublime une-se à noite através da sugestão, da elipse, do desconhecido, do fim e constrói, na poética de Gilka Machado, atalho para a presença da mulher consciente da sua



potencialidade como ser agente da sociedade em que se coloca e, principalmente, como ser que deseja o outro e deseja a si “num longo enleio/ de fêmeas/ enamoradas?” (MACHADO, 1992, p. 318).

2. O Entre-lugar de Gilka Machado

Aos 22 anos, Gilka Machado publicava seu primeiro livro que marca sua estreia na produção poética na literatura brasileira, os *Cristais Partidos* (1915). Em seu debate, a poeta reúne 54 poemas que falam a realidade da mulher no século XX, a partir de uma visão pouco recorrente na autoria feminina produzida até aquele momento. O erotismo, a exposição e a coragem de Gilka chamam atenção à escrita de sua época.

A dificuldade em posicionar a poeta em um só movimento literário demonstra as características partilhadas entre o simbolismo e o modernismo. O que aqui se define como entre-lugar é o resultado da utilização de formas fixas, como o soneto, e temas livres e transgressores como ponto chave para a elaboração de uma estética singular que rompe com a tradição e se nomeia gilkiana.

A busca pelo rompimento com o que se entendia como produção literária brasileira no século XX abrange toda a produção artística gilkiana, de modo que não é possível identificá-la como pertencente a um único grupo. Isto acontece pois Gilka se utiliza dos recursos que tem para construir a sua própria linguagem e a sua própria forma de falar a vida. Segundo Heloísa Buarque de Holanda, em suas notas críticas à *Poesia Completa* (2017) de Gilka Machado,

Vejo Gilka, atenta, se equilibrando entre estas duas pontas [simbolismo e parnasianismo], buscando, deliberada, o lugar de sua lírica feminina erótica, dissonante e pessoalíssima. Ou terá sido por acaso que escolher *Cristais partidos* como título para seu livro de estreia? *Cristais partidos*, sentidos como inevitáveis para a eclosão de um *ethos* feminino. (p. 426)

A construção do espaço e reconhecimento de um *ethos* feminino é também o processo de trabalho de Gilka Machado, que se dá por meio da elaboração de imagens, contatos e explorações pouco comuns à escrita da mulher no Brasil e fora dele. No século XX, as mulheres batalhavam por direitos básicos como o direito ao voto ou ao divórcio, por exemplo. Assim, entende-se que a poeta, através dos seus poemas comunicava-se com outras mulheres que



buscavam pelo reconhecimento do seu direito de viver livre, de amar, de ser amada, de sentir e de ser mulher.

É, portanto, num ponto de convergência entre o apelo da mística da palavra do simbolismo, na “tradição de ruptura” como definida por Octavio Paz (2013), no cultivo da exuberância sensorial e nas ressonâncias da experiência de ser mulher, que surge a lírica de Gilka Machado; elíptica e misteriosa quando se debruça sobre as impressões do cosmos e do enigma da palavra, mas honesta e franca quando considera a condição de mulher - nessa esfera é que se permite a expressão elegante, mas pungente do erotismo feminino e a denúncia das amarras que restringem as mulheres em sua época.

Para comunicar a exploração desses sentimentos e sentidos, a poeta brasileira utiliza-se de motivos também pouco usuais como os motivos noturnos. As figuras da Lua, da Noite, do céu negro, do vento noturno e do silêncio são recorrentes e fazem parte da atmosfera elaborada para a promoção da conexão entre o eu-lírico e os seres que o cercam.

O forte apelo sensorial e místico apresentados ao longo da poética de Gilka Machado são reafirmados por meio da utilização desses motivos noturnos que são utilizados através da sua afirmação positiva, de modo a negar as dependências negativas que, comumente, são atreladas aos elementos que compõem a noite.

A noite, portanto, vai ser amiga e companheira do eu-lírico, de modo a acolher, reconhecer e acalentar as dores que o dia exprime no corpo da mulher. A sensibilidade e a subjetividade vão ser exploradas e apresentadas através da linguagem sublime que se configura a partir dos motivos noturnos que darão profundidade, complexidade e transgressão aos sentimentos explorados.

O sublime e a noite se conectam e são meios de exploração do eu-lírico e da natureza que o cerca. A noite e a natureza sublimadas são o que Showalter (1994) afirma como “lugar selvagem”, que é entendido como espaço comum à escrita da mulher que não compartilha traços ou temas com seu dominante, o homem.

Dessa forma, entende-se que a poesia de Gilka sempre primou pela liberdade, seja temática, seja composicional e acompanhou as mudanças que o momento histórico lhe



franqueou; havendo em sua lírica um pendor para a renovação estética e sobretudo um princípio de transgressão dos limites (éticos e estéticos) estabelecidos, mesmo que tais fenômenos se manifestem de modo sutil em sua criação literária.

Sutil pois Gilka Machado não buscava renovar modelos literários, mas ansiava por conferir espaço à mulher, aos desejos, a íntima ligação entre literatura, arte e vida. Assim, interessavam-lhe aspectos que pudessem subverter processos já consolidados como meio de comunicar uma arte própria que fale uma realidade sem voz através de construções tampouco usuais que se dão, em seu trabalho, por meio da conversão entre motivos noturnos e a linguagem sublime.

3. O sublime gilkiano

As primeiras investigações acerca do sublime apontam para o Longino, autor da antiguidade cujo escrito, posteriormente conhecido como *Do sublime*, influencia as reflexões sobre o meio como a poesia pode alcançar a grandeza. Em sua obra, Longino (1981) trata o sublime como uma faculdade que promoveria a excelência da poesia no momento em que essa estimulasse a paixão dos espectadores, sendo arrebatados e elevados à altura dos grandes feitos e imagens impressionantes que o poema lhe apresenta.

Segundo Longino, “[...] por natureza de certa forma, sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (1981, p. 51). O que é grandioso também oprime, pois, por contraste, a grandeza dos fenômenos sublimes, os céus infinitos, mares revoltos, grandes batalhas, etc., revelam a pequenez humana, provocando, por um lado, respeito e, por outro, o fascínio próprio do terror.

É esse aspecto do sublime que Edmund Burke destaca em sua obra *Uma Investigação filosófica de nossas ideias sobre o belo e o sublime* (1757), inaugurando uma tendência de interpretação do sublime que se tornará muito popular do romantismo ao simbolismo – o sublime é provocado sobretudo por aquilo que atemoriza, de modo a estar o mistério nas coisas obscuras, na noite, nos nevoeiros, nos abismos, entre os objetos sublimes.



Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1993, p. 48)

O clímax das sensações e a sua aproximação a elementos capazes de, muitas vezes, minimizar a condição humana é o que chamamos de sublime. O sublime torna-se a poética daquilo que está além do humano, do que é incompreensível e transcendente (SANTOS, 2015, p. 87), o que justifica que a poesia que o explora, normalmente, encontre nos aspectos misteriosos e opressivos da natureza a fonte de imagens de grande efeito sobre a sensibilidade – abismos, brumas, a noite, a quietude dos céus, o rugir dos mares .

São aspectos da natureza que expressam grandiosidade e potência, diante dos quais a sensibilidade humana, paradoxalmente, se encolhe e se entusiasma. Se a grandeza da natureza oprime por lembrar ao homem a sua pequenez, por outro lado poder constatar essa grandeza entusiasma e fascina. Schopenhauer (2005) comprehende o sublime como reflexo da capacidade máxima de contemplação e, então, distanciamento do desejo. Assim, o ser só é capaz de contemplar verdadeiramente o outro, logo a verdade por trás das aparências quando se abstém do desejo e atinge a contemplação plena e, o sublime, é a linguagem que satisfaz as condições necessárias para tal.

Schopenhauer trata o sublime como a impressão que se tem quando aspectos relacionados ao grandioso oprimem a vontade, liberando a consciência dos desejos mesquinhos, e abrindo-a a uma contemplação livre de desejos – o mar revolto, os céus infinitos, os desertos ilimitados, as florestas densas – apresentam ao homem um espetáculo que aniquila todas as disposições mais “baixas” do espírito. Diante de tais fenômenos, o homem é elevado à altura da contemplação dos grandiosos, compartilhando assim da grandeza (SCHOPENHAUER, 2005).

Antes de Schopenhauer, Edmund Burke, como dito, já relacionara o sublime à grandeza que oprime; seu tratado sobre o sublime parte da premissa de que a poesia fala diretamente às paixões humanas, que se dividiriam entre os polos do prazer e o da dor. O prazer estaria relacionado ao belo, expressão da harmonia e da satisfação. Prados floridos, fontes cristalinas,



a brisa matinal, são exemplos de manifestação do belo. Já o sublime estaria no polo oposto ao da dor, que seria entrevista em tudo que é ameaçador, tais como os cataclismos, a luz que cega, o escuro que desorienta. No entanto, ninguém encontra prazer na dor e o prazer é necessário para a poesia.

Assim, no sublime experimenta-se a dor virtualizada pela linguagem artística e de uma distância segura. A dor converte-se em fascínio, numa forma de prazer indireto a que Burke chama de deleite – efeito da impressão mais intensa que a poesia pode produzir (BURKE, 1993). A ideia do sublime é relacionada, normalmente, à ideia de magnitude, pois são elas fontes de tensão; o céu, o oceano, o universo, ou seja, tudo aquilo que causa ao espírito sensação de minimização quanto aos objetos ao seu redor a partir do terror. Desse modo, a imensidão de um deserto, por exemplo, causa sensações diferentes quando comparada à imensidão do céu, visto que o segundo é objeto de mistério e, principalmente, terror.

É importante ressaltar que a maior capacidade de um objeto de causar ao ser sentimentos complexos de pequenez não anula a possibilidade de exploração do sublime em outros aspectos, visto que esse se atém a causar tensão. Desse modo, os motivos são variados e seu poder de efetivação também.

Gilka Machado desenvolve em sua poesia a linguagem sublime como meio de articulação de elementos que trazem à tona a condição de ser humano e de pequenez, como é o caso da noite. O sublime de forma elíptica e sugestiva dá à poeta ferramentas para a exploração de elementos sinuosos como o silêncio, a obscuridade, as trevas e a lua – chamadas aqui de motivos noturnos.

O sublime de Gilka Machado aproxima-se da ideia construída por Edmund Burke e, consequentemente, a distancia dos preceitos de Kant. Isto acontece pois Burke afirma o sublime como uma categoria ligada à emoção, enquanto Kant trata o sublime em termos da imaginação; desse modo, o primeiro considera o efeito, logo a comoção causada, enquanto o segundo afirma a união entre intelecto e sentimento.

Entende-se, portanto, que a noite é um dos meios de promoção do efeito sublime na poesia da poeta brasileira. É por meio da densidade da noite, bem como a possibilidade de



ocultação, da sugestão e do insólito aos preceitos sociais que o eu-lírico encontra espaço confortável para a sua fusão com a natureza de si. A obscuridade, como afirma Burke (1993), é uma das formas de possibilitar o sublime, assim

[q]uando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quanto intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar idéias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres. (p. 66 - 67)

O efeito sublime causado pela noite está relacionado à incerteza e ao desconhecido, sentimentos que são provocados pela ausência de luz. Essa condição, por sua vez, comunica-se com o eu-lírico gilkiano que, junto à presença do dia, não encontra espaço para sua manifestação como sujeito social, sensorial e emotivo ativo, visto que a sua condição de mulher é fadada ao silenciamento que a sociedade machista e patriarcal do século XX imprimia.

A utilização de uma linguagem sublime expressa através dos motivos noturnos permitem a Gilka Machado subverter a manipulação das ideias de terror, medo, horror (comuns ao sublime) e abrem margem para a grandiosidade e infinitude que a noite pode proporcionar. Logo, não se estabelece uma ligação negativa com a noite e com os motivos noturnos. Ao contrário, a noite é abrigo, acolhimento, calmaria e exploração. É na transcendência dos sentimentos e na irmanação com a natureza, ou seja por meio da fruição - a mais alta representação das paixões - , que o eu-lírico sublima a Lua, o Vento, a Noite e até mesmo a Luz.

No poema “Silêncio” presente em *Cristais Partidos* (1915) a poeta se utiliza da grandiosidade que o sublime provoca para expressar os sentimentos e sensações que outrora não puderam ser apresentados. O silêncio traz a sugestão, a subjetividade e a expressão da individualidade, pois está presente antes mesmo da existência do que se entende como mundo, como o eu-lírico afirma na quarta estrofe do poema “[f]oste o início de tudo e de tudo és o termo./ Silêncio - concepção primitiva dos mundos,/ cosmopeia eteral de todas as ideias.” (p. 53)

A comoção presente em “Silêncio” é possível devido à sublimação da linguagem, de modo que é por meio das condições do sublime que são exploradas a potência da quietude como



transcendente ao corpo e ao ser “[é]s a concentração do ser pensante, humano,/ a vida espiritual e oculta do universo,/ a comunicação invisível das cousas.” (p. 53) É por meio da ausência do som que se tem o maior exemplar da manifestação do ser, isto é, o silêncio que fala, que comunica e abre espaço a “[m]isteriosa expressão das cousas mudas” (p. 53).

As marcas dos sublime invadem toda a composição gilkiana em “Silêncio” e refletem no reconhecimento da finitude humana e, por consequência, da sua pequenez diante do silêncio que invade, comove e transforma o sujeito, ao mesmo tempo que se conecta e se promove a partir do reconhecimento e da troca: “mas eu comprehendo os teus sentimentos profundos,/ eu te sinto cantar olentes melopeias...” (p. 53)

O sublime em “Silêncio”, portanto, vai ser responsável por garantir ao eu-lírico a produção de suas ideias a partir da experiencião dos sentimentos e das sensações que só são possíveis a partir da ausência de quaisquer ruídos. Assim, afirma o eu-lírico na última estrofe do poema

Da cisma na minha alma o triste cunho imprimes,
 o sono, o desmaio, o natural mistério,
 trazes-me a sensação dos gélidos tormentos;
 e si nesse teu ventre hão germinado os crimes,
 no teu cérebro enorme, universal, etéreo,
 têm-se desenvolvido os grandes pensamentos.
 (MACHADO, 2017, p. 54)

A última estrofe propicia a retomada da ideia que se tem do silêncio que é negativo e, ao mesmo tempo, subverte e apresenta a sua outra face. Assim, observa-se que o silêncio promove o espaço de conforto para a exploração de todas as ideias, dos “grandes pensamentos” e que estes só são possíveis graças à opulência do silêncio que sugere e envolve.

A poética desenvolvida por Gilka Machado promove a exploração do sublime por meio de categorias que são, normalmente, tidas como negativas, como os motivos noturnos. A privação do som, como apresentado no poema “Silêncio”, faz parte desse grupo de imagens que compartilham as ideias dos motivos noturnos; desse modo, temos o silêncio, a lua, o céu noturno e o vento, por exemplo.



Em “Falando à Lua”, quadragésimo terceiro poema de *Cristais Partidos* (1915), o eu-lírico sublima a noite através desses motivos noturnos e reconhece, a partir da sugestão, a profunda conexão consigo. Assim, o eu-lírico afirma

Lua amiga, marmórea Lua-cheia,
 - alma da Noite, mística lanterna,
 à minha dor traz luz, de luz semeia
 a minha noite eterna!
 (MACHADO, 2017, p. 112)

As possibilidades de exploração dessa noite que conforta e abre espaço de fala também serão responsáveis pela eloquência da dor. Essa é parte do processo de quebra, reconhecimento e reconstrução que permeia a existência humana. Ao mesmo tempo que a Lua, como motivo noturno, traz à tona a dor, é ela quem é “consoladora amiga de quem sofre,/ irmã das almas boas” (p. 112).

A Noite é fonte de representação de um mundo sugestivo através da transcendência que atinge o eu-lírico e o comove. O sublime presente na poesia gilkiana se manifesta por meio da grandiosidade da vivência e da experiência que se dá através da subjetividade, assim demonstra-se na décima estrofe do poema “Falando à Lua”:

Da misteriosa Noite é o mistério,
 das almas é o livro, a triste história;
 teu raio é para mim bálsamo etéreo, ó Lua merencória!
 (MACHADO, 2017, p. 113)

O mistério da noite é fundamental para garantir que o eu-lírico explore as condições mais internas de si. É por meio da irmanação com os elementos noturnos que estão ao seu redor que o eu-lírico de Gilka Machado consegue conforto para a manifestação dos seus desejos mais íntimos, que são confessados através dos elementos da noite.

A poeta, então, utiliza-se da linguagem do sublime para experienciar o máximo das sensações a partir da sua ligação com os elementos que a circundam e que garantem o processo de irmanação do eu com o silêncio, com a natureza, com os animais e, sobretudo, com a noite que dispõe esses elementos em um espaço sublime para aparição e conjugação junto ao eu lírico. Logo, o sublime elíptico e sugestivo encontra no motivo da noite região agradável para



seu desenvolvimento, que vai ser responsável por manifestar uma poética que explora a condição social e individual de uma mulher.

4. A lua, a noite, o vento

A noite é elemento presente no imaginário do ser humano, de modo que através dela muitos outros aspectos são presentes. A ausência de luz, causa ao ser sentimento de incapacidade, pequenez e fragilidade, de modo que a não presença de luz é motivo inerente ao medo.

Na contramão do que se espera da tematização da noite, Gilka Machado a traz como pacífica. É durante a noite que o eu lírico de Gilka consegue encontrar-se em si e nos elementos que a cercam e, assim, irmanar-se a eles e, ao mesmo tempo, a ele. A noite, desse modo, é divinizada e isso se dá a partir da linguagem sublime que permeia sua composição poética.

A noite, como divina, carrega consigo o êxtase das sensações e promove a oportunidade de explorar aspectos que, ao longo do dia, não são possíveis de serem explorados. Assim, a lua – mesmo com aspectos de equivalência com o eu lírico – dispõe, a partir da sua condição de satélite natural e, assim, astro componente do universo, efeito sobre o eu lírico de magnitude e o relembra sua condição humana.

Da mesma forma que a lua é objeto sublime, o silêncio e as trevas também são explorados ao longo da lírica de Gilka Machado. O silêncio, por exemplo, é campo de conforto, de modo que a profunda ausência de som dispõe ao eu lírico grande deleite para enfrentar os barulhos da alma.

É no silêncio, pois, que o eu lírico encontra lugar de fala e passa a compreender aspectos antes mudos. Assim, é possível afirmar que o sublime é a linguagem particularizadora do motivo da noite em Gilka Machado. A noite assume contornos avessos aos pré-estabelecidos porque a linguagem sublime é capaz de conferir a ela condição de divindade, sendo aliada à condição de mulher. Assim, a noite é particular, divina e feminina.

A noite também dá espaço ao sonho – ambiente bastante explorado e valorizado pelo movimento simbolista – que dá maior campo à imaginação e ao devaneio, de modo que “o sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que



acaba de encantá-lo" (BACHELARD, 1996, p. 167). A entrega do sonhador ao devaneio corresponde à entrega do eu lírico à noite que a contempla e a aprecia, isso comprova que a relação entre a noite e o eu – na lírica da poeta brasileira – não é de medo ou receio, mas é realizada em ambiente de paz.

Gilka Machado, portanto, relativiza os conceitos de bem ou mal na presença da noite sublime que, como linguagem, confere ao eu lírico da poeta simbolista o olhar real em relação ao mundo, de modo que ele comprehende as faces ruins e boas, ao mesmo tempo busca unir-se a sua divindade, sendo que esta não ocupa espaço de superioridade, mas de igualdade, de forma que também é mal, liga-se às trevas, ao obscuro e, por consequência, à linguagem sublime e, então, ao motivo da noite.

O cessar das atividades humanas propicia o aflorar de sentimentos e, para isso, a noite é elemento fundamental, pois é na ausência da luz que a maior parte dos sujeitos se encontram reclusos. A noite também pode ser compreendida como

[...] não apenas às horas noturnas como fato externo, lugar da ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutooso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma. E ainda parte [...] das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recaladas no inconsciente. (CANDIDO, 1987, p. 18)

Dessa forma, a noite se apresenta não somente como oposição ao dia, como fator ambiental, mas também como condição interna e psíquica do sujeito. Os mistérios da alma, a inquietude do subjetivo e dos sentimentos são também representados nessa noite que se expressa na máxima oposição à claridade das ideias.

A partir dessa noite individual, de ocultação dos sentimentos, do silenciamento das vozes externas é que Gilka Machado insere o seu eu-lírico como forma de trazer à tona todas as condições que são veladas na presença da luz, seja ela representada pela claridade solar, sendo esse um fator ambiental, ou pela elucidação das sensações expressas no desejo do outro, no amor, no gozo, no arrepiado, e, sobretudo, no reconhecimento da validade dessas experiências na condição de sujeito feminino.



A sublimação da noite, então, vai ser fundamental para a purgação dos sentimentos que são reconhecidos como impróprios à condição da mulher do século XX. É a partir dos motivos noturnos sublimados que se torna possível demonstrar o grandioso e, assim, elevar o espírito e comunicar uma poesia que explora e fala a condição da mulher, bem como as sensações próprias ao corpo feminino.

Os poemas de Gilka Machado abrem espaço a uma nova forma de comunicação da mulher na sociedade e, ao mesmo tempo, demonstram que o corpo feminino também é um corpo de desejo e um corpo sexual que busca pelo prazer da mesma forma que pelo amor. A completude do ser é união entre amor e desejo, como afirmada em Platão (1972), de modo que não se atém somente a sua junção afetiva, mas é também um complemento de corpos sexuais que procuram pelo carnal, pelo toque, pelo sentir e, assim, é a forma que o erotismo deixa a sua marca na poesia gilkiana.

Por erotismo entende-se:

Toda concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração os falta. A passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. (BATAILLE, 1987, p. 14)

O erotismo de Gilka Machado, por sua vez, visa subverter a ideia da passividade feminina e coloca a mulher como sujeito ativo que busca a conexão dos corpos, assim como há a busca ativa masculina. Tais condições só são possíveis de serem exploradas e apresentadas através dos motivos noturnos e da linguagem sublime que conferem transcendência, por meio da grandeza dos sentimentos e das conexões feitas a partir do eu-lírico feminino.

A utilização dos elementos noturnos para a construção de uma poética própria dão o tom da poesia gilkiana. Em “Noturnos”, poema parte do livro *Cristais Partidos* (1915), observa-se a caracterização da noite com contornos afetivos e receptivos, de modo a demonstrar acalanto e compaixão ao eu que se irmana:

Noite – amiga, piedosa enfermeira do doente
 do infortúnio, velando o humano sono, do ar:

103



alonga pela Terra o teu olhar dormente,
 dá que eu possa dormir para depois sonhar.

Todo o teu ser aclara um júbilo fremente
 quando, ó mãe negra, vens teus filhos aleitar,
 na espargose eteral do tímido crescente,
 dando-nos a beber o teu leite de luar.

Na morna quietação do teu seio convexo,
 no gozo fraternal desse teu largo amplexo,
 dormem, serenamente, o Céu, a Terra, o Mar...

Em ti se decompõe e se forma a existência,
 ó primeira visão da embrionária inconsciência,
 última imagem que hei de em meus olhos levar!
 (MACHADO, 2017, p. 106)

As qualidades relacionadas à noite, no poema de Gilka Machado, subvertem a ideia de medo, temor e horror e dão espaço a um ambiente agradável e amistoso. O “seio convexo” que se abre a fim de receber e abraçar é o responsável pela união entre o eu-lírico e o seu meio. Essa conexão é a marca da hospitalidade que a noite imprime ao sujeito feminino que vê, ali, a possibilidade de elaboração de novas significações para os seus sentimentos e desejos.

O poema que é composto em soneto mantém em sua forma a tradicionalidade para que, em sua temática, seja inserido o tom de modernidade que costura a produção da poeta brasileira. Por meio do jogo entre tradicional e inovador, Gilka Machado desenvolve a sua poesia e manifesta as condições de ser mulher no Brasil do século XX.

A linguagem sublime, assim como nos demais poemas, se faz presente ao longo do poema “Noturnos” e se demonstra, sobretudo, na apresentação da ideia da grandeza da noite e da finitude humana. A existência que se decompõe na noite é a mesma que se fará presente como últimas imagens levadas ao leito, como demonstra no último verso do poema “última imagem que hei de em meus olhos levar!” (p. 106)

O sublime e os motivos noturnos, dessa forma, são meios de promoção da conexão do eu-lírico com a vida ao seu redor. A noite sublimada propicia a elaboração de uma vivência feminina que não é possibilitada junto à claridade social. A exploração do sentir não se mostra como uma categoria possível aos sentidos femininos quando relacionados ao prazer da carne, do gozo e do êxtase.



A noite “dá que eu possa dormir para depois sonhar” (p. 106) e, a partir disso, permite que o eu-lírico, em algumas horas do seu dia, através das condições oníricas ou da contemplação se liberte das amarras que são incutidas diariamente na construção do que é ser mulher. Tal condição é manifestada no poema que inaugura *Cristais Partidos* (1915)

“No tórculo da forma...”

No tórculo da forma o alvo cristal do Sonho,
 Ó Musa, vamos polir, em faina singular:
 os versos que compões, os versos que componho,
 virão estrofes de ouro após emoldurar

Para sempre abandona esse teu ar bisonho,
 esse teu taciturno, esse teu simples ar;
 a perfeição de que dispões, de que disponho,
 nesta artística empresa, é mister empregar.

Seja espelho o cristal e, em seu todo, refletia
 a trágica feição que o mal consigo traz,
 e o infinito esplendor da beleza infinita.

E, quando a rima soar, vaidosa sentirás
 percutir no teu ser, que pela Arte palpita,
 O sonoro rumor do choque dos cristais.
 (MACHADO, 2017, p. 52)

O poema que abre as portas para os cristais partidos é fundamental para a compreensão da poética de Gilka Machado. É possível reconhecer que o eu-lírico elabora a condição de poeta e, sobretudo, do espaço que lhe é destinado, de modo que “nesta artística empresa, é mister empregar” (p. 52) e, assim, entende-se que os poetas que são homens ganham maior espaço e reconhecimento por sua produção.

A “Musa” é evocada para que junto ao eu-lírico seja possível explorar e abrir meios que possibilitem a produção de uma poética única e que fale a condição da mulher na sociedade a partir da exploração de seus prazeres. O “Sonho” que se apresenta como manifestação de um desejo de reconhecimento e de abertura de possibilidades às mulheres também já deixa um pequeno indício da importância que os motivos noturnos terão ao longo da produção gilkiana.

Os cristais partidos, dessa forma, serão representados pela linguagem sublime que promove a magnificência da vivência da mulher e da profundidade do desejo a partir dos



elementos da noite que darão o espaço de conexão de forma aprazível e comunicativa, em um constante processo de troca, reconhecimento e respeito entre o eu-lírico e o seu meio.

5. Considerações finais

O espaço ocupado por Gilka Machado na literatura de autoria feminina é significativo para a compreensão do espaço da mulher na literatura e, sobretudo, sobre o que se entende como cânone literário, bem como as estruturas que são reconhecidas como clássicas. A subversão que a poeta promove a posiciona em um entrelugar que se utiliza das formas do simbolismo para imprimir sua marca moderna, o que a posiciona em constante troca com os movimentos literários presentes em seu tempo.

A não categorização da poeta carioca em uma única escola literária permite a identificação de múltiplos traços que comunicam as várias influências que circularam na produção poética gilkiana. A manipulação da linguagem sublime que se manifesta no infinito do céu, do vento e das sensações e comunica a finitude humana, por meio de motivos noturnos, são pontos chave para a construção de uma estética única que coloca Gilka Machado em posição de destaque na literatura e na produção de autoria feminina.

A ruptura com as ideias preexistentes da condição da mulher, nessa sociedade que opõe e a marginaliza, é promovida a partir das imagens noturnas, junto à linguagem sublimada, que são os principais meios de conexão do eu com o mundo e, por meio da subversão das suas significações, ou seja, não se tem os elementos da noite como negativos, é que se torna possível a exploração das condições próprias ao íntimo, que são afirmados como amor e desejo, numa constante busca pela completude do sentir e da carne.

Logo, os motivos noturnos destacam as marcas do sublime em Gilka Machado e promovem a construção de uma poesia própria, particular e que, ao mesmo tempo, fala a condição do todo, do coletivo e da sociedade. É por meio do trabalho dessas ideias que a poeta vai construir uma poesia que subverte o tema, a forma e expõe a realidade por meio da utilização de temáticas que não eram tidas como próprias ao fazer poético feminino, mas que, aqui, são colocadas na centralidade da sua produção.



6. Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Gilka, a antecessora*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 dez. 1980. Disponível em: http://memoria.bn.br/doctreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=17850. Acesso em: 13 de agosto de 2021
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo, tradução de Antônio Carlos Viana*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. "Romantismo, negatividade, modernidade." *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. UNAM 1, p. 137-141, 2006.
- GONÇALVES, Rosana. Florbela Espanca e Gilka Machado: Liliths da modernidade. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, n. 9, p. 152-164, 2012.
- HOLLANDA, H. B. Notas críticas. In: MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- LONGINO. Tratado do Sublime. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, p.70-114, 1981.
- MACHADO, Gilka. *Poesia Completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, introdução e notas por: DE SOUZA, J. C. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. O sublime e o problema da modernidade em Pedro Kilkerry. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, v. 37, n. 1, 2015, p. 83-92.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução, apresentação, notas e índice de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23 - 57.



Cantando a diáspora negra: o épico no samba-enredo *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*, da GRES Beija-Flor de Nilópolis

Matheus Gabriel-Freire¹

RESUMO

Este artigo objetiva discutir elementos literomusicais do samba-enredo composto por Déo, Caruso, Cléber e Osmar para o carnaval de 2001 da GRES Beija-Flor de Nilópolis. Naquele ano, a escola apresentou o enredo *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*: uma rainha africana escravizada que teria, como destino, o reencontro com seu povo do Clã de Daomé e a perpetuação, em solo brasileiro, de seu culto aos *voduns* – hoje, celebrado na Casa da Minas de São Luís do Maranhão. Assim, interessa-nos refletir como se dá o redimensionamento do épico na obra, considerando sua composição para um desfile de foliões e a intenção de narrar uma epopeia, mas que, nesse caso, é de uma heroína negra. Para isso, o trabalho divide-se em três partes como num desfile carnavalesco: 1. *Concentração*, na qual inserimos a obra e, consequentemente, nossa crítica na *encruzilhada*; 2. *Desfile*, em que dividimos a análise do samba-enredo em três atos; e, por último, 3. *Apoteose*, na qual apresentamos a relevância deste modo de contar e cantar na ressignificação da história colonialista do Brasil, resultando, até mesmo, no deslocamento da ideia de identidade nacional. A metodologia utilizada para o estudo baseia-se na pesquisa crítica bibliográfica, fundamentando-se, principalmente, em Hansen (2008) a fim de confrontar as noções clássicas de épico; em Caretta (2013) para discussão literomusical; por fim, em Souza (2018) e em Mussa e Simas (2010) a respeito da especificidade do gênero samba-enredo.

Palavras-chave: Samba-enredo; Agotime; Beija-Flor de Nilópolis; Diáspora negra; Épico.

¹ Graduado em Letras pela Universidade de Taubaté em 2018, atualmente é mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo, bolsista CAPES. Contato: matheusgabrielpa@outlook.com. Orcid: 0000-0001-6440-6067 <<https://orcid.org/0000-0001-6440-6067>>.



Singing the black diaspora: the epic in the samba-plot *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*, da GRES Beija-Flor de Nilópolis

ABSTRACT

This paper aims at discussing the literomusical elements of the *samba-enredo* composed by Déo, Caruso, Cléber and Osmar for the 2001 carnival of the *GRES Beija-Flor de Nilópolis*. That year, they presented the *enredo A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê* (The Saga of Agotime: Maria Mineira Naê): an enslaved African queen who would be reunited with her people of the Daomé Clan and have their cult of the *voduns* – cult now celebrated at *Casa da Minas de São Luís do Maranhão* – perpetuated in Brazil as part of her destiny. Thus, we intend to consider how the epic reconstruction of the work is done, considering its composition for a parade of carnival revellers and the intention of narrating an epic poem of a black hero. With that purpose, this work is divided into three parts, as in a carnival parade: 1. *Concentração*, in which we propose a criticism of the work; 2. *Desfile*, in which we divide the poem in three acts; and, at last, 3. *Apoteose*, in which we present the importance of this way of telling and singing in the resignification of the colonialist history of Brasil, even resulting in the relocation of the ideal of national identity. The methodology used for this paper is based on bibliographical criticism, especially through the authors Hansen (2008) for the confrontation of the classical notions of the Epic; Caretta (2013) for the literomusical discussion; and Souza (2018) and Mussa and Simas (2010) for the specificity of the *samba-enredo*.

Keywords: *Samba-enredo*; Agotime; *Beija-Flor de Nilópolis*; Black diaspora; Epic.

1. Concentração: samba-enredo e crítica na encruzilhada

Alberto Mussa e Luiz Antonio Simas, em *Samba de enredo: história e arte*, afirmam que “o estudo das letras de música deve merecer uma atenção particular – porque nelas talvez esteja o que há de mais representativo e mais original em toda nossa produção poética” (2010, p. 09). Neste estudo, realizado primeiramente para conclusão da disciplina *Literatura e Interdisciplinaridade: poesia e canção*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIFESP, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto discutiremos, ainda que de maneira breve,



elementos literomusicais do samba-enredo composto por Déo, Caruso, Cleber e Osmar² para o carnaval de 2001 da GRES Beija-Flor de Nilópolis, que apresentou o enredo: *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê*³. Objetivamos, assim, demonstrar que, para além de uma noção de *originalidade* baseada na simples e talvez irrealizável inovação por diferenciação tendo em vista *toda nossa produção poética* – generalista e taxativa, aliás –, o que de fato é *representativo* (pois não somente representa, como reapresenta algo) é como se deu a inserção de tal composição no gênero discursivo samba-enredo, entendido como “um depositário dos aspectos sociais e históricos” (CARETTA, 2013, p. 100).

“Num mundo onde quase só se aprende a história dos vencedores, por meio da produção musical [...] A história [pode ser] vista de uma outra perspectiva, a dos pequenos” (VILELA, 2017, p. 277). O samba-enredo da Beija-Flor, ao re(a)presentar a história da rainha Agotime – isolada no reino do Clã de Daomé (região pertencente ao Togo, atualmente) após a morte do Rei Agongolo e a consequente tomada de poder realizada por Adandoza, seu enteado, é acusada de feitiçaria e entregue ao tráfico negreiro, iniciando sua saga, como escravizada, até o Brasil e o possível reencontro com seu povo e perpetuação de sua religião⁴ –, possivelmente, redefine a noção de grandeza a qual se referenciou Vilela (2017). Isso ocorreria a partir do entendimento de que o sofrimento imposto pelo autoritarismo na África e, como resultado, a vinda ao Brasil, ainda colônia, fazem parte do destino heroico de Agotime, segundo o enredo e, posteriormente, o samba. Aquilo, neste péríodo, que estaria para a história dos vencidos ou *a dos pequenos* é sinônimo de superação e vitória. Por isso, talvez, para além da redefinição, possamos pensar

² CARUSO; CLEBER, DÉO; OSMAR. *A Saga De Agotime - Maria Mineira Naê* (Beija-flor - Samba-enredo 2001). In: Diversos. Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 2001 [CD]. São Paulo: BMG Brasil, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 01/09/2021.

A interpretação principal do samba-enredo foi de Neguinho da Beija-Flor.

³ Assinado pela Comissão de Carnaval da escola, formada por: Laíla, Cid Carvalho, Shangai, Fran Sérgio, Ubiratã Silva e Nelson Ricardo.

⁴ Trataremos, com mais detalhes, da vida de Agotime na análise da letra da canção, mas indicamos, desde já, a leitura da sinopse do enredo da Beija-Flor, em que nos baseamos para maior conhecimento da “saga”: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 01/09/2021.



em uma suspensão do conceito de vencedor ou vencido, quem sabe ainda determinado pela maneira ocidental de historicizar.

Maneira que também ecoou em como narrar, como tratou Hansen: “a ação heroica de tipos ilustres, fundamentando-a em princípios absolutos, força guerreira, soberania jurídico-religiosa, virtude fecunda” (2008, p. 17) e que, na composição em questão, tem outros contornos, como apresentaremos. Ainda mais “porque o samba de enredo é um gênero épico [...] genuinamente brasileiro” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 10), mesmo que não narre, necessariamente, uma epopeia, pois “o tempo do samba-enredo é inegavelmente o passado” (AUGRAS, 1992, p. 21). Essa dimensão épica concentra-se na “necessidade de reduzir a poema complicadas passagens da História [...]” (TINHORÃO, 1975, p. 177). De novo, à brasileira, o *modus* clássico é redimensionado. No trato da composição de Déo, Caruso, Cleber e Osmar, sua situação dentro da razoável estabilidade discursiva do gênero samba-enredo está como “ponto de encontro” (CARETTA, 2013, p. 100) “a respeito dos gêneros primários e secundários e dos processos de interação entre ambos” (*Idem*, p. 102).

Dessa forma, para além de uma tensa integração ao amplo gênero épico, temos um desenvolvimento literomusical a partir do gênero enredo carnavalesco⁵ – aliás, “uma boa sinopse é o primeiro passo para um bom samba” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 127) –, o qual, por sua vez, “é baseado nos relatos da Pajé Zeneida Lima, que através das histórias de sua avó, tomou conhecimento da saga de sua ancestral, a Rainha Agotime”⁶ (Comissão de Carnaval da Beija-Flor, 2001). Além disso, Souza aponta “inúmeros fatores [...] que circundam esse gênero [samba-enredo]” (2018, p. 22), como adequação ao desfile, ao andamento da bateria, ao mercado fonográfico próprio, o que geram coerções formais (CARETTA, 2013, p. 102) e integração a uma dinâmica arena discursiva, pois “são fruto de um convívio cultural complexo, desenvolvido e organizado” (*Idem*, p. 107).

⁵ Com condições próprias de produção e circulação, o texto contém, por exemplo, sinopse do tema e prospecto do desfile, no qual são descritas as alas e suas respectivas representações.

⁶ Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/01/2021.



Intencionamos, com essa introdução, delimitar, ainda que de modo conciso, o *lugar de tensão* em que se insere o samba-enredo de 2001 da escola nilopolitana, marcado por diversas camadas discursivas. Coerentemente ao objeto, portanto, podemos *tensionar* seus elementos épicos – instáveis, se colocados em comparação ao modo clássico de narrar, mas perfeitamente lógicos em sua natureza sociocultural – e trabalharmos como se estivéssemos na *encruzilhada*: “plurilugar que de partida estanca a possibilidade indesejada da via única” (MIRANDA, 2019, p. 11). Afinal, “devemos aprender a encarar as próprias instabilidades como recursos válidos” (HARDING, 2019, p. 115).

Assim, apresentamos, agora, a letra⁷ e indicamos a obra para ser ouvida⁸:

Enredo: A saga de Agotime – Maria Mineira Naê
Autores: Déo, Caruso, Cleber e Osmar

Maria Mineira Naê
Agotime no Clã de Daomé
E na luz de seus Voduns
Existia um ritual de fé
Mas isolada no reino um dia
Escravizada por feitiçaria
Diz seu Vodum que o seu culto
Num novo mundo renasceria

Vai seguindo seu destino (de lá pra cá)
Sobre as ondas do mar
O seu corpo que padece
Sua alma faz a prece
Pro seu povo encontrar

Chegou nessa terra santa
Bahia viu a nação nagô ô ô
E através dos orixás
O rumo do seu povo encontrou
Brilhou o ouro, com ele a liberdade
Foi pra terra da magia

⁷ Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/01/2021.

⁸ O samba-enredo foi gravado em estúdio para divulgação a partir do tradicional CD das composições de cada ano do carnaval carioca. Indicamos a audição desse material a seguir. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 01/09/2021. Entretanto, é importante afirmarmos que, em se tratando de um samba para um desfile carnavalesco, tal evento, dimensão essencial para esse fenômeno linguístico, também norteará nossa análise. A gravação do desfile, realizada pela Rede Globo de Televisão, está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 01/09/2021.



*Do folclore e tradição
 Um bouquet de poesia
 A casa das minas
 É o orgulho desse chão*

*Sou Beija-Flor e meu tambor
 Tem energia e vibração
 Vai ressoar em São Luís do Maranhão*

A composição integra o movimento de padronização, “notável, a partir da década de 1990” (SOUZA, 2018, p. 252), dos sambas-enredo, com a forma⁹:

PRIMEIRA PARTE
 REFRÃO CENTRAL
 SEGUNDA PARTE
 REFRÃO PRINCIPAL

Com 26 versos no total, considerando a divulgação oficial da letra feita pela escola, percebemos que a integração a esse padrão também afasta a composição dos chamados *sambas-lençóis* – muito presentes nas décadas de 50 e 60, intencionavam *cobrir* todo o enredo e, por conseguinte, tratar de todas as alas apresentadas num desfile. O famoso Silas de Oliveira, em 1951, segundo Augras, “havia composto o primeiro samba ‘lençol’” (1992, p. 05) com grande comprimento (35 versos). Já no início do século em que estamos, porém, com a inserção plena do gênero na indústria cultural, com gravações também vendidas ao público não frequentador das quadras (SOUZA, 2018, pp. 218-219), os “sambas-enredo de maior sucesso passaram a ser os de mais fácil memorização” (AUGRAS, 1998, p. 85).

O que coloca a obra da Beija-Flor, por sua vez, na *encruzilhada*, é a necessidade de representar uma epopeia, uma narrativa de “ação histórica de tipo ilustre” (HANSEN, 2008, p. 17), geralmente longa, por não ter “limite de tempo” (*Idem*, p. 27) – no caso da saga de Agotime, a duração, praticamente, de uma vida toda. A resposta dos autores frente à problemática é brilhante: longe da ideia de *samba-lençol*, poderíamos chamá-lo de *complementar*. Ou seja, a

⁹ O quadro reproduzido foi retirado de: SOUZA, Yuri Prado Brandão de. *Estruturas musicais do samba-enredo*. São Paulo, Doutorado Direto em Musicologia – Escola de Comunicações e Artes, USP, 2018. A tese apresenta grande trabalho de pesquisa histórica e formal dos sambas-enredo do Rio de Janeiro.



letra não busca retratar todos os detalhes do enredo, nem mesmo fazer menção a cada uma das alas visando ao entendimento dos espectadores (e telespectadores) e aos jurados – aliás, no total, a escola apresentou 36 alas (contemplando até mesmo, por exemplo, a moeda de troca entre os mercadores do antigo reino do Clã de Daomé), 7 carros alegóricos, com 4000 componentes). Na verdade, configurando-se como narrativa concisa, também utilizando de passagens líricas não-narrativas, como mostraremos, a canção (porque seus elementos musicais também ajudam nesta construção) constrói sentido como *complemento* à narrativa-desfile, à maneira de contar a partir de um cortejo carnavalesco. Integrados, canção e desfile, contam a epopeia de Agotime em atos. Na letra, cada parte da forma padronizada apresentada acima, representa um deles.

2. Desfile: a epopeia em atos

2.1 Primeiro ato: *Agotime no Clã de Daomé*

Ainda que na gravação para a coletânea de sambas-enredo de 2001 ou no desfile na Avenida Marquês de Sapucaí, a belíssima interpretação de Neguinho inicia-se pelo refrão principal, parte máxima do samba, a história da Rainha Agotime, em consonância ao pretexto enredo, é apresentada a partir da primeira estrofe, como também disposta na letra oficial divulgada pela escola. Hansen reforça a ideia de que podemos chamar a parte inicial de ato, pois “a epopeia é narrativa e *dramática*, pois faz personagens falar diretamente” (2008, p. 26, *grifo nosso*). Em nosso caso de estudo, também as *personas* desta história são re(a)presentadas, agora, entretanto, num desfile carnavalesco. De novo, os contornos da epopeia são rearranjados. Comecemos, então, olhar atento ao poema épico pelo primeiro ato:

*Maria Mineira Naê
 Agotime no Clã de Daomé
 E na luz de seus Voduns
 Existia um ritual de fé
 Mas isolada no reino um dia
 Escravizada por feitiçaria
 Diz seu Vodum que o seu culto
 Num novo mundo renasceria*



Os dois primeiros versos, num traço de concisão – poderíamos até indicar que ocorre por meio do recurso da metonímia, já que cada nome da personagem se refere a um lugar por qual passou, numa condensação de lugar e linhagem –, apresentam o enredo e sua personagem principal, afinal não há melhor maneira em fazer isso do que dizer o próprio nome: *Maria Mineira Naê / Agotime no Clã de Daomé*. Se pensarmos canção como transformação do ato de fala em ato de canto (CARETA, 2013, p. 102), essa entrada lembra-nos prática comum na oralidade em se tratando de uma apresentação, quando se cita o nome e depois uma referência a ele, como origem familiar ou regional, por exemplo (fulano, filho de fulana; cicrano, daquele lugar). “Retratar bem uma experiência [porém] significa, para o cantor, fisgá-la com a melodia” (TATIT apud CARETTA, 2013, p. 123), e será tal o elemento de reforço à situação de apresentação, pois, mesmo que os versos terminem com sílabas tônica (ê e mé, respectivamente), há, da primeira para a segunda linha, um movimento *descendente* (TATIT, 2004, p. 73) na linha melódica, o que soa como uma espécie de finalização da ideia – aqui, de anúncio do enredo e da personagem heroica. Isso aliado às belas repetições nasais de *m* e *n*, no primeiro verso, e a pronúncia pausada das sílabas estridentes iniciadas por *t* e *d*, mas que também intercalam outras iniciadas por *m*, no segundo verso, resultam em algo como uma *língua mágica*, até porque: “De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entonações de fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial [mágico?]” (*Idem, ibidem*).

Claro que as palavras “Agotime” e “Daomé” também colaboram para essa especialidade do trecho, pois, partindo das “relações entre os estilos musicais e o plurilinguismo social [...] bastante evidentes na canção popular brasileira” (CARETTA, 2013, p. 132), “traduzem um universo de experiências sociais, históricas” (*Idem, p. 131*) africano – assim como “no lundu africano, advindo das comunidades negras do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, [em que] observamos a presença de palavras de origem africana [...]” (*Idem, p. 132*). Esse tipo de escolha lexical será muito presente na letra, como aparece ainda no terceiro verso em *Voduns*. Este trecho, iniciado pela conjunção *E*, marca de fato o início da narrativa heroica de



Agotime, já interligado ao destino religioso, com menção à adoração de Voduns – culto a espíritos de antigos reis e rainhas do Clã de Daomé, e não amuletos de magia. Aqui, não haverá, porém, “soberania jurídico-religiosa” (HANSEN, 2008, p. 17), presente na epopeia clássica, porque os versos *Mas isolada no reino um dia / Escravizada por feitiçaria* indicam que Agotime estaria juridicamente comprometida com o poder institucional do reino, tomado a golpe por seu enteado, justamente por suas ações religiosas, julgadas como *feitiçaria*. A punição: escravização pelo tráfico ocidental.

Essas dimensões do poder político e religioso são unidas a partir das rimas terminadas em *ia*, num momento com marcações altamente narrativas, como a conjunção *mas*, que inaugura um tempo de maldição da heroína – o que vai ao encontro da tópica de guerra e disputa de poder nas epopeias clássicas (HANSEN, 2008, p. 40) –, aliada à marcação temporal *um dia*. Num veloz andamento narrativo, os dois últimos versos do primeiro ato (*Diz seu Vodum que o seu culto / Num novo mundo renasceria*) já anunciam uma resposta aos percalços da protagonista, também com semelhanças ao contar clássico. Primeiro, pois, igualmente aos oráculos (ou à ninfa Tétis em *Os Lusíadas*, por exemplo), *seu Vodum* funciona como detentor do saber missionário da heroína e apresenta seu futuro. Depois, porque o “maravilhoso de magos, bruxas e fadas [...]” (*Idem*, p. 29) aproxima-se com a história da rainha africana pela acusação de feitiçaria (atrelamos à bruxaria, à magia) e pela visão dos Voduns, mas, importante ressaltar que, considerando que tal crença existe até os dias de hoje na Casa das Minas, em São Luís do Maranhão, neste caso, o *maravilhoso* é, na verdade, o real. De qualquer forma, o *renascer em um novo mundo* – marcação espaço-temporal –, o Brasil, fecha o primeiro ato desta trajetória, com poucas oscilações instrumentais da bateria (a partir do uso sem variações dos surdos graves, chamados de surdos de *primeira* e de *segunda*, balanceado com a intercalação realizada pelo de *terceira*, ou de *marcação*; e de desenhos quase sem alteração dos tamborins ou acompanhando melodicamente o canto, como se nota claramente no início do verso *Diz seu Vodum que o seu culto*) justamente para dar andamento conveniente ao desfile dos foliões, que, em seu início, também apresentou elementos de Agotime na África.



2.2 Segundo ato: *o destino (de lá pra cá), sobre as ondas do mar*

Quase no meio da formação do tapete negro¹⁰-colorido, que foi o desfile da Beija-Flor em 2001, aparecem a “ala do cortejo” e o carro alegórico re(a)presentando um navio negreiro¹¹. Num belíssimo jogo espelhado, também a letra do samba-enredo é dividida ao meio pelo “cortejo” marítimo de Agotime, que, por sua vez, também se encontra, no presente narrativo, literalmente, no meio: no mar, no Atlântico, entre a África e o Brasil; no presente, entre o passado e o futuro; num só destino. Atentemo-nos para essa linda marcação da diáspora, no refrão central da composição:

*Vai seguindo seu destino (de lá pra cá)
 Sobre as ondas do mar
 O seu corpo que padece
 Sua alma faz a prece
 Pro seu povo encontrar*

Para além do prosseguimento da contação da saga, os dois primeiros versos do refrão (cantado duas vezes em cada passagem do samba) servem como referencial arquetípico de toda peregrinação forçada dos escravizados, já que aparece como fado comum a eles: *Vai seguindo seu destino (de lá pra cá) / Sobre as ondas do mar*. Aqui, cabe tão bem a noção, anunciada por Octávio Paz, de que o poema-mito “transmuta o tempo cronológico. O tempo, pelo ritmo, vira arquétipo” (2012, p. 70), ainda mais em se tratando de um refrão que se repete e que apresenta e se apresenta *sobre as ondas do mar*, que também se repetem em movimento. Ou seja, o tempo, como o é no carnaval, pois se renova e se distancia da maneira cronológica utilitarista do dia-a-dia (qual o valor de uma hora de desfile para um folião apaixonado? como explicar a comparação entre o tempo de preparação e o de duração da apresentação carnavalesca para

¹⁰ Negro porque, mesmo com o crescente embranquecimento dos desfiles cariocas, com presença maior de participantes brancos e de classes mais abastadas, neste ano, a Beija-Flor, nas palavras de Ricardo Cravo Albin, então comentarista da Rede Globo, fez diferente: “O que a gente vê com muito prazer é que não apenas o tema é um tema de negro, negritude, mas também a Beija-Flor tá honrando a promessa, que nós podemos ver aí, que realmente o negro, até agora, pelo que foi mostrado, predomina dentre os participantes da escola. O que é muito bom”. Conferir a partir de 24:15 em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 01/09/2021.

¹¹ Conferir a partir de 52:02 em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 01/09/2021.



aqueles de fora desta lógica cultural?), vai e volta, como em ondas, como refrão. Em se tratando de movimento forçado pela escravização, por que não dizer que este refrão volta e *revolta*? Este mar *revoltoso* está entre o *lá* e o *cá*, cantados em coro (que se alonga com vozes femininas em *oh oh oooooh, oh oh oooooh* durante o refrão) e que têm poder acumulativo: o *lá*¹², figurando metonimicamente como África, simboliza o passado, a tradição, a religião etc; o *cá*, figurando metonimicamente como Brasil, simboliza o futuro, o novo. A carga semântica de ambas as palavras, a partir de uma dinâmica espaço-temporal, é muito ampla, pois é carregada de complexas relações socioculturais de um povo em diáspora e que continua a ressignificar hoje e *cá* seu legado histórico.

Voltando à epopeia e ao primeiro verso do refrão, a locução verbal terminada em gerúndio (*Vai seguindo seu destino*) reforça o movimento missionário de Agotime, simbolizado como inalterável pela palavra *destino* – além de, numa outra camada semântica gerada pela inserção do canto no desfile, funcionar como convite imperativo ao público *ir seguindo* a trajetória da protagonista, ao ouvir e ver a escola passar. A emenda com os três próximos versos (*O seu corpo que padece / Sua alma faz a prece / Pro seu povo encontrar*), que separam corpo (que sofre no tipo de viagem que ceifou a vida de milhares) e alma (que acalenta o corpo em prece para o cumprimento do destino), é feita pelo preenchimento *laiá* após a pronúncia de *mar*, funcionando quase como um alongamento dessa palavra, o que é reforçado pelo chamado *tiro* dos tamborins, numa sequência de batidas rápidas. Esse fator instrumental contribuirá para que o trecho *de lá pra cá*, principalmente, porque está em paralelo com a emenda *laiá*, promova uma retomada na animação do folião. Nesse sentido, “é interessante notar que a forma poético-musical está intimamente ligada ao comportamento do componente de escola de

¹² Importante lembrarmos a riquíssima reflexão realizada em aula da disciplina *Literatura e Interdisciplinaridade: poesia e canção*, oferecida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIFESP, acerca da canção *Pai grande*, de Milton Nascimento, em que a palavra *lá* também aparece com poder acumulativo em relação à cultura afro-brasileira, como nos versos: *Trazidos lá do longe; Se estou aqui, trouxe de lá*. Comparar canções brasileiras com tal recorrente marcação, aliás, surge como excelente e promissor exercício.



samba" (SOUZA, 2018, p. 259), que, durante o cortejo, é direcionado entre momentos de empolgação e de andamento menos eufórico, poderíamos dizer.

2.3 Terceiro ato: a chegada à Terra Santa e o cumprimento do destino

O início da segunda parte (estrofe após o refrão central) suaviza ainda mais a euforia. Esse trecho da forma padrão de samba-enredo "atua como um elemento de contraste com o refrão central, através da utilização de recursos como a modulação (da tonalidade maior para a menor ou vice-versa) e a mudança da melodia para um registro mais grave" (*Idem*, p. 258). O acompanhamento instrumental também oscila dessa forma. Primeiramente, há, ao final do segundo canto do refrão central, o fechamento da bateria *em dois* – maneira tradicional e popular de se chamar a *conversa* entre surdos de primeira e segunda, enquanto os outros instrumentos mais agudos, como caixas e tamborins, fazem o famoso *pediu pra parar parô*¹³. O "contraste com o refrão central" (*Idem, ibidem*) é acentuado pela primeira *paradinha* (chamada também de *bossa*) da bateria, iniciada logo após o fechamento *em dois*. Realizada durante o desfile para destacar a criatividade da bateria da escola, que contou com 300 ritmistas naquele ano, e, assim, angariar pontos (em 2001, foram três notas 10, gabaritando o quesito¹⁴), o arranjo também está presente na gravação de estúdio. Vejamos a letra do trecho em destaque:

*Chegou nessa terra santa
 Bahia viu a nação nagô ô ô
 E através dos orixás
 O rumo do seu povo encontrou
 Brilhou o ouro, com ele a liberdade
 Foi pra terra da magia
 Do folclore e tradição
 Um bouquet de poesia
 A casa das minas
 É o orgulho desse chão*

¹³ Em 01:55, na gravação de estúdio, isso fica bem claro (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 01/09/2021). No desfile, esse tradicional fechamento também se repetiu após o segundo canto do refrão central.

¹⁴ Conferir mapa de notas da apuração do carnaval carioca de 2001 disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/2001/notas/>> Acesso em 09/01/2021.



A *paradinha*¹⁵ começa no canto do primeiro verso do trecho (*Chegou nessa terra santa*), terminando no quarto (*O rumo do seu povo encontrou*). Enquanto os instrumentos leves, agudos, como caixas, repiques e tamborins seguem num andamento mais lento, os surdos de primeira, segunda e marcação cortam os dois primeiros versos seis vezes com duas batidas, diminuindo o tempo entre elas a partir da sétima vez, em que casam perfeitamente com o trecho ô ô, após *nagô*. O arranjo instrumental mais balanceado insere-se, justamente, em versos com pronúncia mais alongada das palavras, como se nota claramente em *Bahia* e *nagô*, afinal, “na canção, muitas vezes o elemento musical dá coesão ao elemento linguístico” (CARETTA, 2013, p. 123). O arranjo entre os instrumentos repete-se a partir do verso *E através dos orixás*, finalizando-se, de novo, com as batidas dos surdos com menor intervalo entre si ao final de *O rumo do seu povo encontrou*. Já no próximo verso, a bateria retoma o ritmo da primeira parte, configurando, a esse modo, a dinâmica harmônica do desfile – até mesmo porque essa variação determina a dança de seus foliões e, se o ritmo, mesmo que elaborado, ficasse o mesmo por mais de uma hora, o clima de monotonia tomaria conta dos corpos.

Retomando a trajetória da rainha Agotime, ainda mais porque a “potencialidade narrativa [é possibilitada também] em função da circularidade da melodia” (MENEZES, 2017, p. 70), neste ato, seu destino é aportar à *terra santa*: Bahia. Aqui, para além da noção mais comumente divulgada a respeito do sincretismo religioso no Brasil, em que as tradições de matriz africana se encontram com o cristianismo, temos a apresentação de uma dinâmica integrada entre culturas originárias da África. Neste encontro, o culto à Xelegbatá, a partir dos Voduns, encontra a *nação nagô*, mais conhecida pelo tradicional louvor aos Orixás. São eles agora, no périplo da rainha escravizada, a figurarem, de novo, como oráculos de seu destino, pois anunciam que deve *rumar* a São Luís do Maranhão para *encontrar seu povo*. Por isso, aliado

¹⁵ Pode ser identificada com maior clareza num vídeo da bateria da Beija-Flor gravado em sua quadra em 2017 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V72-AZGoXUM>> Acesso em 01/09/2021. Reparar, principalmente, a partir de 01:08, quando se inicia o arranjo. O foco da gravação, neste momento, está num surdo de *terceira* (de marcação ou *recorte*, como também é conhecido), ou seja, anteriormente à *paradinha*, o percussionista promovia o balanço, com *desenho* tradicional da escola, entre surdos de *primeira* e de *segunda*, que são tocados *sem desenhos*.



ao fechamento da *paradinha* no quarto verso dessa parte a que dedicamos atenção, há um movimento melódico *descendente*, a fim de indicar a conclusão deste momento narrativo. A partir dali, o verso *Brilhou o ouro, com ele a liberdade*, numa economia temporal surpreendente, indica que, escravizada nas minas, Agotime teria escondido, durante muito tempo, ouro em seus cabelos. Essa atitude, então, possibilitou a alforria, a compra da liberdade. Os últimos versos apresentam o último lugar da epopeia: São Luís do Maranhão e a perpetuação de seus cultos sagrados na Casa das Minas. Descrita como: [...] *terra da magia / Do folclore e tradição / Um bouquet de poesia*, o poema épico é conciso ao cantar a capital maranhense, que, segundo a sinopse do enredo seria a “terra de alma iluminada, de onde flui poesia por todos os becos [...] um povo místico, poético e festeiro. E é aqui que o destino fica claro” (Comissão de Carnaval da Beija-Flor, 2001).¹⁶ O fim da saga é a própria Casa das Minas, símbolo do encontro daqueles vindos do Clã de Daomé e da manifestação religiosa dos Voduns. Na letra, a palavra *orgulho* sintetiza a simbologia, ainda mais porque é deste *chão*, referência à avenida pela qual desfila a Beija-Flor: *A casa das minas / É o orgulho desse chão!*

2.4 Último e eterno ato: *Sou Beija-Flor, entre o sagrado e o profano*

A finalização do ato anterior com um verso rico simbolicamente e, após ele, o grito, como os de guerra, épicos, invocado pelo intérprete oficial, Neguinho, *Canta Beija-Flor* dão “entrada triunfal ao refrão principal” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 117). Sobre ele, padronizado, os autores indicam que: “[...] via de regra, tem como função ‘levantar a avenida’, mencionando de forma entusiástica o nome da escola, às vezes fugindo completamente do enredo; e deve ter uma melodia ‘pra cima’, para empolgar a plateia durante o desfile” (*Idem, ibidem*). Passemos, logo, a dedicar atenção a este trecho da composição em foco:

*Sou Beija-Flor e meu tambor
 Tem energia e vibração
 Vai ressoar em São Luís do Maranhão*

¹⁶ Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/01/2021.



O nome da escola, atendendo ao padrão, já surge rapidamente no início do primeiro verso. O que é diferente, no caso desta letra, é a primeira aparição de marcação pessoal: *Sou*. Tal índice permite a nós, a partir de agora, refletirmos a respeito do lugar do outro no discurso (CARETTA, 2013, p. 114), pois, ainda que em 1^a pessoa do singular, a marcação surge ligada à *Beija-Flor*, ou seja, escola de samba de uma comunidade. Portanto, pode passar a simbolizar uma identidade coletiva. Mas de que coletivo falamos afinal? A crescente presença do mercado nos desfiles (SOUZA, 2018, p. 23), em conjunto com alto financiamento público, resultaram num encarecimento da confecção plástica do evento. Isso ampliou a participação de integrantes brancos de classes mais favorecidas socialmente, capazes de pagar por fantasias mais caras. Assim, “raros são os componentes de hoje que conhecem a história da própria escola” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 117). Naquele ano de 2001, porém, parece ter havido, por parte da Beija-Flor, uma importante retomada sociocultural em seu desfile. Reproduziremos aqui a nota de rodapé número 7, em que transcrevemos comentário de Ricardo Cravo Albin durante a transmissão do desfile realizado pela Rede Globo:

O que a gente vê com muito prazer é que não apenas o tema é um tema de negro, negritude, mas também a Beija-Flor tá honrando a promessa, que nós podemos ver aí, que realmente o negro, até agora, pelo que foi mostrado, predomina dentre os participantes da escola. O que é muito bom. (ALBIN, 2001).¹⁷

Ivo Meirelles também reforçou essa noção em outro comentário¹⁸, além de que, no referido desfile, dos 4000 componentes, 2200 eram da comunidade de Nilópolis. Dessa maneira, podemos concluir que, na *encruzilhada*, ser *Beija-Flor* está como as “expressões híbridas entre os signos e símbolos dominantes e subalternos” (AZEVEDO, 2018, p. 46), isto é, no lugar de tensão promovido pelo choque entre a tentativa de identificação e, ao mesmo

¹⁷ Consultar a partir de 24:15 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

¹⁸ Consultar a partir de 25:21 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).



tempo, de alteridade (TATIT, 2004, p. 98), por parte de grupos minoritários, como os dos negros, neste caso.¹⁹

Outra marcação pessoal aparece logo após em *meu tambor*. O poder semântico acumulativo na palavra *lá*, como discutimos, também ocorre em *tambor*, mas agora para integrar dois campos: o do sagrado (religião) e do profano (escola de samba). Isso acontece, pois o tambor, símbolo da escola (pode ser o surdo, literalmente), que *tem energia e vibração* [...] / *vai ressoar em São Luís do Maranhão*, ou seja, será ouvido na Casa das Minas, onde “tambores [jêjes] afinados a fogo [são] tocados com alma por ogás inspirados por velhos espíritos africanos, [e] ecoam por festa e por religião” (Comissão de Carnaval da Beija-Flor, 2001)²⁰. Há, aqui, num momento altamente lírico da letra, uma completa integração entre a escola e o enredo (que rompe o espaço-tempo a partir da palavra *ressoar*), a história a ser apresentada e defendida no desfile – diferentemente do apontado por Mussa e Simas (2010), em que poderia ocorrer fuga ao tema no refrão principal padronizado.

Sabemos que essa integração entre o profano e o sagrado sempre esteve presente em se tratando de samba, como, na virada do século XIX para o XX, nas casas das baianas que “fixaram residência no Rio de Janeiro e mantiveram vivos os costumes culturais dos negros de Salvador. Eram sacerdotisas de cultos aos orixás mas também exímias festeiras, sambistas, passistas [...]” (TATIT, 2004, p. 95), as famosas *tias*, a mais delas: Ciata; ou, ainda mais longe, em referência à origem do lundu ligada aos “batuques realizados em lugares ermos pelos escravos das roças – e onde sob tal designação genérica muitas vezes se abrigavam as cerimônias do ritual religioso africano [...]” (TINHORÃO, 1998, p. 99). Todas essas relações histórico-culturais foram potencializadas e, ao mesmo tempo, resumidas pelo uso da palavra *tambor* no poema épico da Beija-Flor, ainda mais porque a epopeia narra uma “história sacra” (HANSEN, 2008, p. 32).

¹⁹ Relevante destacarmos que, ainda na origem da popularização do samba no Rio de Janeiro, já havia a convivência entre membros de classes distintas: “[...] no espaço desses casarões se concentravam pessoas de classes sociais distintas, de diferentes formações culturais e musicais” (MENEZES, 2017, p. 59).

²⁰ Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/09/2021.



A respeito ainda da relação entre o sagrado e o profano, por fim, na transmissão do desfile realizada pela Rede Globo, há um fato curioso e muito ilustrativo. Logo no início²¹, o repórter Helder Duarte apresenta uma das alas mais impactantes da história do carnaval carioca: a das Pretas Velhas. Cerca de 50 senhoras, agachadas, abriam e abençoavam, com búzios, o desfile da Beija-Flor. Quando o repórter decide perguntar a uma delas se aguentaria realizar todo o cortejo naquela posição, a senhora simplesmente não responde, como se estivesse totalmente dedicada espiritualmente à ação benzedora. Por isso, rapidamente, um integrante da escola responsável pela ala afasta o profissional de comunicação.²² Essa situação corrobora a construção mítica da figura das pretas velhas, como ocorreu muito com os malandros a partir de 1920, segundo Menezes (2017), ainda mais inserida num contexto de apresentação carnavalesca de uma rainha e religiosa negra, Agotime, a partir de uma epopeia, e de um samba, a que aqui chamamos também de poema épico. As fronteiras entre mito e realidade se embaçam... ainda existem? E as entre o sagrado e profano... ainda cabem?

Com foco, neste momento, nas características musicais do trecho, o “ritmo repetitivo e concisão composicional em torno do refrão facilitam a sua memorização para ser [cantado] pelos foliões no carnaval” (CARETTA, 2013, p. 154). Notamos, sobre os instrumentos, que há acentuação, tanto na gravação quanto no desfile²³, dos tambores tocados a mão, em clara referência também à semântica religiosa relacionada aos tambores da Casa das Minas. Ademais, para aumentar a “forma entusiástica” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 117), há coro feminino ao mesmo tempo da pronúncia de *Sou Beija-Flor*, além de uma ondulação melódica *ascendente* na pronúncia da palavra *vibração* na segunda passagem do refrão em relação à primeira. Igualmente ao fim do refrão central, o principal é fechado com a saída *em dois*, com o famoso

²¹ Consultar a partir de 01:09 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

²² Além disso, o famoso Diretor de Carnaval da escola, Laíla, chegou a consultar os búzios a fim de definir as posições das representações dos orixás nos carros alegóricos. Consultar a partir de 07:00 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

²³ Notar que, na gravação de estúdio, esses instrumentos marcam o início do canto do samba-enredo, seguidos pelo belíssimo arranjo de cordas: disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 09/09/2021. No desfile, também são focalizados no início, como pode ser verificado a partir de 04:12 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).



pediu pra parar parô, realizado pela bateria. Importante destacarmos, portanto, que, frente ao tecnicismo ditado pelo mercado:

a Beija-Flor é a grande exceção, com seus sambas graves, pesados, e o tratamento original que tem dado mesmo aos enredos mais difíceis [...] Em geral, os sambas da escola de Nilópolis estão acima da média. Vale apontar [...], de qualidade excelente *A saga de Agotime, Maria Mineira Naê* (2001) (*Idem*, p. 119).

Aclamado não apenas pelo júri, com três notas 10 no carnaval de 2001²⁴, mas, principalmente, pelo público – o qual, muito mais que cantou, pois *vibrou* o samba-enredo (e vale a conferência do coro popular protagonizado na Avenida Marques de Sapucaí²⁵) –, a composição de Déo, Caruso, Cleber e Osmar mereceu este comentário de Ricardo Cravo Albin (2001): “Canta [o público] porque o samba é bom, é bem feito, convém como narrativa do enredo. Portanto, um momento de boa felicidade no desfile.”²⁶ A partir de Paz (2012) e a capacidade do poema-mito – aqui, também épico – de suspender a cronologia, instaurando o tempo arquétipo, afirmamos que, na verdade, a *boa felicidade* acaba neste último ato para recomeçar outros *eternamente*, enquanto *ressoarem os tambores da Beija-Flor*.

3. Apoteose: um samba-enredo épico e, sobretudo, político

Em 2001, nas palavras de Glória Maria, a GRES Beija-Flor de Nilópolis trouxe “pra Marquês de Sapucaí, o verdadeiro desfile de escola de samba: uma coisa que a gente não via há muito tempo”²⁷. Desfilando a epopeia da Rainha Agotime, cantou a diáspora a partir do samba-enredo a que chamamos de poema épico, localizado de maneira tensa em diversas *encruzilhadas* – procuramos discutir, mesmo que brevemente e de maneira alguma inesgotável, algumas delas, como em relação à epopeia clássica, à integração ao desfile carnavalesco, à

²⁴ A GRES Beija-Flor de Nilópolis foi vice-campeã em 2001. A escola teve apenas uma nota abaixo de 10, resultando, assim, no título da GRES Imperatriz Leopoldinense, que gabaritaria o mapa de notas, alcançando pontuação máxima em todos os quesitos. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/2001/notas/>> Acesso em 09/012021.

²⁵ Conferir, principalmente, a partir de 01:05:02 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

²⁶ Conferir a partir de 56:37 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).

²⁷ Conferir a partir de 01:03:18 (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 08/09/2021).



questão de identidade a partir do choque entre classes, raças. Num “país como o Brasil, submetido há anos a uma total descaracterização e a um desaparecimento gradativo de suas riquezas e à amnésia compulsória de sua história” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 92-93) – ainda mais em se tratando de um gênero do samba que nasceu com “a finalidade nacionalista [e ufanista] exigida pelo regulamento” (AUGRAS, 1992, p. 07), em que “o clima de exaltação nacionalista e o controle ideológico estabelecido pela ditadura [da era Vargas²⁸] motivaram essa decisão dos sambistas” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 51) –, apresentar, como tema, a saga de uma rainha negra escravizada, Agotime, emoldurando-a num samba-enredo como heroína, é capaz de ressignificar uma ideia de passado e de identidade nacional.²⁹

Essa capacidade é potencializada inclusive porque “o papel dos afrodescendentes na história do samba é crucial” (MENEZES, 2017, p. 39) e, de maneira relevante, vice-versa. Entretanto, por muito tempo, houve esquecimento ou, quem sabe, apagamento, da relação entre as escolas de samba e o movimento negro (FARIA, 2014, p. 234). Infelizmente, na verdade, com a explosão do Movimento “Black Lives Matter” (Vidas Pretas Importam), em 2020, pouco se falou e se deu espaço na grande mídia para as escolas, que, somente no Rio de Janeiro, neste mesmo ano, apresentaram temas importantíssimos da cultura afrobrasileira.³⁰ Assim, na *encruzilhada*, por mais perigosa que seja a transmissão realizada por essa mídia dos desfiles carnavalescos para a manutenção da tradição em resistência às lógicas do mercado, talvez haja “necessidade da presença da cultura popular negra nos espaços de mídia, o que faz reverberar e repercutir enunciações subalternizadas, de modo que o ‘socialmente periférico’ pode se tornar ‘amiúde simbolicamente central’ na representação” (HALL *apud* AZEVEDO, 2018, p. 54)

²⁸ Válido apontarmos ainda que, na década de 40: “as agremiações embarcavam no clima ufanista difundido pela ideologia do Estado Novo, caracterizado pela exaltação da grandeza da pátria, do esplendor da natureza e dos heróis memoráveis do panteão nacional” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 52).

²⁹ Devemos lembrar, nesse sentido, o belíssimo enredo campeão do carnaval em 2019, apresentado pela GRES Estação Primeira de Mangueira. Intitulado *História para ninar gente grande*, cantou os *heróis de barracões*, retirando dos museus desde bandeirantes a imperadores. A história, logo, recontada pelo povo.

³⁰ Podemos citar, apenas como comprovação, dois deles: o relevante grito de tolerância religiosa proferido pela GRES Acadêmicos do Grande Rio: *Tatá Londirá: o canto do caboclo no quilombo de Caxias*; e o belíssimo *O rei negro do picadeiro*, da GRES Acadêmicos do Salgueiro, apresentando a história de Benjamin de Oliveira, o primeiro palhaço negro do Brasil.



– o que vem ocorrendo desde a introdução pelo “recém-criado Salgueiro, [de] novo filão, o dos ‘temas marginais da história do Brasil’” (COSTA *apud* AUGRAS, 1992, p. 14), passando por 2001, com a história da Rainha escravizada Agotime, e chegando até os dias de hoje.

Dessa forma, quem sabe, colocado na *encruzilhada* entre a identificação e alteridade nacional, o samba-enredo esteja colaborando para desconstruir estruturas coloniais, principalmente, a racista, já que, definitivamente, “o mundo do samba não pertence exatamente à civilização ocidental” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 188). Tal fator, como assumimos, coloca-nos – a crítica – também na *encruzilhada*. “[...] Haja tempo: é também de uma sociedade nova que se fala, e não de uma nova crítica, e de uma nova música” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 126).

4. Referências

- AUGRAS, Monique. *Medalhas e Brasões: a história do Brasil no samba*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1992.
- AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- AZEVEDO, Amilton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 70, pp. 44-58, 2018.
- CARETTA, Álvaro Antônio. Letra e melodia na amplificação da canção popular brasileira. In: _____ . *Estudo dialógico-discursivo da canção brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013, pp. 99-154.
- CARUSO; CLEBER, DÉO; OSMAR. A Saga De Agotime - Maria Mineira Naê (Beija-flor - Samba-enredo 2001). In: Diversos. Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 2001 [CD]. São Paulo: BMG Brasil, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CSxwUkF6BxM>> Acesso em 01/09/2021.
- FARIA, Guilherme José Motta. *O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, UFF, 2014.
- GRES Beija-Flor de Nilópolis. *A saga de Agotime, Maria Mineira Naê*. 2001. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2001/>> Acesso em 09/01/2021.
- GRES Beija-Flor de Nilópolis. *Desfile: A saga de Agotime, Maria Mineira Naê*. 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0En0SjbGs98>> Acesso em 09/01/2021.
- HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o Gênero Épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Épicos: Prosopopeia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca-Pirama*.

São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, pp. 17-91, 2008.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. Tradução de Vera Pereira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista. Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 95-155.

LIESA. *Mapa de notas da apuração do carnaval do Rio de Janeiro*. 2001. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/2001/notas/>> Acesso em 09/01/2021.

MENEZES, Andreia dos Santos. *Pandeiros e bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Posse da história e da colonialidade nacional confrontada*. São Paulo, Tese de Doutorado, USP, 2019.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. *Estruturas musicais do samba-enredo*. São Paulo, Doutorado Direto em Musicologia – Escola de Comunicações e Artes, USP, 2018.

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, pp. 13-127.

TATIT, Luiz. O século XX em foco; A triagem e a mistura. In: _____. *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, pp. 69-110.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. O lundu e os fados: do terreiro aos salões; Domingos Caldas Barbosa: a modinha e o “pecado das o das orelhas”. In: _____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, pp. 99-152.

VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. In: *Estudos Avançados*, S.l., vol. 31, n. 90, pp. 267-282, 2017.



Por trás do riso da morte: análise sobre as manifestações satíricas em *As intermitências da morte* de José Saramago

Natália Kanashiro de Medeiras¹

Sandra Aparecida Ferreira²

RESUMO

Este trabalho realiza uma análise das manifestações satíricas no romance *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago. O romance investigado aborda a problemática da repulsa do homem diante da morte, de maneira que o escritor português, José Saramago, origina um mundo às avessas para desenvolver questionamentos a respeito da figura da morte. Dessa forma, a discussão central da narrativa é estabelecida no momento em que a morte desaparece e os indivíduos começam a experimentar a eternidade. A investigação apoia-se na metodologia de análise composta pela seguinte bibliografia: Hodgart (1969), Gerth (1977), Soethe (1988), Berrini (1998), Calbucci (1999), Ariès (2012) e Huizinga (2015) cujas concepções ampararam o processo de investigação. O resultado das discussões apresenta como hipótese o papel que a sátira desempenha como dispositivo para as reflexões dos leitores sobre a finitude ao se depararem com o absurdo da narrativa.

Palavras-chaves: Sátira; Morte; José Saramago; Narrativa Portuguesa.

¹ Mestranda no programa de Pós-Graduação “Literatura e Vida Social” na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras de Assis e graduada em Letras com habilitação em francês pela Universidade Paulista Júlio de Mesquita – Faculdade de Ciências e Letras de Assis. E-mail: naakanashiro@gmail.com. ORCID: [0000-0002-8660-5427](https://orcid.org/0000-0002-8660-5427)

² Atualmente atua como professora assistente de Literatura Portuguesa na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; Possui pós-doutorado em Letras (Teoria Literária) pela Universidade de Coimbra; Mestre e Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo; Graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. E-mail: sandra.ferreira@unesp.br. ORCID: [0000-0001-9833-4620](https://orcid.org/0000-0001-9833-4620)



Behind the laughter of death: an analysis of the satirical manifestations in *As intermitências da morte* by José Saramago

ABSTRACT

This work carries out an analysis of the satirical manifestations in the novel *Death with Interruptions* by José Saramago. The investigated novel addresses the issue of man's repulsion towards death, so that the Portuguese writer, José Saramago, originates a world upside down to develop questions about the figure of death. In this way, the central discussion of the narrative is established at the moment when death disappears and the individuals begin to experience eternity. The investigation is based on the analysis methodology composed by a reference list: Hodgart (1969), Gerth (1977), Soethe (1988), Berrini (1998), Calbucci (1999) Ariès (2012), Huizinga (2015) and whose understandings helped the investigation process. The result of the discussions presents the hypothesis that satire acts as a device for readers' reflections on finity when faced with the absurd of the narrative.

Key-words: Satire; Death; José Saramago; Portuguese Narrative.

1. Introdução

O romance *As intermitências da morte* narra um acontecimento incomum: a morte desaparece. Perante tal situação, os indivíduos são forçados a conviverem com a imprevisibilidade desse fenômeno. Em um primeiro momento, a impressão das personagens é de grande fascínio diante da chance de vivenciar a imortalidade, de maneira que a harmonia na comunidade poderia ser estabelecida por conta da ausência da morte. Algumas situações desenvolvidas, entretanto, não estavam previstas no imaginário das personagens, como a permanência de algumas condições: a doença, a velhice, a penúria e o sofrimento. Logo, os indivíduos deveriam se habituar ao novo cenário eterno. A partir disso, a obra de José Saramago inicia o desenvolvimento da performance do mundo às avessas.

Esse mundo às avessas, representado na narrativa, tem como propósito causar a sensação de instabilidade, de maneira que motive reflexões no leitor sobre a abordagem do tema. Neste caso, a discussão central é sobre a figura da morte na sociedade, que a representa



como ameaça ao indivíduo. Este trabalho apresenta uma breve investigação a respeito dessa questão, com vistas à formulação de algumas considerações sobre os aspectos da interação entre o homem e a morte.

2. A face do homem diante da face da morte

O relacionamento do homem diante da própria finitude tem sido visto como complexo e difícil, principalmente na modernidade, que ocasionou o distanciamento da morte no cotidiano dos indivíduos. À exemplo disto, a hospitalização dos enfermos afastou a trajetória e a convivência dos familiares em experienciar os últimos momentos com o doente, consequentemente, o momento da morte tornou-se pontual aos familiares, estando presentes no momento do funeral.

De acordo com o historiador Ariès:

[...] pode-se dizer que uma parte do modelo contemporâneo da morte já estava esboçada nas burguesias do fim do século XIX, particularmente a crescente repugnância em admitir abertamente a morte - a de si mesmo e a do outro -, o isolamento moral imposto ao moribundo por essa mesma repugnância e a ausência de comunicação que daí resulta - enfim, a "medicalização" do sentimento da morte(ARIÈS, 2012, p.263)

Diante dessa consideração ressaltada por Ariès (2012), é possível refletir que o processo de aversão abordado pelo autor é visualizado no romance *As intermitências da morte*. Como exemplo, no seguinte excerto, há uma das passagens do romance na qual se exibe o momento conflituoso das personagens que deveriam tomar decisões em relação aos enfermos, sendo sugerido:

[...] O governo aconselha e recomenda às direções e administrações hospitalares que, após uma análise rigorosa, caso por caso, da situação clínica dos doentes que se encontram naquela situação, e confirmado-se a irreversibilidade dos respectivos processos mórbidos, sejam eles entregues aos cuidados das famílias, assumindo os estabelecimentos hospitalares a responsabilidade de assegurar aos enfermos, sem reserva, todos os tratamentos e exames que os seus médicos de cabeceira ainda julguem necessários ou simplesmente aconselháveis.(SARAMAGO, 2005, p.28)

Nesse episódio é demonstrado o desinteresse do Estado e a tentativa de omitir a responsabilidade sobre os casos de superlotação nos hospitais e cuidados dos doentes. Com o

131



lbxxi.org.br

UNIFESP
 SISTEMA
 E-LEITURAS

SP Leituras
 Organizadora Cultural

BVL
 BIBLIOTECA
 PARQUE VILLA-LÓBOS

BIBLIOTECA
 SÃO PAULO

Sis
 WEB

SÃO PAULO
 GOVERNO DO ESTADO
| Secretaria de
 Cultura e Economia Criativa

literaturanoxxi

sumiço da morte, suspendeu-se um ambiente tenso nas personagens, as consequências geradas foram diversas e resultaram em um cenário de total descompromisso. Apesar disso, tal situação foi ocasionada por conta das estruturas que a narrativa saramaguiana constrói em torno das personagens cujas possibilidades de melhorias são esfaceladas. Dessa forma, o mundo às avessas de Saramago agrava as circunstâncias críticas da narrativa e a direção das personagens e as reflexões promovidas pela história atinge os leitores por meio da repreensão e criticidade contidas na obra.

Posto isso, essa repreensão de hábitos não é projetada de modo arbitrário, a narrativa aponta aos leitores alguns dos maus costumes que as personagens expressam e, por consequência, as atitudes são repreendidas pelo narrador por meio da zombaria e ridicularização. Sendo assim, as manifestações satíricas são apresentadas em *As intermitências da morte* para que seja ponderado o papel da morte na sociedade.

3. A desmoralização das instituições em *As intermitências da morte*

A hipótese de que o romance utiliza recursos satíricos provém do fato que o narrador ridiculariza os episódios ocorridos durante o romance. O objetivo principal da sátira é zombar do objeto que demonstra comportamentos censuráveis desse modo, todas as características que desvalorizam o objeto zombado são reveladas ao público para que sejam reprovadas por meio do riso ou da ridicularização.

De acordo com Hodgart:

O satírico está comprometido com os problemas do mundo e espera que seus leitores façam o mesmo. Ele assim o faz, embora ciente de que corre um risco duplo; o de ser impopular em seu próprio tempo e de ser esquecido pelas gerações futuras, para as quais os eventos cotidianos de seu tempo talvez não tenham mais do que interesse meramente acadêmico. O satírico desempenha seu papel mais nobre ao aceitar o desafio do esquecimento, adotando um tema efêmero e desagradável. (HODGART, 1969, p.30, tradução nossa)³

³ No original: El satírico se compromete con los problemas del mundo y espera que sus lectores hagan lo mismo. El así lo hace, aunque este consciente de que corre un doble riesgo; el de ser impopular en su propio tiempo y el de ser olvidado por las generaciones futuras, para las cuales los acontecimientos cotidianos de su tiempo tal vez no tengan más que un interés meramente eruditio. El satírico desempeña su más noble papel cuando acepta el desafío del olvido adoptando un tema efímero y desagradable.



Diante desta observação de Hodgart (1969) sobre o comprometimento da sátira com as mazelas do mundo, pode-se concluir que esse comprometimento é um dos fatores que tornam o gênero satírico impopular, pois, o fato de ressaltar os valores que são condenáveis por meio do recurso da zombaria produz um efeito de antipatia, de maneira que o narrador satírico impõe uma visão aos espectadores de distanciamento e inexistência das qualidades do objeto zombado.

No romance de José Saramago, os objetos-alvo e os comportamentos troçados são variáveis; por exemplo, a narrativa exibe as instituições – O Estado e a Igreja Católica – no seu ponto mais crítico ao serem atingidos pela ausência da morte. Diante disso, as instituições confessam o desconcerto diante da situação e como isto afeta as relações de poder e influência que exercem:

Diga, Que irá fazer a igreja se nunca mais ninguém morrer, Nunca mais é demasiado tempo, mesmo tratando-se da morte, senhor primeiro-ministro, mesmo tratando-se da morte, senhor primeiro-ministro, Creio que não me respondeu eminência, Devolvo-lhe a pergunta, que vai fazer o estado se nunca mais ninguém morrer. O estado tentará sobreviver, ainda que eu muito duvide de que o venha a conseguir, mas a igreja, A igreja senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, Ainda que a realidade as contradiga, Desde o princípio que nós não temos feito outra cousa do que contradizer a realidade, e aqui estamos. (SARAMAGO, 2005, p.20)

A breve confissão do bispo sobre a sua perspectiva em relação à Igreja Católica Apostólica Romana e sua trajetória, esclarece a posição da instituição religiosa a respeito da realidade, pois a maioria de suas respostas e afirmações aos fiéis eram baseadas na crença religiosa. Consequentemente, o efeito deste diálogo representa a impotência das instituições ao se depararem com um acontecimento fora do seu controle e, com isto, a narrativa consegue desacreditar toda a influência histórica e política que dominou a consciência social-religiosa.

Além da Igreja Católica, o Estado também é criticado pelo narrador satírico em relação às funções que exercia no governo, visto que a situação dos “vivos-mortos” tornou-se insustentável para os habitantes do país, o desespero contagiava a população, a ponto de



realizarem travessias ilegais para outros territórios na tentativa de concederem a morte ao familiar para atenuar o sofrimento. À frente dessa instabilidade política, o governo tentou censurar tais ações, entretanto, como a narrativa saramaguiana incita o desequilíbrio e retira todos os recursos de soluções, o governo deparou-se sem alternativas para que pudesse lidar com as superlotações de hospitais e de asilos da terceira idade. Nesse impasse, o governo sujeita-se a negociar com uma organização, denominada como *maphia*, que realizava as travessias ilegais por meio de monopólio do esquema cujas cobranças eram realizadas por altas taxações. No seguinte excerto verificam-se os efeitos de tal episódio:

Poder-se-ia pensar que, após tantas e tão vergonhosas cedências como haviam sido as do governo durante o sobe-e-desce das transacções com a máfia, indo ao extremo de consentir que humildes e honestos funcionários públicos passassem a trabalhar a tempo inteiro para a organização criminosa, poder-se-ia pensar, dizíamos, que já não seriam possíveis maiores baixezas morais. (SARAMAGO, 2005, p.59)

De imediato, é possível identificar a censura do narrador ao reagir às condutas do governo, definindo-as como algo de moralidade baixa. De acordo com Gerth (1977), a sátira deseja reduzir qualquer comportamento considerado como desviante da norma, a sua forma indireta diminui o efeito da interpretação, de maneira que, "o satírico fala com a voz dissimulada" (GERTH, 1977, p.04), portanto, o narrador satírico oculta as intenções do escritor e assume o papel de mediador nas discussões entre escritor e público. Desta forma, as impressões de crença religiosa e política pertencentes ao escritor são amortecidas pela interferência do narrador satírico, dado que "desde sempre, a sátira visou anomalias sociais, falsos valores, contradições, abusos ou anacronismos; desde sempre, atacou tradições ou instituições políticas (GERTH, 1977, p.02)".

Desse modo, uma reflexão extraída durante a leitura do romance é de que os dispositivos satíricos encontrados na narrativa saramaguiana geram descontentamento no leitor, visto que a maioria das trajetórias indicadas na narrativa revelam o rebaixamento da moralidade, a fraude e a hipocrisia das personagens ao se defrontarem com uma condição desequilibrada, compondo-se um cenário em que o narrador satírico prevê a ideia ilusória sobre a eternidade e exibe os seus infortúnios na narrativa.



4. A fantasia satírica revela a verdadeira face

Conforme a hipótese de Gerth (1977), a sátira necessita do aspecto fantasioso para manifestar a sua crítica e sua zombaria. O escritor José Saramago apresenta ao público o recurso alegórico da morte e elabora uma prosa com cenário fantasioso – com o estabelecimento da vida eterna para as personagens – todavia ao retratar os episódios instáveis que as personagens percorrem durante a suspensão da morte, a história beira o absurdo, logo, *As intermitências da morte* utiliza o recurso fantástico da sátira para possibilitar o desenvolvimento da obra.

Segundo Gerth:

Seja “mundo às avessas”, ou seja, “visão fantástica de um mundo transformado”, trata-se sempre de uma quebra do ataque direto através de recursos estéticos (no mais amplo sentido) como o cômico e a neutralização de situações reais. Assim, esclarece-se então inclusive o fenômeno paradoxal de que a sátira ataca o desagradável de um modo agradável ao leitor, para o que Aristóteles já havia chamado a atenção. Sem dúvida, a correspondente situação política também obriga amiúde o satírico a falar “indiretamente”. (GERTH, 1977, p.04)

A narrativa do romance ataca, portanto, as condutas repreensíveis, ao expor as situações conflituosas das personagens, de maneira que, ao se defrontarem com a eternidade, houve a presunção de que haveria melhoria nas relações, entretanto, esta ideia, em *As intermitências da morte*, não é representada como algo utópico, harmônico e belo. A eternidade sugerida pelo romance de Saramago se apresenta como algo distópico, ao permanecerem os estados intermináveis da doença, da velhice e da dor. Tais condições causam repulsa nas personagens, por serem obrigadas a conviver com os quase mortos, conquanto é com o surgimento do horror das personagens que o narrador satírico elabora as denúncias de comportamento.

Como exemplo disso, o narrador satírico sinaliza a irresponsabilidade dos familiares diante da figura idosa, ao apontar os problemas com “a tranquilidade das famílias que não têm tempo nem paciência para limpar os ranhos, atender aos esfíncteres fatigados e levantar-se de noite para chegar a arrastadeira” (SARAMAGO, 2005, p.29). Logo, a fantasia criada pelas personagens sobre imortalidade como um fenômeno fascinante é desvendada pelo narrador



satírico, ao expor o lado disforme da eternidade, não se conseguindo impedir o avanço da decadência humana.

O episódio citado pode ser relacionado como uma das formas de expressão da sátira. Segundo Hodgart (1969) o satirista tem como propósito provocar a censura do objeto zombado e um dos recursos que utiliza é o “desnudamento”, de maneira que o satírico retira o que encoberta o seu objeto zombado, seja a distinção socioeconômica ou o pudor e revela as verdadeiras vontades dos indivíduos ao público, censurando-por meio da zombaria, do riso e da vergonha:

O satírico coloca uma máscara com a finalidade de desmascarar os outros. Ele despe suas vítimas de seus símbolos de estratos e roupas sociais para expor a corrompida nudez que há debaixo. O desmascaramento é uma versão da redução, mas vai muito além das outras. O satirista se recusa a permitir que os satirizados permaneçam com uma personalidade própria nem com qualquer segredo. Ele não se contenta com o desnudamento, mas vê a caveira debaixo da pele, a horrível e vergonhosa doença sob a carne. (HODGART, 1969, p.128, tradução nossa)⁴

À vista disso, comprehende-se que a narrativa de *As intermitências da morte* exibe condutas humanas repreensíveis, porém, nem todos os apontamentos sugeridos pelo narrador satírico são provocativos para resultarem na risada cômica, Algumas aparições de zombaria podem provocar uma espécie de inquietação, um riso tenso que reflete como forma expressiva diante dos absurdos relatados na leitura.

5. A realidade enxergada pela ótica da fantasia

O escritor José Saramago opta pela alternativa que escapa da veracidade do mundo, como havia sido referido neste ensaio, ao focalizar o desaparecimento da morte, mas revela as deformidades dos costumes sociais, logo, a imortalidade surge como efeito desestabilizador nas ações das personagens para que o absurdo seja introduzido. Para que fosse possível o

⁴ No original: El satírico se pone una máscara con la finalidad de desenmascarar los demás. Despoja a sus víctimas de sus símbolos de categoría social y de sus vestiduras para poner al descubierto la corrompida desnudez que hay debajo. El desenmascaramiento es una versión de la reducción, pero va mucho más lejos que las demás. El satírico se niega a consentir que los satirizados se queden con una personalidade propia ni com ningún secreto. No se contenta con el desnudamiento, sino que ve el cráneo debajo de la piel, la horrible y vergonzoza enfermedad debajo de la carne.



desenvolvimento desses episódios, a utilização da fantasia foi fundamental para as denúncias na narrativa assumirem um grau de distanciamento das verdades reveladas ao público. Essa fantasia organizada pela sátira, segundo Soethe (1988) possibilita novas interpretações sobre a realidade que é compartilhada:

Há ainda nos textos a descrição de máquinas e instrumentos óticos fantásticos utilizados pelas personagens e que lhes permitem olhares novos sobre o mundo: o espelho da verdade (que reflete a verdade sobre cada pessoa que tenha estado diante dele, no momento em que esta lhe volta as costas) e os óculos mágicos (com os quais torna-se possível ver não apenas o espaço mas também o tempo, desde que se esteja em um local alto) - entre outros (SOETHE, 1988, p.13)

É por meio da fantasia que a narrativa consegue explorar os acontecimentos, de maneira que o narrador satírico se encontra num espaço de observador pleno para realizar comentários que censuram os hábitos. No entanto, é possível questionar os motivos que conduziram à inserção dos recursos satíricos em *As intermitências da morte*.

A hipótese provável é que o reconhecimento do uso dos mecanismos satíricos pode colaborar no processo de leitura, pois, a temática sobre a morte é complexa, dada a dificuldade para os indivíduos lidarem com a própria finitude, sendo um exercício árduo e inquietante, pois “Toda época anseia por um mundo mais belo. Quanto mais profundos o desespero e a consternação diante de um presente incerto, tanto maior será esse desejo” (HUIZINGA, 2015, p. 47). A partir deste comentário de Huizinga (2015) é possível considerar que a incessante busca de perfeição e harmonia são retratadas no percurso da História do homem, entretanto, tal busca é frustrada ao ser interrompida pela morte.

Diante dessa consideração, o romance *As intermitências da morte*, por meio da Literatura apresenta a faceta da morte como humanizadora. Tal proposta é reconhecida quando a narrativa expõe o alto grau de instabilidade gerado com o desaparecimento da morte, posto isto, os leitores enxergam que a finitude é um processo necessário para o reconhecimento do próprio indivíduo.

Segundo Ariès (2012), o distanciamento ocasionado entre homem e a morte teve como consequência esse estado afetado sobre a figura da morte, beirando o limite de o indivíduo silenciar esse processo. Se o indivíduo nega a reflexão e a expressão sobre o fim da sua forma,



um questionamento é provocado. Qual seria a possibilidade de comentar sobre a morte sem causar a inibição no homem?

Seria impossível expressar-se de forma mais correta. Assim se morreu durante séculos ou milênios. Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo à qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de *morte domada*. (ARIÈS, 2012, p.40)

Dessa maneira, a possível solução para que o homem possa compreender a discussão sobre a morte seria pela fantasia ou pelo mundo às avessas, de modo que, ao criar novas formas e perspectivas há uma reinterpretação que revela as vivências do mundo real. Portanto, por meio da sátira cuja visão fantasiosa, perversa e zombeteira se comporta como uma lente, é possível focalizar os defeitos e os hábitos censuráveis do indivíduo e da sociedade, permitindo que o leitor observe com clareza tal imoralidade:

Conforme Soethe:

Para tornar-se capaz de enfrentar o real ameaçador, o satirista procede à sua redução: limita-o ou define-o, por exemplo por intermédio da sinédoque ou da metáfora. É inerente à tarefa do satirista indicar que seu objeto de ataque é representante da realidade ameaçadora, mais ampla. O objeto da sátira, portanto, exige sua recodificação em direção à realidade suposta. (SOETHE, 1988, p.17)

6. O valor da morte

No desenvolvimento da narrativa há um grande conflito nas situações sociais, políticas e econômicas. Sem a morte, alguns setores entraram em colapso, como exemplo, as asseguradoras e funerárias que entraram em uma crise financeira pela falta de mortos. Tais setores exigiram providências por parte do Estado para que diminuíssem os danos. A partir deste momento, o narrador satírico relata as sugestões e as indicações apresentadas:

As agências funerárias transitaram da euforia ao desespero, outra vez a ruína, outra vez a humilhação de enterrar canários e gatos, cães e a restante da bicharada, a tartaruga, a catatua, o esquilo, o lagarto não, porque não existia outro que se não deixasse levar ao ombro do dono. (SARAMAGO, 2005, p.70)



Como forma de reparação do colapso financeiro enfrentado pelas agências funerárias foi aconselhado, como alternativa de manutenção do comércio, o enterro de animais domésticos. É perceptível a entonação ridicularizadora que adota o narrador satírico em face deste infortúnio, consequentemente, a interpretação deste episódio pela perspectiva satírica projeta uma agressividade corrosiva, reduzindo o objeto zombado.

De acordo com Fantinati (2011), a sátira aborda temas-tabus que são desconsiderados por outros gêneros literários. Desse modo, o satirista exerce o trabalho de fazer emergir os assuntos que são censurados por meio da ironia e da agressividade. Por esse motivo, a intenção do satirista sobre o objeto é ofender aquilo que desaprova. Isto é visualizado no cenário de *As intermitências da morte* cujo narrador satírico reduz a relevância das funerárias ao ressaltar a humilhação e a vergonha das empresas que precisaram enterrar animais para continuar no mercado de trabalho:

No plano de intencionalidade, a sátira se caracteriza por uma postura militante e agressiva que se origina em fenômenos extratextuais e que remete a eles. Seu objetivo é o de criticar, desnudar e mesmo destruir objetos reais e contemporâneos, considerados representantes da realidade ameaçadora referida, a qual é responsável pelos comportamentos equivocados e errados, pelas convenções petrificadas e pelos padrões estereotipados. Sua imagem do mundo é de um universo indigno e sem valor, cuja essência é fixada pela contraposição dessa contraimagem a um ideal positivo ou imagem ideal, existente no espírito do satirista. (FANTINATI, 2011, p.73)

Tal constatação de Fantinati (2011) revela a postura corretora do satirista que retira os disfarces das verdadeiras ações das personagens; consequentemente, o satirista revela as vergonhas e imperfeições do zombado aos leitores. No romance, ao expor a situação vexatória que as instituições passam para se manterem ativas no comércio, o narrador satírico denuncia a ausência de posição do Estado sobre a criticidade da circunstância e, enquanto isso, revela a posição das instituições que colocam como prioridade o valor financeiro pela falta de mortos. À vista disso, é possível considerar que a relevância monetária é mais expressiva do que o pensamento coletivo diante de uma crise humanitária que ocorre na narrativa, sendo assim, para o Estado e as funerárias a discussão central era sobre o rendimento e a precificação da morte.



De acordo com o historiador Ariès (2012), o processo de distanciamento entre o indivíduo e a morte foi intensificado no modelo da civilização industrial, na qual houve mudanças ritualísticas ao velar o morto. Para o autor, a progressão da ciência promoveu procedimentos rebuscados para cuidar dos mortos e os detentores desses conhecimentos eram as agências funerárias, logo, durante o curso da História houve a transferência da responsabilidade familiar do velamento para as agências funerárias e, consequentemente, o processo de luto sofre mudanças pelo fato das famílias não se envolverem profundamente com a finitude, sendo assim, as empresas funerárias desencadearam novos processos ritualísticos para que os familiares pudessem lidar com a perda e ainda lucrarem com a morte:

Sugere-nos seja uma exploração comercial e uma pressão de interesses, seja uma perversão do culto da felicidade. Mascara-nos o verdadeiro sentido, que é a recusa de um esvaziamento radical da morte e a repugnância por uma destruição física sem ritos e sem solenidade. (ARIÈS, 2012, p.245)

Em suma, com os apontamentos dos autores Ariès (2012) e Fantinati (2011) há a possibilidade de relacionar tal passagem do livro como um dever de senso crítico do satirista em observar tais enganos que afetam o processo de finitude e luto do homem, ou seja, sob a visão satírica do romance, as funerárias apresentam uma postura indiferente diante do sofrimento dos familiares em relação aos vivos-mortos. As empresas estão mais apreensivas sobre os negócios e o prejuízo do rendimento lucrativo, desse modo, a reflexão proposta nesta passagem caracteriza a relação da morte com o lucro e as consequências negativas que proporcionaram no processo de luto.

Além deste episódio, a inserção da *maphia* no núcleo narrativo retrata sobre o abuso de poder durante a ausência da morte. Pelo motivo das pessoas se manterem imortais, a doença e a velhice se eternizaram juntamente com os outros, no entanto, com o excesso de indivíduos padecendo, houve a descoberta de uma maneira de burlar a eternidade, na qual era preciso realizar travessias entre as fronteiras do país para que os vivos-mortos pudessem finalmente morrer no território de outro país. Entretanto, tal acontecimento gerou instabilidade política e



moral por causa do uso das fronteiras em territórios estrangeiros e por praticarem a eutanásia com os indivíduos.

Com o surgimento da organização *maphia* há uma reviravolta na história, pois a organização adquire a monopolização das passagens e travessias, oferecendo os serviços de deslocamentos dos vivos-mortos. O Estado tenta interceder junto às ações da organização, conquanto, o governo apresenta uma postura conivente, "uma vez que não era objectivo do governo travar totalmente este surto migratório" (SARAMAGO, 2005, p.49) e, consequentemente, aceita o funcionamento da *maphia*, tendo consciência das práticas abusivas que realizavam contra a população.

[...] o que interessa neste caso é o fato de que todos acabaremos ganhando, nós, que nos tiramos um peso de cima, os vigilantes, que não voltarão a ser lesados na sua integridade física, as famílias, que descansarão sabendo que os seus mortos-vivos se converteram finalmente em vivos-mortos, e a máphia, que cobrará pelo trabalho, Um arranjo perfeito, senhor ministro. (SARAMAGO, 2005, p.53)

Diante destes cenários que representam as movimentações dos indivíduos em relação à comercialização da morte, são observados alguns comportamentos censuráveis pelo narrador satírico. Ao evidenciar as tentativas de lucrar com a ausência da morte são reconhecidas as motivações narcísicas das personagens que visam a ambição ao invés do compadecimento com a perda e a solenidade dos familiares que se encontram numa situação delicada, a *maphia* e as agências funerárias se concentravam no aproveitamento de monetizar a morte.

De acordo com Jolles:

A sátira é uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova e que nos é estranho. Recusamo-nos a ter algo em comum com o objeto dessa reprovação; opomo-nos a ele rudemente e, por conseguinte, desfazemo-lo sem simpatia nem compaixão (JOLLES, 1976, p.211)

A sátira afasta as possíveis semelhanças entre ela e o objeto de zombaria. Tal procedimento tem como objetivo evitar a identificação com a figura do objeto zombado, de maneira que, o reconhecimento e a simpatia são desfeitos pela sensação de enfurecimento e discordância que a motivam a reprovar os fatos. Portanto, no romance de José Saramago, a



deformidade do caráter das personagens – a hipocrisia e a ganância – sinaliza a ausência de sensibilidade destes indivíduos, dificultando o processo de aceitação da preservação e o respeito da finitude.

7. As manifestações satíricas de José Saramago

Neste trabalho, as considerações realizadas indicam os vestígios da sátira no romance de José Saramago. Durante a análise da narrativa *As intermitências da morte* são identificados os cenários que expõem a redução das personagens quando defrontam o mundo às avessas. Ao propor como conflito principal que a imortalidade se transforma em um problema para as personagens, José Saramago instiga os leitores a observarem os comportamentos deturpados do homem e da humanidade que negam a morte no processo de existência.

A grande motivação de utilizar o mundo às avessas no processo de construção da narrativa é pelo motivo de que esse recurso salienta os absurdos que ocorrem na realidade. Sendo assim, a sátira não tem como objetivo representar a fidelidade do mundo que descreve. Ao contrário, o seu cenário é fantástico para que possibilite circunstâncias que fogem ao controle da lógica. A jornada de *As intermitências da morte* convoca esta proposta ao leitor, no momento em que anuncia que ninguém havia morrido no dia. Assim, a leitura se torna apreensiva e curiosa para saber as resultantes desta nova situação. Conquanto, como é reconhecido sobre as intenções da sátira, o objetivo do satirista é zombar das ações que são consideradas como condenáveis, portanto, os momentos de angústia e de vergonha são os rebaixamentos que o narrador satírico realiza.

A narrativa saramaguiana é reconhecida por utilizar alguns recursos e efeitos do fantástico para que possa elaborar a proposta reflexiva referente às temáticas abordadas. Tais efeitos fantásticos são colocados como alegorias na narrativa, o que permite desenvolvimento livre sobre os assuntos discutidos. Um exemplo entre as obras saramaguianas, *O ensaio sobre a cegueira* possui a alegoria da cegueira branca que causa a perda de visão em uma população inteira – exceto de uma personagem – essa cegueira branca criada pelo autor serve como um disparador para revelar as pulsões mais íntimas das personagens testemunhadas pela mulher

142



lbxxi.org.br

UNIFESP
 UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

SP Leituras
 Organização Social de Leitura

BZL
 BIBLIOTECA
 PARQUE VILLA-LÓBOS

BIBLIOTECA
 SÃO PAULO

Sis
 WEB

SÃO PAULO
 GOVERNO DO ESTADO

literaturanoxxi

do médico, causando espanto e inquietação no leitor que se depara com um cenário distópico. *As intermitências da morte*, também é consolidada por uma alegoria – a morte – antropomorfizada e parte do mesmo pressuposto de inverter a lógica do mundo real para incitar a comoção dos leitores por meio da angústia.

Segundo Berrini (1998), o narrador saramaguiano assume a posição de observador e atribui a palavra a um ou outro personagem, de maneira que a seleção de olhar das personagens induz a direção das conclusões dos leitores. De acordo com a autora, José Saramago utiliza esses recursos moralizadores nas suas clausuras. Para ela, o momento conclusivo da narrativa é utilizado para moralizar os leitores, expondo ideias e crenças

[...] A clausura pode assumir uma feição moralista, ou constituir-se em um pseudodiálogo entre narrador/leitor, ou ser uma espécie de prestação de contas ao leitor sobretudo quanto aconteceu com as personagens sobreviventes aos factos relatados. Mas poderá também apresentar outras feições, pode frustrar o leitor sonegando-lhes as informações que ele deseja ler; silenciará parcial ou totalmente o que interessaria saber; orientando o leitor para outra possível história. (BERRINI, 1998, p.210)

Portanto, é possível visualizar tal recurso moralizador em *As intermitências da morte*, ao conceder a voz somente para o narrador satírico e é perceptível que neste romance há uma certa leveza nos fatos narrados, não havendo descrição de cenários violentos. Tal aspecto pode ser considerado como tentativa de criar uma ambientação mais descontraída por meio do rebaixamento satírico, no qual utiliza-se o recurso da zombaria como forma de promover a descontração por meio do riso. Ao descrever as situações ridicularizadoras em seu romance, José Saramago parte de uma ideia segundo a qual as lições morais não apresentam a necessidade de serem duras e conturbadas, sendo possível que essas sejam articuladas por meio do escárnio e da ironia em seu texto. Além de Berrini (1998) que comenta a respeito da narrativa de Saramago, Calbucci (1999) disserta sobre alguns aspectos da composição e construção do narrador saramaguiano,

Para Calbucci (1999), a exploração do lado fantasioso e imaginativo da narrativa de José Saramago auxilia na criação, reinterpretação e discussão da estrutura da realidade, de modo que, “realismo artístico que não fosse um espelho fiel do mundo, mas sim uma visão estética do



artista sobre a realidade, isto é, entre o exagero documental e os excessos fantasiosos" (CALBUCCI, 1999, p.22). Posto isso, é possível observar que tal remodelação da narrativa com elementos fantásticos contribui com a produção satírica, pois, como havia sido mencionado no trabalho, a sátira necessita que a sua expressão seja transmitida por algo que esteja além da realidade. Enquanto o comentário de Soethe (1988) reforça a questão sobre o uso de alegorias e da fantasia como formas que colaboram para a manifestação da sátira:

Outros recursos linguísticos como a comparação, a metáfora e a alegoria também podem integrar-se ao discurso satírico. No entanto, como não são necessariamente próprios a ele, passam a constituí-lo apenas quando adequados a um princípio de desfiguração do real. (SOETHE, 1988, p.21)

À manifestação satírica é necessária uma distância das semelhanças entre o narrador e o objeto zombado para que, desse modo, o leitor consiga reconhecer os rebaixamentos que o satirista expõe. Sendo assim, a natureza do satirista necessita exercer o ataque para que sejam delimitadas as censuras da moralidade que defende.

Diante desses apontamentos, constata-se a revelação dos traços e das escolhas da narrativa *As intermitências da morte* que se assemelham às funções que os satiristas utilizam para produzir a sátira, de maneira que, no romance de José Saramago, é possível visualizar os rebaixamentos das personagens e a exposição do ridículo, que são colocados como reflexão sobre a moralidade do homem diante da aceitação da figura da morte em sua existência.

8. Considerações finais

Este trabalho teve como objetivo analisar e identificar na narrativa *As intermitências da morte* manifestações da sátira. Tal hipótese considera que, para abordar a temática sobre a representação da morte na sociedade, seria necessário o recurso satírico para realizar os apontamentos sobre condutas condenáveis na visão do narrador satírico. Ao propor uma representação satírica da ausência da morte na sociedade, o romance de Saramago aqui analisado reflete sobre as motivações geradoras de aflição, como a sensação de repulsa e afastamento da morte. Ao compreender que tal fenômeno não aparenta ser algo natural, o



enredo de *As intermitências da morte* inverte a lógica: a beleza e a harmonia que sobressaíam na idealização das personagens em relação à imortalidade são corrompidas ao se depararem com a instabilidade e angústia próprias da condição humana.

Dessa forma, por meio da inversão lógica estabelecida nas situações narradas, o narrador satírico destrói as expectativas das personagens e, a partir disso, os relatos sobre a convivência eterna com a doença, a angústia e a velhice interminável concedem uma abertura ao narrador satírico para expor o comportamento humano repreensível: a busca da felicidade e a vaidade plena. Ao apresentar o mundo ao leitor, o que se pode constatar é que a ideia da eternidade é inalcançável, pois mesmo conquistando-a, o indivíduo continua no estado de angústia. Conquanto a angústia do indivíduo seja o fator que o motiva a mudar, a quebra de expectativa que José Saramago introduz na narrativa demonstra que os desdobramentos da história não serão agradáveis aos personagens e, para aliviar a leitura do romance, o uso do rebaixamento e do ridículo facilita a tonalidade do diálogo, por consequência, a história torna-se suportável através do riso.

Conforme Ariès:

a partir do século XIX, as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX; o silêncio que, a partir de então, se entende sobre a morte significa que esta rompeu seus grilhões e se tornou uma força selvagem e incomprensível. (ARIÈS, 2012, p.152)

Ao acompanhar o raciocínio de Ariès (2012), comprehende-se o medo da morte como um grande descontrole que ameaça a existência de qualquer ser humano, entretanto, o romance *As intermitências da morte* desmistifica o olhar perverso sobre a morte. O narrador satírico coloca o espelho diante da face da humanidade e apresenta o verdadeiro reflexo da fealdade que o homem representa ao adotar uma postura narcísica. Logo, o narrador satírico, ao tentar compreender a morte, aceita-a como processo humanizador e transformador, encorajando os indivíduos a reconhecerem o valor da sensibilidade do luto.

Em suma, é função dos recursos satíricos revelar as feiuras escondidas nos homens e que causam revolta em seu espírito e apontar a necessidade de correção é indispensável, pois



como observa Hodgart “A finalidade do satírico consiste frequentemente em esvaziar os heróis, os impostores e os charlatões, que pretendem um respeito que não é devido-lhes.” (HODGART, 1969, p.28, tradução nossa)⁵. O propósito do narrador satírico de José Saramago é, portanto, apresentar a relevância do papel desempenhado pela morte, reconhecê-lo como revelador de nossa humanidade e denunciar o ridículo implícito na estigmatização contemporânea da morte estigmatizada.

9. Referências

- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*: Da idade média aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Ed especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2012.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago*: O Romance. 2ed. Lisboa: Caminho. 1998.
- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago*: um roteiro para os romances. Cotia: Ateliê. 1999.
- FANTINATI, Carlos Erivany. *O professor e o escrivão*: estudos sobre literatura brasileira e leitura. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: Núcleo Editorial Proleitura, 2011.
- GERTH, Klaus. *Satire*. Trad de Aluizia Hanisch e Álvaro S. Simões Jr Praxis Deutsch. v. 22. p. 83-86, 1977.
- HODGART, Matthew. *La Satira* [Satire]. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da idade média*. Trad. Francis Petra Janssen. 4ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- JOLLES, André. *Formas simples*: legenda, saga, mito, ditado, caso, memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. 4ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SOETHE, Paulo Astor. *Sobre a sátira*: contribuições da teoria alemã na década de 60. Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, v. 7, 1988.

⁵ No original: La finalidade del satírico consiste frecuentemente en desinflar a los héroes, los impostores y los charlatanes, que pretenden un respeto que no les es debido.



BACH-TIDÃO: Uma análise da canção *Bum bum tam tam*

Juliano Lourenço Ferreira de Moraes¹

RESUMO

Este artigo propõe uma análise da canção *Bum bum tam tam* composta por MC Fioti, que deslocou o funk de um subgênero brasileiro para um *status de world music* ao ser o primeiro videoclipe nacional a ter mais de um bilhão de visualizações no *YouTube*. Apresenta uma breve reconstituição histórica do gênero funk e estabelece seu lugar de importância nas representações culturais brasileiras. Realiza uma proposta de leitura da canção de MC Fioti em diálogo com a tradição cancionista nacional, observando e destacando pontos convergentes entre elas. Traz uma breve descrição da trajetória do compositor. Expõe a repercussão nas redes sociais digitais da adaptação do *hit* utilizada para promover a vacina CoronaVac, produzida pelo Instituto Butantan, em razão da semelhança sonora entre o título da canção e o nome do instituto, que trouxe à tona a reflexão de que o funk pode ser crítico em vez de reforçar estereótipos e padrões de comportamento, uma vez que se tratou de uma construção para conscientizar sobre a importância de se vacinar.

Palavras-chave: Canção Brasileira; Funk Paulista; Música Popular; Cultura Afro-brasileira; Arte Periférica.

BACH-TIDÃO: An analysis of the song *Bum bum tam tam*

ABSTRACT

This current paper aims to analyze the song *Bum Bum Tam Tam*, written by MC Fioti, who has taken 147razilian funk music to world music status after his song has become the first 147razilian music video to achieve one billion views on YouTube – this music genre was

¹ Mestrando em estudos literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Pedro Marques Neto. Graduado em Letras, bacharelado e licenciatura, também pela Unifesp. Pesquisa a produção literária contemporânea da cidade de Guarulhos com ênfase na subjetividade, voz e reivindicação de território a partir dos versos impressos nos fanzines da produtora Colar Faz Bem de Aline Fonseca. Editor da Ctrl+v, iniciativa coletiva de publicações independentes. E-mail: julianolourencoferreira@outlook.com Orcid: 0000-0002-2875-9380



previously considered as a subgenre. It presents a brief historical reconstruction of the funk genre and establishes its place of importance in Brazilian cultural representations. Makes a proposal for reading the song by MC Fioti in dialogue with the national song tradition, observing and highlighting points that converge between them. It provides a brief description of the composer's trajectory. It exposes the repercussion on digital social networks of the hit adaptation used to promote the CoronaVac vaccine, produced by the Butantan Institute, due to the sound similarity between the song title and the institute's name, which brought to light the reflection that funk can be critical instead of reinforcing stereotypes and behavior patterns, since it was a construction to raise awareness about the importance of getting vaccinated.

Keywords: Brazilian Song; Paulistian Funk; Popular Music; Afro-brazilian Culture; Peripheric Art.

1. Introdução

O Funk é uma manifestação cultural popular, um fenômeno que se originou das massas periféricas e marginalizadas, com base nas tradições rítmicas e ritualísticas afro-brasileiras, muitas delas perseguidas em seus primórdios, como foram a capoeira, o samba, o axé *music* que hoje, após a apropriação pelos grandes veículos midiáticos, encontram lugar de destaque na brasiliade se tornando aceitos em todas as classes e outrora eram vistos como coisa de vagabundos e desordeiros, chegando a serem proibidas suas práticas. Embora hoje seja instituído como um dos estilos musicais mais lucrativos do mercado fonográfico, movimentando milhões em shows, serviços de *streaming* e em propagandas através da venda do *way of life*, os funkeiros ainda são estigmatizados, sofrem preconceitos e padecem por terem suas imagens associadas a algo depreciativo, de mal gosto e/ou vulgar, tais pré-conceitos atrelados a valores conservadores que insistem em tachar como boas ou ruins tais expressões artísticas, tendo como parâmetros o gosto pessoal sob a régua da tradição, a velha cartilha ensinada em estabelecimentos elitistas para filhos da elite financeira que se considera também a elite intelectual. Indiferente ao contragosto dos puristas, o funk avança. E seus protagonistas apropriam-se a partir do funk de suas raízes sonoras, o que resulta no fortalecimento de um estilo de vida e na emancipação de suas subjetividades através do reconhecimento de uma identidade cultural colaborativa. Segundo Dayrell:

148



O mundo da cultura aparece como um espaço privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais no qual os jovens buscam demarcar uma identidade juvenil. Longe dos olhares dos pais, professores ou patrões, assumem um papel de protagonistas, atuando de alguma forma sobre o seu meio, construindo um determinado olhar sobre si mesmos e sobre o mundo que os cerca. Nesse contexto, a música é a atividade que mais os envolve e os mobiliza. Muitos deles deixam de ser simples fruidores e passam também a ser produtores, formando grupos musicais das mais diversas tendências, compondo, apresentando-se em festas e eventos, criando novas formas de mobilizar os recursos culturais da sociedade atual além da lógica estreita do mercado. (DAYRELL, 2002, p. 119)

Os frutos dessa emancipação estão no dia a dia contribuindo para a formação mais plural em respeito a toda diversidade encontrada no Brasil. Em busca por mudança nesse cenário de opressão e desvalorização, os produtores e artistas do funk caminham e, com muita resistência, se firmam como reexistência da cultura e expressão artística de um povo. Não por coincidência, o primeiro vídeo de um artista brasileiro a alcançar a marca de um bilhão de visualizações na plataforma *YouTube* foi de um funkeiro, MC Fioti, um jovem paulista, com sua canção *Bum bum tam tam*², juntou-se com sua façanha à uma seletiva parcela de artistas da música mundial como Luis Fonsi, Psy, Queen, Nirvana, estes dois últimos atingiram a marca do bilhão muitos anos após o lançamento de suas canções.

No segundo semestre de 2020, o vídeo mais visto na plataforma foi o clipe Baby Shark da Pinkfong, com mais de 7 bilhões de visualizações, desbancando o fenômeno da música *pop* Despacito de Luis Fonsi³.

Fioti não só faz história ao alcançar a marca notável do bilhão e continuar a atrair visualizações, até o encerramento deste texto, novembro de 2021, já passavam de um bilhão e seiscentos milhões, ao atrair o olhar das gravadoras e produtores internacionais para a produção nacional, o Mc deslocou o funk de um subgênero brasileiro para um *status de world music*, isto é, não mais se trata de uma canção regional e passa a ser vista como fenômeno *pop*

² FERREIRA, Leandro Aparecido. *Bum Bum Tam Tam*. In: MC Fioti. *Bum Bum Tam Tam* Single [Online]. BR: RW Produtora, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=P7S2lKif-A&abchannel=Canal%20KondZilla> acessado em 06/01/2021.

³ De acordo com matéria da BBC, a antiga música do acampamento cresceu quando a empresa coreana de entretenimento educacional infantil Pinkfong colocou sua versão no *YouTube* em 2016. *Baby shark* é o vídeo mais assistido no *youtube*. Isto é dinheiro. 2020. Disponível em <https://www.istoeinheiro.com.br/baby-shark-e-o-video-mais-assistido-do-youtube-confira-aqui> acesso em 07/01/2021.



mundial. Além disso, a canção entra para o catálogo de canções que massificam mesmo em termos globais. Escovando a história da música brasileira à contrapelo, Fioti deu o troco.

A explosão do Funk teve início nos anos 70 na mescla dos bailes soul, funk, charme, regados a canções e batidas norte americanas que dominaram a juventude negra de todo o país, um movimento de marcação de identidade e empoderamento através da arte no reconhecimento de um povo e de suas valorizações enquanto sujeitos, abrindo caminho para expressões inspiradas nesse movimento como o rap, o hip-hop e o funk nacional. Não tardou a ser marginalizado, na mesma década os bailes das regiões centrais foram proibidos, seus frequentadores perseguidos e presos arbitrariamente, até encontrar refúgio nos morros e favelas, região “Habitada por gente simples e tão pobre / que só tem o sol que a todos cobre” (CARTOLA, 1976)⁴ como já cantava o poeta de Mangueira. Nos morros e favelas, o funk se cria e ao longo dos anos vai ganhando as características a partir das vivências das comunidades para se formar e firmar como um movimento expressivo cultural. Segundo Belo, o funk seguiu a trajetória marcada por quase todos os gêneros:

Embora tenha passado por uma fase de criminalização e demonização pela mídia, na qual estava presente nas seções policiais dos grandes jornais, depois ganhou espaço nas seções culturais dos grandes jornais brasileiros e no mercado (Herschmann, 2005). Isto é, o funk invadiu o asfalto e o mercado musical. (BELO, 2016, p. 11)

Um dos pioneiros no movimento de criação do funk brasileiro, foi o DJ Marlboro, que liderou no começo do novo milênio o que ficou conhecido como Furacão 2000, fenômeno que tornou o funk nacionalmente conhecido ao ser reproduzido exaustivamente nos canais da mídia aberta, sucessos como Bonde do Tigrão, Mc Serginho e Lacraia, Mc Perlla, Tati Quebra-Barraco, entre outros. Depois de ganhar uma bateria eletrônica, o DJ acreditou na possibilidade de um projeto revolucionário do gênero "Com essa bateria eletrônica eu começo a fazer as primeiras músicas; e, aí, acho o caminho para compor o funk brasileiro", (MARLBORO apud VELOSO, 2018).

⁴ CARTOLA (Angenor de Oliveira). *Sala de recepção*. In: CARTOLA II. Cartola: [Vinil]. BR: Marcus Pereira Discos, 1976.



Fernando Luiz, o DJ Marlboro, foi um dos precursores das canções “que traziam uma batida eletrônica e contagiente, além de letras que retratavam a realidade da violência existente nas favelas, o produtor conseguiu introduzir a cultura brasileira no movimento.” (VELOSO, 2018)⁵. O DJ Marlboro se apropriou das batidas e do ritmo internacional e abrasileirou o funk.

Ao se abrasileirar, o funk deixou de ser apenas fundo musical para a dança para ser também e crescente porta-voz, criando uma cadeia de produção e consumo. (SOUTO apud BELO, 2016, p. 11)

A propagação do funk brasileiro do Rio de Janeiro misturado ao rap, junto a uma ascensão da classe média e de uma suposta melhoria de vida a partir do acesso ao consumo, desse gênero dinâmico, avesso ao purismo, surge o Funk Paulista, ou como ficou mais conhecido o Funk Ostentação. Uma vertente do estilo com um novo enfoque nas letras e na postura dos seus cantores e MCs, os Mestres de Cerimônia como são chamados⁶, as letras que outrora falavam de uma parcela da realidade cotidiana dos moradores do morro ou das favelas, com forte apelo ao erotismo, ganham novo fôlego em São Paulo com acréscimos de valores de uma ascensão social repentina, esses jovens por meio de suas criações conseguem livre acesso aos bens de consumo, uma vida de luxo e de sonhos, ainda perpetrada por um erotismo de fantasia adolescente.

O Brasil caracterizou-se na última década como um país em ascensão econômica e que possuía uma grande parcela da população integrando a classe média com um aumento de poder aquisitivo, e ainda motivada pelo consumo. Esse panorama econômico e social aliado ao surgimento de ferramentas de edição de vídeos que possuem interface facilitada para o usuário, o aumento de velocidade da internet, profissionalização dos agentes dos campos musicais brasileiros e ascensão dos sites de compartilhamento de vídeos na web cooperam

⁵ VELOSO, Vinicius. *Funk brasileiro: das raízes clássicas até a nova geração frenética*. Correio Braziliense, 2018. Disponível em https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/07/interna_diversao_arte,699492/funk-brasileiro-das-raizes-classicas-ate-a-nova-geracao-frenetica.shtml. Acesso em: 23/11/2021.

⁶ Um MC pode ser um artista que atua no âmbito musical ou pode ser o apresentador de um determinado evento que não está necessariamente ligado a uma manifestação musical. No contexto musical, as primeiras manifestações de um MC surgiram na música jamaicana, onde em festas (muitas vezes em salões de dança), homens usavam o microfone para animar o público. Mais tarde, nos Estados Unidos, o MC nas funções conhecidas hoje em dia, apareceu no âmbito do Hip Hop, onde trazia animação para as festas. Em muitos casos, o MC ajuda o trabalho do DJ, pois enquanto ele "passa" a música, o MC interage com o público, criando um ambiente mais envolvente. Os MCs também compõem e cantam o seu próprio material, ou então improvisam, inventando letras no momento, algo conhecido como *freestyle*.

MC. Significados, 2011. Disponível em: <https://www.significados.com.br/mc>. Acesso em: 28/12/2020.



para a formação e o desenvolvimento de gêneros musicais como o funk ostentação. (BELO, 2016, p. 28)

No Funk Paulista, meninos e meninas ostentam carros de luxo, bebidas caras em frente a piscinas, jóias e pessoas com corpos padronizados em uma estética de beleza midiática, um mundo até então negado aos jovens periféricos, segundo Dayrell:

Esses estilos possibilitaram e vem possibilitando a esses jovens práticas, relações e símbolos por meio dos quais criam espaços próprios, significando uma referência na elaboração e vivência da sua condição juvenil, além de proporcionar a construção de uma auto-estima e identidades positivas. (DAYRELL, 2002, p.117)

Cria-se, portanto, uma nova estetização dos corpos periféricos e novos padrões de beleza, mesmo que através do alcance desses jovens aos velhos valores da burguesia.

Com o advento da internet e o maior acesso às tecnologias, o funk (assim como o tecnobrega, por exemplo) conseguiu propagar ainda mais os seus versos e MCs independentes têm a chance de lançar e divulgar suas músicas, utilizando o videoclipe como recurso ou não, para um número maior de pessoas. O funk ostentação surge nesse contexto e se apresenta mostrando o território ocupado pela população periférica que ascendeu às classes médias. (BELO, 2016, p. 96)

Ao que Dayrell acrescenta em seu artigo sobre o rap e o funk na socialização da juventude:

Esse jovem vai abrindo outros espaços, nos quais o grupo de pares, o estilo ao qual adere e o consumo dos meios de comunicação de massa vão cada vez mais se constituindo como parâmetros de avaliação e organização das relações interativas com a realidade externa. Esse jovem tem acesso a múltiplas referências culturais, constituindo um conjunto heterogêneo de redes de significado que são articuladas e adquirem sentido na sua ação cotidiana. Assim, ele interpreta a sua posição social, dá um sentido ao conjunto das experiências que vivencia, faz escolhas, age na sua realidade: a forma como ele se constrói e é construído socialmente, como se representa como sujeito, é fruto desses múltiplos processos. (DAYRELL, 2002, p. 121)

Em 2009, os MCS Backdi e Bio G3, lançaram a canção *Bonde da Juju*, considerada como o primeiro funk ostentação. A canção é composta pela batida costumeira dos funks e sua letra faz referência aos artigos de marcas caras, como os óculos Juliet e o tênis Nike Shox.

Em entrevista para o documentário Funk ostentação – O filme, Cléber Passos Alves, conhecido como Bio G3, declara que conheceu o funk em 2005 no litoral de São Paulo, na Praia Grande. Após esse contato, levou a ideia para a capital, adaptando o rap com o funk. Segundo o MC, o funk começou a se expandir na cidade e revelar novos cantores por meio de festivais que foram realizados. Josley Caio Faria, conhecido como MC Dede, que é um dos pioneiros do funk ostentação com a canção Olha o kit e foi revelado através desses eventos, explica no documentário que as letras cantadas nos festivais não poderiam fazer apologia às drogas, crime ou prostituição. Segundo o MC, ele frequentava os bailes com sapatos desgastados, enquanto a marca Oakley estava na moda, por isso começou a cantar músicas que ostentavam



marcas e bens de consumo desejados. As letras fizeram sucesso entre os jovens das periferias que muitas vezes não tinham condições de comprar os produtos das marcas e possuíam “réplicas”. Segundo MC Dede, “a gente [os MCs do funk ostentação] é uma referência na comunidade, a gente é uma referência no bairro, a gente é uma referência em São Paulo”. O videoclipe é fundamental para o funk ostentação. (BELO, 2016, p. 101-102)

Em seguida vieram os clipes, fundamentais para enraizar a estética do movimento e auxiliar na propagação das canções. Os primeiros videoclipes de repercussão foram produzidos pelo diretor conhecido como Kondzilla, Konrad Dantas, paulista de 33 anos.

O videoclipe é fundamental para o funk ostentação, pois é através dele que os MCs exibem os carros, motos, relógios, roupas, entre outros produtos de marcas de luxo. Konrad Dantas, conhecido como Kondzilla, nasceu em Santo Antônio no Guarujá e é um importante agente do campo de videoclipes de funk ostentação. Em entrevista concedida ao programa de televisão Mundo SA (2015), exibido pelo canal de TV por assinatura Globo News, Konrad revela que começou a ter contato com o funk porque nasceu em uma região onde o ritmo possui um público grande, e ele começou a se interessar pelo videoclipe quando assistia os vídeos dos rappers dos EUA. Segundo Konrad, ele achava que seria fácil produzir algo como aquilo e após estudar cinema, começou a trabalhar com produção e fez um videoclipe para a sua banda. Konrad declara na entrevista que: Eu sabia a importância que o funk tinha para a favela e sabia que ninguém que tinha a capacidade técnica e artística para fazer um trabalho audiovisual para o funk ia fazer porque tinha preconceito. Hoje um monte de gente quer fazer funk, é muito legal fazer funk, mas lá atrás ninguém quis fazer. (BELO, 2016, p. 102)

Ou seja, tem toda uma elaboração de uma estética consciente. Após o desbravamento dos primeiros MCs paulistas, o funk ganha força na terra da garoa, de São Paulo o gênero vai ampliando seu alcance para todo o Brasil. MC Fioti faz parte da geração resultante dos pioneiros da capital, e suas composições e colaborações como produtor refletem essa realidade. Ao analisar a canção do Fioti, pode-se notar que não é à toa que se torna um sucesso popular, há nela referências em diálogos diretos e/ou subjetivos com a tradição cancioneira brasileira.

Escolhemos a canção *Bum bum tam tam* como objeto de análise, pois ela capta, em seu tempo e em sua estrutura, a “sacada” em sua composição, “a poética da sacada faz do poema a performance do instante, o lampejo da ideia, o caco poético em coletâneas às vezes até coletivas.” (MARQUES, 2014, p. 107). Nessa boa fortuna de conseguir registrar uma ideia, um fragmento do cotidiano, um facho de luz da vida real e cotidiana. Segundo Marques:

O legado das sacadas, a produção mais popular de hoje, talvez seja funcionar como usina de reciclagem tropológica. Poetas conseguem selecionar, reaproveitar, refundir simulacros de corpos ainda que perecíveis e heterogêneos. A beleza do escombro, do retalho, do caco. (MARQUES, 2014, p. 111)



2. A canção *Bum Bum Tam Tam*

BUM BUM TAM TAM
de Leandro Aparecido Ferreira

É a flauta envolvente
Que mexe com a mente
De quem 'tá presente
As novinha saliente
Fica loucona
E se joga pra gente (eu falei assim pra ela)
Vai com o bum bum tam tam
Vem com o bum bum tam tam
Vai mexe o bum bum tam tam
Vem desce o bum bum tam tam
Vai mexe o bum bum tam tam
Vem desce o bum bum
Vai com o bum bum
Vem com o bum bum (com o bum bum, com o bum bum)
Vai treme o bumbum
Tam tam tam tam tam tam
Autenticamente falando
E aí, pô
Nós 'tá tipo como
É a flauta envolvente
Que mexe com a mente
De quem 'tá presente
As novinha saliente
Fica loucona
E se joga pra gente (eu falei assim pra ela)
Vai com o bum bum tam tam
Vem com o bum bum tam tam
Vai mexe o bum bum tam tam
Vem desce o bum bum tam tam
Vai mexe o bum bum tam tam
Vem desce o bum bum
Vai com o bum bum
Vem com o bum bum (com o bum bum, com o bum bum)
Vai treme o bum bum
Tam tam tam tam tam tam
Autenticamente falando
E aí, pô
Nós 'tá tipo como



No início a canção nos introduz ao universo onírico sob o efeito da flauta de Johann Sebastian Bach em sua *Partita em Lá menor para flauta solo*, composto no século XVIII, acrescida de uma onomatopéia que também é vocativa "Hã!", repetidas vezes enquanto a batida se mescla ao som da flauta, então os primeiros versos da canção preveem a sensação do público ao ter contato com a música: "É a flauta envolvente / Que mexe com a mente / De quem 'tá presente", o MC acertou em sua premonição, pois esta introdução gruda igual chiclete na cabeça de quem a ouve, mais do que isso quebra um paradigma das canções do estilo ao enaltecer a própria canção, ele não começa falando de si ou do corpo (ou parte) de uma mulher, ele exalta a música, é a flauta que mexe com o público, o poder místico que resultará no encantamento esta na flauta, na música. Dessa metalinguagem junto ao som encantatório nasce a inspiração para o mote a ser glosado, ou a procura da batida perfeita que a contemple, o bum bum tam tam. A flauta costuma ser associada com o misticismo em diversas culturas no mundo, desde os tempos em que eram feitas com ossos de gente e bicho e se afirmavam que ao tocá-las se evocavam suas almas. Na tradição da música temos a Flauta Mágica de Mozart e a fábula imortalizada pelos irmãos Grimm sobre o Flautista de Hamelin⁷.

A estrutura da letra é composta por uma sextilha com versos em redondilha e pelo que se pode identificar como o refrão, estrofe em oito versos com variações sobre o tema, também em sua maioria em heptassílabos. O sistema rimático ao final dos versos termina em ENTE, com exceção do quinto verso que quebra a expectativa e termina em ONA, também este é uma redondilha menor diferente das demais da estrofe. Já o refrão se utiliza da repetição de palavras no final dos versos TAM e BUM e da variação no início dos versos entre VAI e VEM, alternando de um verso para outro. Apesar de trabalhar com poucas rimas, o MC consegue algo como um minimalismo de notas, em que uma batida verbal flutua na batida musical.

⁷ "A história do flautista é conhecida em pelo menos 42 países e 30 idiomas, talvez mais e aparece na arte, na literatura e na música. O flautista é uma herança compartilhada por muitas pessoas, e essa herança cultural nos conecta." (REIMER apud KADUSHIN, p. 3, 2020).

KADUSHIN, Raphael. *O sumiço de 130 crianças alemãs por trás da lenda mágica do flautista de Hamelin*. BBC News Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-tra- 54448658>. Acesso em: 03/07/2021



O cantor estabelece uma relação mais íntima com o público estimado “As novinha saliente / Fica loucona / E se joga pra gente”, a alusão “as novinhas” é uma tópica comum ao estilo funk, trata-se das mulheres e meninas que frequentam os bailes, vão em busca de diversão, dançar e algumas vezes paquerar, esta última parte costuma mover e atiçar o público masculino, meninos e homens que lotam os bailes em busca de diversão e acima de tudo de conquistar uma “novinha saliente”. O termo saliente do latim saliens (-entis), particípio presente de salio (-ire) que pode ser entendido como saltar, pular, brotar, rebentar⁸, pode ser observado no sentido literal e metafórico dentro da canção, tanto a protuberância que salta aos olhos, isto é, a jovem que tem nádegas avantajadas e/ou no sentido de discurso moral, no qual ela se permite tomar a iniciativa em um comportamento atrevido.

Portanto, o começo da música estabelece o ambiente e as regras do jogo, está posto o *homo ludens* de que nos fala Huizinga, o homem que pertence ao sistema embasado no jogo entre os atores que participam empiricamente antes mesmo de tomarem consciência de que estão jogando, pois a própria vida consiste no movimentar-se dentro dele. Há o som dançante, “envolvente” e tem essa associação lúdica entre magias, uma que é musical, pela flauta, e outra que fantasmática, pelo gênio. Aliás, o gênio foi mantido na versão que fizeram pro Butantã em 2020 na campanha para a vacinação em São Paulo, falaremos disso mais abaixo. Há também as “novinhas salientes” dispostas a dançarem e dentro das regras se permitirem jogar sob o comando do que dita a todos o Mestre de Cerimônia, “Aí, eu falei assim pra ela”, neste momento lança o movimento que inicia o jogo. O trecho se repete com a voz distorcida, o Mc utiliza-se de uma artimanha amplamente divulgada nas últimas décadas dos anos 2000, distorções que aceleram, desaceleram, tornam finas ou graves as vozes, recurso utilizado inclusive no rock, rap e forró, por exemplo. Essas distorções podem amenizar ou infantilizar abordagens, facilitando temas indesejados e/ou reforçando o caráter brincante da canção:

Vivemos no Brasil uma situação paradoxal. Nas últimas décadas vem ocorrendo uma modernização cultural, consolidando uma sociedade de consumo, ampliando o mercado de bens materiais e simbólicos, mas que não é acompanhada de uma modernização social. Assim, os jovens pobres inserem-se, mesmo que de forma restrita e desigual, em circuitos de

⁸ SALIENTE in.: Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/saliente>. Acesso em: 03/07/2021.



informações, por meio dos diferentes veículos da mídia, e sofrem o apelo da cultura de consumo, estimulando sonhos e fantasias, além dos mais variados modelos e valores de humanidade. A esfera do consumo cultural torna-se um momento importante para as trocas sociais, propiciando o acesso aos estilos, por exemplo. (DAYRELL, 2002, p.124)

O ápice alcançado no refrão é o jogo total, o corpo convertido em instrumento musical e sexual pleno. A própria onomatopeia percussiva, que remete ao couro, à pele: “Vai com o bum bum tam tam / Vem com o bum bum tam tam / Vai mexe o bum bum tam tam / Vem desce o bum bum tam tam” em que a música ganha novos elementos como instrumentos percussivos, acrescido de uma espécie de reco-reco e a batida aumenta a velocidade. Além do apelo sonoro, suficiente para levar o público a desejar o movimento, há sagacidade na construção da letra ao jogar com a ambiguidade e os valores construídos socialmente, ao convidar para ir com o “bum bum tam tam” o som das palavras sugere uma batida de instrumentos de percussão ao mesmo tempo em que sonoramente se constitui a palavra “bumbum”, eufemismo para a região dos glúteos, a tal da saliência desejada, tão valorizada nacionalmente embora velada diante da hipocrisia da sociedade machista patriarcal, no entanto, ao longo da história da construção do país muitos movimentos de dança tiveram o remelexo das nádegas, bem como a sensualidade delas, como mote, vide o axé, o samba, entre outros. Assim como o erotismo se finge pudico por essas terras tupiniquins, também o uso de palavras com duplo sentido sempre teve muita serventia, exemplos não faltam de canções que se utilizam de ambiguidades visando a troça, o humor, a satira, a sexualização disfarçada, dentre outras tantas possibilidades. “É terra de trocadilho, infâmia, deslocamento irônico, sacanagem, linguagem malandra.” (MARQUES, 2014, p. 120)

Então temos nos dois primeiros versos o chamamento para o ritmo do bum bum tam tam e nos dois últimos o movimento do corpo no mexer e no descer o bum bum, em seguida o vai e vem também se libera ao corpo no “Vai com o bum bum / Vem com o bum bum”.

Não obstante a utilização de muitos elementos de uma forma de sucesso dentro do gênero já estabelecido funk, Mc Fioti, acrescenta ao longo do refrão frases que ele fala diretamente ao ouvinte “Autenticamente falando” e “Nós tá tipo como?” estas falas marcam o que podemos chamar de uma quebra da quarta parede da canção, algo que não é uma novidade



dentro das experiências cancioneiras, este tipo de recurso, bem como a quebra da quarta parede do teatro épico, aproxima o público do artista, não há película protetora, o cantor fala diretamente a quem o ouve. A mensagem é direta para ser ouvida e materializada ao público que está no baile ou que baila na vida, o recado é mandado aos que estão no gueto e aos que já estiveram e, via de regra, é entendida, é sentida dessa maneira, uma busca por entretenimento, por uma satisfação mesmo que fugaz. Logo o cantor está feliz por ter encontrado a batida que buscava, está feliz e transmite essa felicidade durante a gravação, por isso afirma a autenticidade e essa espécie de verdade captada é transmitida e contagia quem ouve.

O rap e o funk cumpriram e vêm cumprindo um papel significativo na vida desses jovens. Um primeiro aspecto diz respeito ao exercício da criatividade. Os estilos rap e funk possibilitam que esses jovens se introduzem na cena pública para além da figura do espectador passivo, colocando-se como criadores ativos, contra todos os limites de um contexto social que lhes nega a condição de criadores. Dessa forma, a experiência nos grupos musicais assume um valor em si, como exercício das potencialidades humanas. A música que criam, os shows que fazem, os eventos culturais dos quais participam aparecem como forma de afirmação pessoal, além do reconhecimento no meio em que vivem, contribuindo para o reforço da autoestima. Ao mesmo tempo, através da produção cultural que realizam, principalmente o rap e seu caráter de denúncia, colocam em pauta no debate público o lugar social do pobre e da pobreza. (DAYRELL, 2002, p. 133)

3. E aí, fioti?

O MC Fioti, Leandro Aparecido Ferreira, 26 anos, nasceu em Itapecerica da Serra, na cidade de São Paulo e se criou na zona sul paulistana no Capão Redondo, região periférica reconhecida no cenário musical por ilustrar canções de rap, sobretudo dos Racionais Mc's. Iniciou no funk em 2009 e obteve destaque no cenário em 2016 com a canção *Vai tomar*, que teve a participação do MC Pikachu, o clipe publicado no mesmo ano no *YouTube* alcançou mais de 45 milhões de visualizações em poucos meses. Depois disso, Fioti passou a integrar a equipe da RW, produtora que gerencia a carreira de funkeiros e em 2017 soltou criações como *Você me deixou* e *Bum grave*, ambas alcançaram relativo sucesso dentro do gênero. Porém, antes de se estabilizar como MC, Leandro afirma ter trabalhado como atendente de *fast food* e ajudante de pedreiro. No início da carreira no mundo da música, como produtor, chegou a dormir em um colchão dentro da gravadora para economizar dinheiro da condução entre a zona sul em que morava até o trabalho na zona leste. Foi durante esse período, 2017, em que trabalhava no



estúdio e ganhava 200 reais por funk produzido que ele criou o seu maior sucesso até o momento. Segundo ele, em um dia inteiro, após ficar ouvindo a flauta de Bach martelando na sua cabeça, com o celular, pois estava na casa da sua namorada, ele gravou o que seria praticamente a versão final, somente alterada com o acréscimo dos efeitos no estúdio⁹. O MC afirma que até experimentou outras gravações dentro de qualidades e padrões mais elevados, mas sentiu a perda da essência da canção

Sem dúvida a experiência como produtor e sua trajetória de vida colaboraram na composição de sua canção de sucesso, não à toa que a versão definitiva foi feita por ele mesmo, com todos os elementos de sucesso da época, as alterações de vozes, a batida, as repetições, o diálogo estabelecido com o ouvinte e um último artifício utilizado para estabelecer uma conexão entre seus trabalhos na produção e sua obra artística, a frase “E aí, Fioti” repetida ao longo da canção. Esta frase é resgatada de outros trabalhos do Mc, em participações com outros funkeiros, portanto, ao acioná-las, ele está contando com o apoio dos companheiros que ajudaram na caminhada.

Desse modo, surge a obra do entusiasmo mas também do cansaço e do apuro da técnica pela prática. Um funk pode parecer simples em sua composição em um primeiro momento para um ouvinte desavisado, mas toda arte se ocupa de revelar a arte e muitas vezes ocultar o labor do artista, como bem o disse Oscar Wilde, deslocando a frase do autor da sua premissa romântica do lugar do artista como gênio para o artista como agente individual dentro de uma estrutura coletiva na qual é afetado e a afeta. Portanto, na suposta singeleza consiste toda a movimentação de referências de uma vida. Nas múltiplas camadas das manifestações artísticas revelam-se temáticas igualmente múltiplas da própria vida.

MC Leozinho, um dos tantos artistas que fizeram sucesso no fenômeno do Furacão 2000, autor da canção *Ela só pensa em beijar* (Se ela dança / Eu danço) de 2006, no documentário *Do funk ao pop* afirma que “o funk não precisa de um elemento específico para ser funk, apenas

⁹ ORTEGA, Rodrigo. *Como MC Fioti usou flauta de Bach em produção caseira e transformou 'Bum bum tam tam' em aposta mundial*. G1, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/como-mc-fioti-usou-flauta-de-bach-em-producao-caseira-e-transformou-bum-bum-tam-tam-em-aposta-mundial.ghtml>. Acesso em: 07/01/2021



escutando o ouvinte saberá que é funk.” (BELO, 2016, p. 93). No mesmo documentário o MC demonstra a partir da comparação entre uma canção de rock dos anos 80 *Your love* da banda The Outfield¹⁰ e o *Rap das Armas* do Cidinho e Doca¹¹, funk que ficou famoso como ‘Morro do Dendê’ por compor a trilha sonora do filme Tropa de Elite de 2007 dirigido por José Padilha. Ao tocar, demonstra “a influência da primeira sobre a segunda, e diz que tudo pode virar funk e atingir um público que de repente, a música original não atingiu.” (Idem.)

4. Se vacina aí, pô

O ano de 2020 surpreendeu a todos com o surgimento de um vírus que espalhou-se rapidamente pelo planeta, instaurando um estado de atenção global, uma pandemia que ceifou muitas vidas e forçou a mudança de rotina das pessoas. No Brasil, o problema foi agravado pois não obstante o risco evidente da doença o país passava por uma fase obscura de negacionismo, os valores como educação, ciência e busca por conhecimento estavam à margem por um pensamento centrado no valor do mercado financeiro, achismos e charlatanismo intelectual, resultante sobretudo das massivas interações permitidas através das redes sociais.

Através de linguagens acessíveis, composições multimodais com forte apelo visual, como *gifs* ou vídeos curtos, mensagens rapidamente são compartilhadas sem verificações acerca da veracidade dos fatos expostos nelas, são as chamadas *Fake news*, ferramenta importante na disseminação do ódio e ignorância que tem ganhado cada vez mais força política desde as eleições norte americanas em que Donald Trump venceu a disputa pela presidência em 2016 através da propagação de material enganoso por meio virtual.

Nas terras tupiniquins não foram diferentes nas disputas eleitorais de 2018, marcadas por mensagens falsas divulgadas em grande escala via *Whatsapp*, por exemplo. Lendas como “a mamadeira de piroca” que os comunistas vermelhos entregariam para todas as crianças nas

¹⁰ SPINKS, John. *Your love*. In: The Outfield. Play deep [Vinil]. US: Columbia, 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4N1iwQxiHrs&ab_channel=TheOutfieldVEVO. Acesso em: 07/01/2021.

¹¹ JUNIOR, Francisco De Assis Mota / MOTA, Leonardo Pereira, *Rap das armas*. Cidinho e Doca [CD]. BR: Warner Music, 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rj-Q-cgG70I&ab_channel=UltraMusic. Acesso em: 07/01/2021.



escolas, ou dos livros que converteriam os estudantes em homossexuais devassos por professores esquerdistas contra os valores cristãos e morais da família de bem. São apenas alguns exemplos diante da situação caótica em que já se encontrava o Brasil antes dessa crise mundial.

No auge da crise em 2020, a disputa narrativa ganhou força e políticos interessados em antecipar suas campanhas eleitorais começaram a adotar posicionamentos de caráter populistas. Por um lado, o governo federal, negando a existência de risco real da doença, evitando medidas restritivas ou mesmo se comprometendo com um plano nacional de combate à epidemia. Por outro, governadores estaduais usando de suas ações em busca de diminuir o número de óbitos em suas regiões como trunfos de suas destrezas e eficácia como gestores.

Enquanto isso, laboratórios e pesquisadores do mundo corriam em busca de respostas para encontrar uma vacina e, em tempo admirável, apresentaram alguns resultados, dentre eles a CoronaVac, fruto da parceria do Instituto Butantan com a fabricante chinesa de medicamentos Sinovac Biotech para conceber, desenvolver e testar uma vacina¹². Não tardou para o governo estadual se gabar do lançamento e o governo federal junto ao chamado “Gabinete do ódio” propagaram notícias falsas que colocavam em dúvida a eficácia da vacina, em publicações repletas de xenofobia, uma enxurrada de horrores e falta de conhecimento circulou rapidamente pelas redes, gerando medo e dúvidas na população.

A saída encontrada pelo Instituto Butantan para conscientizar o maior número possível de pessoas foi peculiar, arrojada e admirável. Aproveitou-se de um fenômeno midiático e trouxe para dentro do seu centro de pesquisas o funkeiro MC Fioti para gravar uma versão do seu maior sucesso *Bum bum tam tam*, modificado para enfatizar o Instituto Butantan e a

¹² Segundo informações do site do Instituto Butantan publicadas em 18/01/2021: a parceria entre as duas instituições prevê troca de conhecimento e de tecnologia, mas a produção da CoronaVac é local, ou seja, feita totalmente no Brasil. Em outras palavras, o desenvolvimento da CoronaVac é do Butantan, utilizando matéria-prima chinesa. In A PARCERIA TECNOLÓGICA QUE FEZ DA CORONAVAC A VACINA DO BRASIL. BUTANTAN, 2021. Disponível em: <https://butantan.gov.br/noticias/a-parceria-tecnologica-que-fez-da-coronavac-a-vacina-do-brasil>. Acesso em: 11/11/2021.



importância da vacinação¹³. Assim que anunciaram a criação da vacina pelo Instituto, MC Fioti, atento às movimentações nas redes sociais, percebeu o grande número de pessoas associando o nome Butantan com Bum bum tam tam brincando com a proximidade entre os termos, o meme chegou aos assuntos mais comentados do *Twitter* e rapidamente o funkeiro lançou em sua conta no Instagram uma publicação temporária, *Storie*, cantando uma versão à capela do seu hit em uma versão em homenagem a vacina. Durante o processo das filmagens para a nova versão da canção, o funkeiro afirmou em entrevista à BBC a importância da parceria: “O nosso funk está se agregando à medicina e isso nunca aconteceu na história”¹⁴, disse. Na mesma entrevista, Fioti fala sobre a necessidade de se posicionar contra o negacionismo “Fico muito feliz porque de alguma forma estou podendo ajudar através da música, com alegria, e incentivando as pessoas a tomar a vacina. Tem muita gente aqui no Brasil que fica em cima do muro, que não quer tomar a vacina e tal” e finaliza categórico “Eu vou tomar. Com certeza”.

A versão ficou pronta no início de 2021¹⁵, “viralizou” e teve o videoclipe gravado nas dependências do próprio Instituto. Fioti afirma que chegou a receber um telefonema do governador João Dória o parabenizando pela iniciativa. A nova versão alavancou ainda mais o número de visualizações da já recordista publicação do clipe original no *YouTube*, atingindo o número superior a 1,6 bilhão.

A nova letra da canção:

É a vacina envolvente que mexe com a mente de quem tá presente
 É a vacina saliente, que vai curar “nois” do vírus e salvar muita gente
 Aí eu falei assim pra ela:
 Vai, vai no Bubutantã, vai no Bubutantã
 Vai, vai no Bubutantã, vem no Bubutantã
 Autenticamente falando: Se vacina aí, pô
 Nois tá tipo como? Instituto Butantã

¹³ ESTREIA NOVA VERSÃO DE “BUM BUM TAM TAM”, DE MC FIOTI, GRAVADA NO BUTANTAN. Butantan, 2021. Disponível em <https://butantan.gov.br/noticias/estreia-nova-versao-de-%E2%80%9Cbum-bum-tam-tam%E2%80%9D-de-mc-fioti-gravada-no-butantan>. Acesso em: 23/03/2021.

¹⁴ SENRA, Ricardo. ‘É o funk unido à medicina’: MC Fioti grava novo vídeo de ‘Bum Bum Tam Tam’ na sede do Butantan. BBC News Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55675024>. Acesso em: 23/03/2021.

¹⁵ VACINA BUTANTAN. Direção: Kaique Alves. Produção: KondZilla. Brasil, 2021. [Online]. (3 min. 11 s), colorido. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yQ8xJHuW7TY&ab_channel=CanalKondZilla acessado em 23/03/2021.



A versão encaixa os novos versos no mesmo esquema rimático já estabelecido, embora as sílabas poéticas tenham tamanhos diferentes:

“Flauta” / “Vacina”

“As novinha saliente fica loucona e se joga pra gente” / “É a vacina saliente, que vai curar “nóis” do vírus e salvar muita gente”

A diferença gera uma certa quebra de expectativa aos ouvidos, caso conheça a versão original, no entanto é de costume popular versões de canções, sobretudo internacionais, que os arranjadores tentam encaixar suas letras mesmo que excedam o padrão da versificação original. Neste caso em especial, a boa intenção da ação justifica o que poderia ser considerado pecado do versador.

Acho que a minha música, o funk, conversa muito com a comunidade. Por meio dessa nova versão e do clipe a gente vai conseguir passar a mensagem e eles vão se conscientizar de que a solução para a gente é se vacinar. (FERREIRA, 2020)¹⁶.

O sucesso reacendeu o debate sobre o funk, comentários nos portais que transmitiam a notícia demonstram o preconceito que resiste contra esse movimento que, apesar de a cada dia firmar sua importância como expressão cultural legítima, ainda encontra um longo caminho a ser percorrido para sua aceitação e legitimação pelas elites intelectuais e no próprio meio musical.

Um exemplo disso foi o infeliz comentário de Rick Bonadio, produtor musical famoso por produzir bandas de sucesso no *mainstream* como Rouge, Br'oz, Mamonas Assassinas, Rodolfo & Et, acerca da apresentação da estrela do rap internacional Cardi B no Grammy 2021 por ter usado a introdução de um remix de funk produzido por Pedro Sampaio¹⁷. Muitos internautas engajados na propagação do funk vibraram e a resposta do produtor evidenciou os anos de atraso dos pensamentos daqueles que controlam o mercado fonográfico e boa parte

¹⁶ FERREIRA, Leandro Aparecido. in *MC Fioti lança clipe de nova versão de 'Bum bum tam tam' em homenagem à vacina CoronaVac*. G1, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/01/23/mc-fioti-lanca-clipe-de-bum-bum-tam-tam-em-homenagem-a-vacina-coronavac.ghtml>. Acesso em: 11/11/2021.

¹⁷ ENTENDA POLÊMICA ENVOLVENDO PRODUTOR RICK BONADIO E EXPOENTES DO FUNK. Correio Braziliense, 2021. Disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/03/4912057-entenda-polemica-envolvendo-produtor-rick-bonadio-e-expoentes-do-funk.html>. Acesso em: 23/03/2021.



do mercado cultural como um todo. Bonadio escreveu em sua conta no *Twitter*: "Já exportamos bossa nova, já exportamos samba rock, Jobim, Ben Jor. Até Roberto Carlos. Mas o barulho que fazem por causa de 15 segundos de funk na apresentação da Cardi B, me deixa com vergonha. Precisamos exportar música boa e não esse 'fica de quatro'". Após a repercussão negativa, ele apagou o tuíte.

A resposta no universo digital foi instantânea, diversos artistas do funk responderam indignados ao produtor, dentre eles Anitta, cantora que a cada dia cresce no mercado fonográfico internacional e o próprio citado Pedro Sampaio lançou uma versão em funk de uma canção dos Mamonas Assassinas, banda pela qual Bonadio ficou famoso por produzir. As palavras do produtor ecoaram tantas outras vozes que comungam com suas ideias, todavia como podemos concluir ao longo deste trabalho, não foi por acidente que o funk se criou, nem ao acaso tem ganhado seu espaço e não dependerá da aprovação dos que se julgam senhores para continuar crescendo e re-existindo.

No entanto, não podemos nos furtar de considerar, mesmo que muito brevemente, as questões como a da reprodução vazia da cultura materialista capitalista, a ostentação; a da representação da figura feminina, muitas vezes feita por um olhar machista, fetichista e reificado; além do estabelecimento da repercussão, como o de número de visualizações como critério para aferição de sucesso de um artista ou de sua produção cultural. Pontos espinhentos que ainda permeiam o imaginário das pessoas distantes do movimento funk como um todo. Essas questões problemáticas são dignas de atenção e precisariam de outros tantos artigos para darem conta de suas complexidades.

A nós coube trazer a perspectiva de que o funk pode sim ser instrumento na luta para auxiliar na emancipação dos sujeitos, a partir da conscientização de si enquanto agentes em que as ações afetam o coletivo. Podemos citar as canções de empoderamento feminino, entre elas destacamos, *Tá pra nascer homem que vai mandar em mim*¹⁸ da MC Valesca Popozuda e a

¹⁸ VIANNA, Wallace e VIEIRA, André. *Tá pra nascer homem que vai mandar em mim*. Valesca Popozuda. Single [Online]. Pardal Produções. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zu2NPur89M&ab_channel=ValescaPopozuda acessado em 11/11/2021.



canção fruto da parceria entre MC Carol e Karol Conká, *100% feminista*¹⁹, ambas trazem nas letras a cobrança dos direitos das mulheres sobre seus corpos. MC Carol em outra canção, *Não foi Cabral*²⁰, destaca a figura feminina de Dandara na resistência contra a escravização dos povos trazidos do continente africano e reivindica uma leitura do Brasil mais crítica em que se exponha o genocídio indígena e a exploração de pessoas negras escravizadas²¹. Exemplos não faltam de canções dentro do gênero que fogem aos temas estigmatizados.

5. Conclusão

Não por acaso Leandro Aparecido Ferreira, o Mc Fioti, alcançou o sucesso, tampouco foi sorte ser o primeiro brasileiro a ter mais de um bilhão de visualizações no *YouTube*. Apesar da pouca idade, o funkeiro estava atento às tendências do movimento cultural de que faz parte e considerou toda sua experiência ao compor o *hit* de maior sucesso até o momento.

Gravou com o que tinha à disposição, conforme o próprio autor “um aparelho celular com microfone e um notebook cheio de vírus”²². Após todo o alcance popular da canção, um empreendimento internacional com versão trilíngue dela foi feito, porém os esforços para tentar superar a versão caseira foram em vão, Fioti conseguiu ao seu jeito, com os ruídos do apartamento em que gravou, transpor para a criação o ambiente em que foi criada, captou com seu celular a fagulha da verdade, a partilha do sensível que nos afirma Rancière, o “punctum” que é captado na fotografia segundo Barthes, esse instante de vida que transborda na arte.

¹⁹ LOURENÇO, Carolina de Oliveira. JUSTI, Leo. SILVA, André Murilo da. OLIVEIRA, Karoline de Freitas. *100% feminista*. MC Carol & Karol Conká. Bandida [CD]. Heavy Baile Sounds. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W05v0B59K5s&ab_channel=McCarolOficial acessado em 11/11/2021.

²⁰ LOURENÇO, Carolina de Oliveira. JUSTI, Leo. *Não foi Cabral*. Bandida [CD]. Heavy Baile Sounds. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yYs5U50jUeU&ab_channel=McCarolOficial acessado em 11/11/2021.

²¹ BOECKEL, Cristina. *Professores analisam funk de MC Carol que contesta a história do Brasil*. G1, 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/musica/noticia/2015/07/professores-analisam-funk-de-mc-carol-que-contesta-historia-do-brasil.html>. Acesso em 11/11/2021.

²² ORTEGA, Rodrigo. *Como MC Fioti usou flauta de Bach em produção caseira e transformou 'Bum bum tam tam' em aposta mundial*. G1, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/como- mc-fioti-usou-flauta-de-bach-em-producao-caseira-e-transformou-bum-bum-tam-tam-em-aposta-mundial.ghtml>. Acesso em: 28/12/2020



Venceu o desafio que é transpor um evento muito maior como é o caso do funk dentro de uma gravação, algo semelhante com o que se passou no começo do século passado quando se tentava registrar o evento Partido Alto, além das dificuldades por limitações técnicas, havia o algo a mais que é o envolvimento humano, o ruído, o calor, o não padronizado tampouco estetizado. No caminhar dos tempos e com as mudanças tecnológicas e dos costumes o samba coube num vinil, depois CD, até chegar ao streaming. Coube? Ou ao menos conseguiu se convencionar o que era o samba dentro de um limite. Ainda é cedo para afirmar que Fioti conseguiu captar a essência do funk em sua canção (caso exista esta essência), mas certamente ele foi quem chegou mais perto disso.

6. Referências

- BUTANTAN. *A parceria Tecnológica que fez a Coronavac a Vacina do Brasil*. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://butantan.gov.br/noticias/a-parceria-tecnologica-que-fez-da-coronavac-a-vacina-do-brasil>. Acesso em: 11/11/2021.
- BABY SHARK É O VÍDEO MAIS ASSISTIDO DO YOUTUBE. *Isto é dinheiro*. 2020. Disponível em <https://www.istoeedinheiro.com.br/baby-shark-e-o-video-mais-assistido-do-youtube-confira-aqui> acesso em 07/01/2021.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELO, Rafaela Freitas. *O bonde passou: videoclipes de funk ostentação e o mercado musical brasileiro na internet*. Vitória, ES. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades, 2016.
- BOECKEL, Cristina. *Professores analisam funk de MC Carol que contesta a história do Brasil*. G1, 2015 Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/musica/noticia/2015/07/professores-analisam-funk-de-mc-carol-que-contesta-historia-do-brasil.html>. Acesso em 11/11/2021.
- CARTOLA (Angenor de Oliveira). *Sala de recepção*. In: CARTOLA II. Cartola: [Vinil]. BR: Marcus Pereira Discos, 1976.
- DAYRELL, Juarez. *O rap e o funk na socialização da juventude*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.28, n.1, p. 117-136, jan./jun. 2002. <https://www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11660.pdf>
- DO FUNK AO POP. Direção: Jorge Nassaralla. Produção: KN Vídeo e Canal BIS. Brasil, 2013. Documentário, 54'07", colorido. Programa BIS Docs. Exibido em 05/09/2013.



ENTENDA POLÊMICA ENVOLVENDO PRODUTOR RICK BONADIO E EXPOENTES DO FUNK.

Correio Braziliense, 2021. Disponível em <https://www.correobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2021/03/4912057-entenda-polemica-envolvendo-produtor-rick-bonadio-e-expoentes-do-funk.html>. Acesso em: 23/03/2021.

ESTREIA NOVA VERSÃO DE “BUM BUM TAM TAM”, DE MC FIOTI, GRAVADA NO BUTANTAN.

Butantan, 2021. Disponível em <https://butantan.gov.br/noticias/estreia-nova-versao-de-%E2%80%9Cbum-bum-tam-tam%E2%80%9D-de-mc-fioti-gravada-no-butantan>. Acesso em: 23/03/2021.

FERREIRA, Leandro Aparecido. *Bum Bum Tam Tam*. In: MC Fioti. *Bum Bum Tam Tam: Single* [Online]. São Paulo: RW Produtora, 08/03/2017.

FERREIRA, Leandro Aparecido. in *MC Fioti lança clipe de nova versão de 'Bum bum tam tam' em homenagem à vacina CoronaVac*. G1, 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2021/01/23/mc-fioti-lanca-clipe-de-bum-bum-tam-tam-em-homenagem-a-vacina-coronavac.ghtml>. Acesso em: 11/11/2021.

FUNK OSTENTAÇÃO - O FILME. Direção: Renato Barreiros e Konrad Dantas. Produção: Kondzilla e 3K Produtora. Co-Produção: Funk na caixa. Brasil, 2012. Documentário, 36'31". Colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5V3ZK6jAuNI>. Acesso em: 25/11/2021.

HUIZINGA, Johan. *A Função da forma poética*. In: Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

JUNIOR, Francisco De Assis Mota / MOTA, Leonardo Pereira, *Rap das armas*. Cidinho e Doca [CD]. BR: Warner Music, 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rj-Q-cgG70I&ab_channel=UltraMusic. Acesso em: 07/01/2021.

KADUSHIN, Raphael. *O sumiço de 130 crianças alemãs por trás da lenda mágica do flautista de Hamelin*. BBC News Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-tra-54448658>. Acesso em: 03/07/2021.

LOPES, Adriana Carvalho. *"Funk-se quem quise" no batidão negro da cidade carioca*. Campinas, SP, Tese doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270844>. Acesso em: 16/08/2018.

LOURENÇO, Carolina de Oliveira. JUSTI, Leo. SILVA, André Murilo da. OLIVEIRA, Karoline de Freitas. *100% feminista*. MC Carol & Karol Conká. Bandida [CD]. Heavy Baile Sounds. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W05v0B59K5s&ab_channel=McCarolOficial acessado em 11/11/2021.

LOURENÇO, Carolina de Oliveira. JUSTI, Leo. *Não foi Cabral*. Bandida [CD]. Heavy Baile Sounds. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yYs5U50jUeU&ab_channel=McCarolOficial acessado em 11/11/2021.



MARQUES, Pedro. *Poética da sacada: do corpo ao caco contemporâneo*. In: Revista do CESP. Belo Horizonte, v. 34, n. 51, jan.-jun. 2014.

MC. Significados, 2011. Disponível em: <https://www.significados.com.br/mc>. Acesso em: 28/12/2020.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. *Slams – letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo*. Linha D’Água, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017

ORTEGA, Rodrigo. *Como MC Fioti usou flauta de Bach em produção caseira e transformou 'Bum bum tam tam' em aposta mundial*. G1, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/como-mc-fioti-usou-flauta-de-bach-em-producao-caseira-e-transformou-bum-bum-tam-tam-em-aposta-mundial.ghtml>. Acesso em: 07/01/2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo, Editora 34, 2005.

SENRA, Ricardo. 'É o funk unido à medicina': MC Fioti grava novo vídeo de 'Bum Bum Tam Tam' na sede do Butantan. BBC News Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55675024>. Acesso em: 23/03/2021.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Do Hip-Hop ao Sarau Vila Fundão: jovens, música e poesia na cidade de São Paulo*. Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 1, No 2 | 2012, posto online no dia 01 outubro 2012, consultado o 03 dezembro 2020.

SPINKS, John. *Your love*. In: The Outfield. Play deep [Vinil]. US: Columbia, 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4N1iwQxiHrs&ab_channel=TheOutfieldVEVO. Acesso em: 07/01/2021.

VACINA BUTANTAN. Direção: Kaique Alves. Produção: KondZilla. Brasil, 2021. [Online] 3'11", colorido. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yQ8xJHuW7TY&ab_channel=CanalKondZilla acessado em 23/03/2021.

VELOSO, Víncius. *Funk brasileiro: das raízes clássicas até a nova geração frenética*. Correio Braziliense, 2018. Disponível em https://www.correobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/08/07/interna_diversao_arte,699492/funk-brasileiro-das-raizes-classicas-ate-a-nova-geracao-frenetica.shtml. Acesso em: 23/11/2021.

VIANNA, Wallace e VIEIRA, André. *Tá pra nascer homem que vai mandar em mim*. Valesca Popozuda. Single [Online]. Pardal Produções. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zu2NPur89M&ab_channel=ValescaPopozuda acessado em 11/11/2021.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.



Tempo de orgia: Impossibilidade e concretude em *A festa*, de Ivan Ângelo

Itamar Aparecido de Oliveira¹

Vivian Catarina Dias²

RESUMO

Neste artigo, refletimos acerca da íntima relação entre tempo e discurso no romance *A festa* (1976), de Ivan Ângelo. Apontamos a conexão entre tempo e (con)formação do indivíduo, no intuito de discutir como a inserção do tempo presente (o agora), proposta vista como impossível, concretiza-se na narrativa em estudo em virtude do emprego de artifícios estruturais.

Palavras-chave: Tempo; Narrativa; Ivan Ângelo; Daseinsanalyse.

Orgy time: Impossibility and concreteness in *A festa*, by Ivan Ângelo

ABSTRACT

In this study, we reflect on the intimate relationship between time and discourse in the novel *A festa* (1976), by Ivan Angelo. We point out the connection between time and (con)formation of the individual, in order to discuss how the inclusion of the present time (now), a proposal seen as impossible, is concretized in the narrative due to the use of structural devices.

Key-words: Time; Narrative; Ivan Ângelo; Daseinsanalyse.

¹Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP (2015); Licenciado e Bacharel em Letras pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara (2008). Email: itamoliveira@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-7354-8822>

²Doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP. Mestra em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP (2015); Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara (2005). Email: catarina.vivian@unifesp.br. <https://orcid.org/0000-0003-2422-4634>



1. Tempo e literatura: um breve preparativo

Quando em Ílio se enfrentaram aqueus e troianos, não estavam em disputa apenas questões territoriais, cuja resolução culminaria na formação do Estado grego; tampouco o rapto de Helena por Páris e a necessidade de se fazer valer, ainda que por meios bélicos, os ritos de civilidade para a manutenção da paz (afinal, como garantir a paz entre as nações se o pagamento à cortesia do anfitrião se deu com o desrespeito do convidado?). Aos guerreiros outra questão se sobreponha: participar da batalha e nela realizar grandes feitos era condição para se obter a glória.

Harry Sidebottom (2004) observou que na *Ilíada* os líderes são heróis que atuam exemplarmente no calor da batalha, encorajando outros guerreiros e buscando glória no combate pessoal. Se alcançá-la implicava custos ao herói – a navegação ébria de Odisseu e a morte anunciada de Aquiles são amostras – garantir que seus feitos fossem cantados por gerações vindouras permitiria a sobrevida da memória. Não por outra razão, o filho de Peleu escolhera a morte em combate à vida obscura: a glória que se prometia assemelhava-se à eternidade.

Não se tornar esquecido confirma a existência: o herói arcaico existe no reconhecimento alheio; os atos elevados garantem a manutenção da distância que separa os heróis dos fatos rotineiros, afirma Trajano Vieira (2014). O texto inaugural da literatura ocidental eterniza essa distância e concretiza a glória perseguida, simbolizando o esforço humano em vencer o aspecto corrosivo do tempo e nele permanecer.

Logo, esse anseio do humano por reconhecimento enquanto *ser no tempo* surge com a própria narrativa. Mircea Eliade (2013), por exemplo, define o mito como a narração de uma história sagrada, ocorrida num tempo primordial, que presentifica a criação da realidade. O mito relata como algo passou a *ser*, a manter relação com o mundo conhecido: passar a *ser*, passar a existir num tempo.

Por sua vez, Auerbach (2011) atenta-se ao jogo de tempos sobrepostos no poema *A Canção de Rolando*, afirmando que a transposição de fatos ocorridos há trezentos anos para a



sociedade do alto feudalismo confere ao poema vivacidade ímpar porque rompe o tempo convencional e emaranha passado e presente.

A associação do tempo à fluidez da corrente da ação, já presente na literatura dramática e épica, será reinventada no século XIX. O romance de formação – tipologia narrativa também verificada na antiguidade grega-³ demonstra a construção da personalidade do herói como produto de experiências fundamentais por ele vivenciadas, desestruturando a abordagem estática do herói, que passa a ser, a cada instante, outro.

Na modernidade essa relação torna-se celular. A temporalidade, sempre indissociável da ficção, se internaliza, forjando a própria estrutura do romance; artifício que permite ao leitor experienciar intensamente o tempo narrativo: o tempo do narrar e do narrado mesclam-se, confundem-se. Ao ler a mais famosa narrativa de Kafka, o que nos causa desconforto não consiste na transformação de Gregor Samsa em inseto, ou no fato de seus conhecidos portarem-se normalmente ante o insólito; mas fundamenta-se na incessante espera das personagens por um desfecho arrazoado, sensato. Expectativa que contamina o próprio texto kafkiano, o qual assume condição ordinária após a anormalidade exordial, obrigando o leitor a comungar dessa espera.

A exploração do tempo será conduzida com maestria nas obras de Marcel Proust, James Joyce, Lygia Fagundes Telles, Samuel Beckett, William Faulkner, dentre outros autores que nos concedem a experiência do tempo psicológico, físico, cronológico, histórico e linguístico. Indissociáveis, tempo e literatura nos abalam, ora com um breve sorriso nostálgico, ora com um esgar de desespero por um instante que não se esvai.

Entretanto, há uma condição que parece se impor como o próprio limite da literatura quando se trata da representação do tempo: seria possível a escrita exprimir o agora, átimo temporal etéreo e frágil, no exato instante em que ele ocorre? E, supondo possível, como

³ Cf. CERDAS, Emerson. *A Ciropédia de Xenofonte: um romance de formação na antiguidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.



externalizar ao leitor a terrível plenitude do todo? Questões para as quais a literatura brasileira parece ter encontrado uma orgiástica resposta.

2. Impossibilidade e concretude: o presente da festa

Jornalista, cronista e romancista brasileiro, Ivan Ângelo compôs *A festa* (1976) num momento difícil para os escritores latino-americanos. Em plena ditadura militar, processo que varreu a América do Sul na metade final do século passado, realizar a crítica social pedia doses cavalares de perspicácia e malícia para ludibriar os censores. Expor a realidade social, como o fez Ângelo, significava incorrer no desafeto dos militares, podendo gerar repúdio e proibição da obra⁴ ou prisão e morte do autor e seus leitores.

Em seu título, a obra já propõe o desafio do enquadramento estilístico: *A festa. Romance: Contos*. Composto por uma sucessão de fragmentos narrativos interdependentes, os excertos podem ser lidos como contos ou microcontos, não impedindo, contudo, que em sua totalidade o texto se articule como romance. Portanto, antes mesmo de seu início, *A festa* coloca-se como resultado de uma preocupação formal; uma composição estética que busca uma nova forma de narrar.

Se o problema do “como” se apresenta em seu subtítulo, “o que” narrar será objeto da curiosa aporia contida em sua epígrafe, uma citação de Carlos Drummond de Andrade, que permanecerá como motivo condutor no romance de Ivan Ângelo: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”. Logo, não apenas o tempo, mas o tempo *presente* constitui a matéria da narrativa. E não seria essa, justamente, a limitação do próprio narrar?

O ato de escrever mostra-se inextrincável do passado. O futuro, quando antecipado pela escrita, finda em passado tão logo se coloque o ponto final. Quanto ao presente, o problema se aprofunda, porque ao encadear as palavras no intuito de apreender o agora, esse instante torna-

⁴ Cf.; SILVA, Deonísio. *Nos Bastidores da Censura*. São Paulo: Amarilys, 2009. Nessa obra o autor identifica cerca de 500 livros censurados durante o regime militar brasileiro.



se pretérito na página que escurece. Afinal, como inserir nessas páginas a simultaneidade do que ocorre enquanto escrevemos essas linhas: a pressão sobre as teclas; o vento que atravessa a janela e causa o murmúrio das folhas soltas sobre a mesa; a luz que se projeta no ambiente; os sons externos que invadem a casa; todos os objetos que nos cercam, de alguma forma, interferem no que escrevemos.

Se transferir para a escrita esses elementos mostra-se trabalho hercúleo, representar a simultaneidade dessas ações equivale a uma impossibilidade. E, se assim acontece, como trabalhar literariamente algo que escapa à própria literatura? E mais: para que narrar um tempo fugidio? A fim de entendermos como Ângelo cria condições para que essa impossibilidade se transforme em concretude, antes necessitamos abordar a estrutura da obra.

A festa divide-se em quatro partes fundamentais: uma coletânea de sete contos; um mosaico narrativo intitulado *Antes da Festa*; uma página em branco e a parte final nomeada *Depois da Festa*. Para cada título, o índice da obra acrescenta um aposto explicativo: "Documentário (sertão e cidade, 1970)"; "Bodas de Pérola (amor nos anos 30)"; "Andrea (garota dos anos 50)"; "Corrupção (triângulo nos anos 40)"; "O refúgio (insegurança, 1970)"; "Luta de classes (vidinha, 1970)"; "Preocupações (angústias, 1968)"; "Antes da festa (vítimas dos anos 60)"; "Depois da festa (índice dos destinos)".

Como recurso visual utilizado pelo autor, chama-nos a atenção o cerúleo nas páginas da última parte. A utilização de diferentes fontes de letras e do espaço branco e a "exploração do nível gráfico compatibiliza-se com os outros níveis, no sentido de romper com a homogeneidade de um único padrão narrativo" (BRAIT, 1996, p. 37). Recursos que corroboram a preocupação formal antecipada no subtítulo.

A primeira parte da obra apresenta as personagens que participarão de uma festa ou que se envolverão (direta ou indiretamente) com os convidados. Os contos percorrem o período de 1930 a 1970 (tratando-se de literatura de resistência, é sintomático que o autor retroaja até o período do Estado Novo) e apresentam uma multiplicidade de vozes narrativas, abrangendo diferentes estamentos históricos, sociais, políticos, raciais criando um mosaico da



própria sociedade: "Não é um livro sobre uma geração, mas sobre várias gerações que um dia se encontram no 1970 brasileiro" (ÂNGELO, 1995, p. 195).

O primeiro conto, "Documentário (sertão e cidade, 1970)", apresenta o retirante nordestino por meio da justaposição de trechos de jornais, discursos, livros, *flashbacks*. Narrativa fragmentária que retrata um século de abandono e repressão, formando um todo intrincado, coeso. Ao leitor, a ausência da voz narrativa e a exposição da personagem numa sucessão vertiginosa de quadros fornece uma experiência e impõe uma condição. Esteticamente, permite que vivencie o tempo em velocidade cinematográfica. Mas o que lhe ensina essa experiência? Repressão e abandono surgem como destino incontornável do oprimido. Metonímia do romance, o conto priva o leitor do direito à inocência. Após esse assalto inicial, proferir desconhecimento ante as mazelas sociais seria confessar a própria culpa, assumindo a condição de *Kalumniator*.⁵

Em "Bodas de Pérola (amor dos anos 30)", a vertigem diminui, todavia a violência da abordagem não cessa. O fluxo de consciência nos introduz na temporalidade psicológica das personagens; Candinho, após uma crise de esquizofrenia, desenvolve fixação por cumprir o pacto de morte firmado com sua esposa; vive em constante antecipação; sua vida somente se completará no amanhã: "– Tenho tanta coisa para fazer amanhã. De uns tempos para cá ela começou a fazer planos para amanhã. Mas amanhã ela vai morrer" (ÂNGELO, 1995, p. 33). Jogado num íntimo esquizofrônico, o leitor presencia um tempo cujo agora perdeu validade e o ontem só se legitima como projeção do amanhã.

"Andrea (garota dos anos 40)" recupera a convencionalidade própria do romance de formação (embora a imparcialidade não figure como uma característica do narrador) ao nos apresentar a personagem cujo caráter se constrói a partir das situações vivenciadas por ela. Contudo, um abalo sísmico afeta a convencionalidade já no subtítulo do conto: *Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se*

⁵ Em seu livro *Nudità* (2009), no ensaio intitulado *K*, Agamben afirma que em *O Processo*, o crime de Joseph K. é a calúnia: acreditar-se inocente quando a própria inocência não era permitida. No direito romano, aos caluniadores era imputada a pena de ter a letra K marcada a ferro em suas faces.



identificará mais adiante. Ao criar o efeito de *mise-en-abyme*, internalizando uma narrativa em outra, o autor estabelece um jogo de espelhos que expõe a própria condição ficcional de sua obra. Ao fazê-lo em "Andrea", a mais tradicional narrativa de *A festa*, o procedimento assemelha-se a uma voz imaginária a proferir: "a narrativa tradicional não me serve; a utilizo apenas enquanto não sou eu". "Andrea" mostra refinada ironia, arco de Dante convocando-nos a abandonar a esperança na tradição.

O próximo conto, "Corrupção (triângulo nos anos 40)", confirma a assertiva. A utilização de fragmentos, como se diário fosse, estruturados em um tríplice pilar – pai, mãe e filho – projeta vertiginosamente os fatos privados ocorridos de 1941 a 1946, que culminam na dissolução do núcleo familiar. A mãe, sentindo-se excluída do estreito vínculo entre pai e filho, ameaça abandoná-los. O pai superprotetor projeta no filho sua própria extensão, o que o leva a focalizar o futuro e se desvincular do presente. O filho, por sua vez, após ouvir a ameaça de abandono da mãe, demonstra apenas uma preocupação: "o pai e a mãe dormiram e ele foi para sua cama pensando que no dia seguinte dormiria no lugar da mãe" (ÂNGELO, 1995, p. 78).

Essa fixação pelo futuro apresenta-se como constante e surge noutras personagens: o conservador advogado de *O Refúgio (insegurança, 1970)*, que na segurança do lar se ocupa em ficar impecável para a festa de logo mais, já antecipando acontecimentos possíveis; a mãe que se atemoriza com o destino do filho, expressando sua angústia na oração que inicia o conto "Preocupações (angústias, 1968)": "não o deixeis cair em tentação e livrai-o do mal amém" (ÂNGELO, 1995, p. 101); e, no mesmo conto, o maquiavélico delegado da polícia social afoito em alcançar seus objetivos, ainda que pelo uso da violência:

O meu povo tem razão nas suas queixas. Um medo novo ronda os lares onde ainda não se acredita que o homem tenha realmente contornado a lua, onde não há médicos para atender todos os partos, onde o chá de quebra-pedra é o melhor remédio para os rins, onde os banhos de arruda tiram o quebranto, onde o comigo-ninguém-pode é sentinelas na porta principal. Quem irá defendê-lo senão a autoridade a quem foi confiado o poder de defendê-lo? Não posso fugir dessa responsabilidade. Gostaria, mas não posso (ÂNGELO, 1995, p. 110).

O que encontramos em toda a primeira parte do romance, trabalhado de formas distintas, resume-se a uma antecipação em relação ao porvir. O problema do romance, como



adiantado em sua epígrafe, é de ordem temporal. Mas qual a razão de o autor concentrar nos contos esse comportamento antecipatório? Como esse modo de se relacionar com o tempo dialogaria com o restante da obra? Parece-nos que refletir acerca destas questões nos auxiliará a iluminar o problema aventado pelo próprio narrador-escritor: “Escrever o que nesta terra de merda? Tudo o que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto. Que assunto? Merda! E quem disse que isso é responsabilidade minha?” (ÂNGELO, 1995, p. 115).

O problema do tempo e sua conexão com a formação do indivíduo encontrou em Martin Heidegger uma análise profunda. Em *Ser e Tempo*, o filósofo alemão, ao identificar o ser humano como *ente* e *ser*, habitando os planos existenciais ôntico (da facticidade) e ontológico (da *possibilidade-de-ser*), conclui que, ao se relacionar com o mundo, o *Dasein*, o *ser-aí*, deixa-se absorver pela facticidade e pelo discurso do cotidiano, reprimindo seu caráter de *poder-ser*. Eis o motivo de Heidegger afirmar a inautenticidade do próprio existir.

Inobstante, o filósofo identifica condições *existenciais* específicas (Angústia e Morte, por exemplo), nas quais o *Dasein* recupera sua potência ao esvaziar a significância do mundo fático. Tal fato permite a plenitude da condição ontológica, obrigando à reflexão da finitude e do próprio significado de *existir*.

Outro existencial, ainda consoante Heidegger, reside no Tempo, pois, consciente de sua própria finitude, o *ser-aí* reconhece sua existência numa temporalidade específica, divergindo do *ente*, que se relaciona com um tempo tripartido (passado, presente e futuro). O *ser-aí* presencia um instante totalizador, no qual se articulam as três esferas temporais, trazendo consigo tudo que já foi, que continua sendo e que, sendo, ainda será. Percepção singular do tempo que permite ao *ser-aí* reencontrar seu caráter de *poder-ser*.

Ludwig Binswanger⁶ estendeu os estudos de Heidegger a respeito do *ser* para a psicopatologia fenomenológica. Binswanger aponta que o distúrbio mental ocorre quando o

⁶ Ludwig Binswanger (1881-1966), psiquiatra suíço, propôs a análise existencial como contraponto à psicanálise tradicional. Sua proposta de antropologia fenomenológica transferiu a *Daseinanalyse* heideggeriana para o campo da psicopatologia.



Dasein, ao se limitar a apenas uma categoria existencial, vê abaladas suas estruturas ontológicas. Em outros termos, o estado psicopatológico decorre de um desequilíbrio da relação do *ser-aí* com seus existenciais.

Dessa forma, melancolia, manias, esquizofrenia e histeria afloram quando o *ser-aí* se relaciona prioritariamente com o existencial *tempo*: quando o *ser-aí* torna-se incapaz de se reconhecer num instante totalizador, surge a psicopatologia, caracterizada conforme o referencial ôntico de tempo que lhe for prioritário. Essa relação problemática entre existencial *tempo* e *ser-aí* mostra-se uma chave fundamental na compreensão do artifício estrutural utilizado por Ivan Ângelo para inserir o tempo presente (o agora) em *A festa*.

A partir das reflexões de Heidegger e aprofundando os trabalhos de Binswanger na psicopatologia fenomenológica, o psiquiatra japonês Kimura Bin⁷ (1998), ancorando-se na relação problemática entre o *ser-aí* e o existencial *tempo*, classificou as patologias mentais em três grupos: *Ante Festum*, *Intra Festum* e *Post Festum*. Ancorados nessa divisão, vejamos as ressonâncias temporais que estruturam o discurso narrativo em *A festa*.

No primeiro grupo, Bin alocou os esquizofrênicos, psicopatologia na qual os portadores vivem em constante estado de antecipação em relação ao tempo. O esquizofrênico tenta resgatar possibilidades perdidas projetando-se num futuro ilusório. Se na primeira parte de *A festa* os contos já indiciam certa condição antecipatória, o *Ante Festum*, tal condição será intensificada na segunda parte, inclusive sendo nomeada. "Antes da Festa (vítimas dos anos 60)" constrói-se por 44 fragmentos narrativos e 14 "Anotações do Escritor", dispostos em 27 páginas.

Os fragmentos, acompanhados por indicação horária e espacial, recuperam instantes vividos pelas personagens e, embora sem ordem cronológica aparente, precedem a ocorrência dos dois eventos-chave nos quais se estrutura o romance: os distúrbios envolvendo os retirantes na estação e a festa. Quanto às "Anotações do escritor", manifestam-se como

⁷ Kimura Bin desenvolveu seus conceitos nas décadas de 70 e 80 em artigos publicados em japonês e alemão. Porém, suas ideias ganharam força após a tradução para o francês ocorrida em 1992.



questionamentos do escritor-narrador acerca do ofício de escrever; dúvidas que abordam “projetos, frases, ideias para contos, preocupações literárias, continhos relâmpagos, inquietações” (ÂNGELO, 1995, p. 128), impedindo que o leitor se distancie do plano estético da obra: as *anotações* colocam-se como farol a iluminar a própria estrutura textual.

A frequência da inserção dos fragmentos (aproximadamente dois por página) doa certa velocidade à narrativa, ainda que de natureza incomum, como se o leitor observasse a ilusão do movimento temporal pela rápida sobreposição de quadros estáticos. Entretanto, esse movimento temporal, constituído por uma série de analepses e prolepses, mostra-se caótico, ocasionando o esfacelamento do tempo. Conforme se aproxima do evento-chave (a festa), a dissolução aumenta, subtraindo-se do leitor qualquer segurança em relação ao referente temporal. Encontrando-se o tempo deformado, não será exagero verificar a mesma ação deformadora na materialidade do texto, pois, em relação aos contos, a quantidade de fragmentos narrativos aumenta a velocidade do discurso, como se este fosse um objeto a se aproximar do centro de um torvelinho.

Todas as ações são direcionadas para este evento da trama. Não se torna possível ao leitor desvendar o que será a festa. Porém, nota-se que a força da festa abala tanto as personagens e suas ações quanto a própria materialidade do texto. Sem exceção, tudo vivencia o “Ante Festum”: o presente se paralisa, torna-se dispensável; a historicidade retorna apenas como algo a ser concretizado. O texto adquire lógica esquizofrênica e, ao fazê-lo, ganha vida, deixa de se constituir como mero suporte e passa a existir enquanto é afetado por aquilo que criou.

O texto nos leva e a si mesmo para um instante limite no romance, do qual não será possível retornar; algo similar a um horizonte de eventos – limite espacial no qual a força gravitacional ultrapassa qualquer outra, deformando espaço e tempo. E para o que somos atraídos? Em que se constitui o elemento massivo que a tudo concentra e para o qual a fuga resta impossível? Uma página em branco! Hiato que se torna impossibilidade narrativa e concretização. A página em branco, representação da festa, surge como o instante, o presente, o agora, a própria singularidade. Inenarrável, portanto. Mas de forma alguma vazia.



Voltemos a Kimura Bin. Se destinou a esquizofrenia ao primeiro grupo de patologias mentais, o *Ante Festum*; no segundo grupo, o *Intra Festum*, tratou do problema de quando o *ser-aí* se relaciona exclusivamente com o presente: a depressão estado-limite. Psicopatologia que se configura na fixação do *ser-aí* pela plenitude do presente, que o leva a desconsiderar passado e futuro. A imediaticidade a-histórica acarreta inclusive desordem de nível moral, porque a possibilidade de punição futura (principal mecanismo do controle moral) se torna indiferente a essa categoria de pacientes. De certa forma, como enfatiza o psiquiatra, o paciente estado-limite procura, na constante repetição, sentido para o vazio cotidiano.

Semelhante estado depressivo, embora de outra natureza, acomete o escritor-narrador de *A festa*. De fato, escrever sobre o tempo presente não denota qualquer dificuldade. Todavia, apreendê-lo enquanto ocorre constitui sua impossibilidade. Conforme demonstramos, ao ser capturado pelas letras o presente se transforma, porque a escrita é sempre pretérita. O texto ocorre como algo dado, algo que foi, algo passado. O que deveria ser presente torna-se *Post Festum*.

Como então apresentar a ação conforme ela sobrevém? Problemática que se explicita na última parte, especificamente nos apontamentos do *escritor-narrador*: “O meu problema é de ordem técnica: não haveria narração em terceira pessoa. Eu queria mostrar a festa sendo, entende?, não narrada” (ÂNGELO, 1995, p. 188). Contudo, o fato de a festa ser inenarrável não afasta o presente do texto de Ivan Ângelo. Ao contrário, este instante (a festa) ocorre em toda sua força e plenitude. Do mesmo excerto, vejamos outra afirmação do *escritor-narrador*:

Este livro [...] é resultado de um fracasso. [...] O fracasso que eu digo está no miolo, que não existe. O livro se dividia originalmente em três livros separados: *Antes da Festa*, *A Festa* e *Depois da Festa*. Acho que Ieronimus Bosch tem muito a ver com isso [...]. *Depois da Festa* seria o inferno do tríptico. Mas então, como eu ia dizendo: falta a festa (ÂNGELO, 1995, p. 188).

Ao contrário do que o autor quer nos fazer crer, a festa existe e se descortina sob nosso olhar. Surge de repente e nos apresenta o infinito, a totalidade da potência que reside num instante e nos leva a experienciar o inexperienceável. A página nua carrega um todo de significado crucial ao entendimento da obra. Mostra-nos o presente, o agora: a festa em sua



completude. Descrevê-la significaria restringir sua força, diminuir suas possibilidades. Todavia, apreendê-la na alvura de uma página permite sua permanência, a cristalização do acontecimento. A força do instante, a própria atração da festa, permanece inalterada na página solitária. Por isso as edições posteriores à primeira que suprimiram a página em branco, configura-se num ato de mutilação, silenciamento.

Como uma subversão às leis da física, escapamos (será?) do instante singular da festa para sermos lançados na última parte, "Depois da Festa (índice dos destinos)" – espécie de posfácio criado por inúmeros textos curtos com o objetivo de esclarecer a sina de cada personagem. Porém, encerrar-nos em tal definição se mostra simplório e arranha apenas a superfície do significado.

No momento que precede a festa, os destinos articulam-se exclusivamente para chegar ao instante da festa e as personagens figuram como meras antecipações. Agora, vencido o instante, os destinos surgem como desdobramentos inevitáveis deste istmo. Inverte-se a lógica e as personagens vivem não mais para alcançar o acontecimento e sim a partir dele, apesar dele. Nesse sentido, a parte final do romance apresenta-se como um constante olhar para trás em que todas as personagens vivem em relação a algo que não foi quitado. O passado as aprisiona, enclausura.

Post Festum. Eis o terceiro grupo definido por Kimura Bin, cuja patologia dos pacientes consiste numa obstinada volta ao passado em busca de uma perda irreparável. Vivenciam um constante permanecer atrás de si. Não há vínculos com o presente. O futuro torna-se uma impossibilidade. Portanto, o estado melancólico é a característica que os define.

Eis que a festa, a página despida, mostra toda sua força, afetando não apenas o destino das personagens que por ela transitaram, mas o próprio texto. A cor azulada das páginas, que destoa dos blocos anteriores, informa que algo mudou. A velocidade alcançada com a projeção na narrativa por quadros estáticos em "Antes da Festa" reduz-se pela metade – um fragmento por página, aproximadamente. As narrativas perdem a indicação de tempo e espaço, como se após o evento a temporalidade se dessignificasse. A nomeação dos fragmentos agora se dá pelo nome da personagem e por um número de página referenciando um espaço do texto anterior à



página branca, à festa. *"As Anotações do escritor"* concentram-se em ressaltar a estrutura da obra, sua característica de construto.

Sujeito sem espaço. Nome sem tempo. A personagem existe apenas em relação a seu passado. Escapa ao vórtice, contudo não recupera a constância. Se antes da festa o texto apresentava lógica esquizofrênica, agora pertence ao domínio da melancolia, do pretérito irremediável. Ao olharmos para trás, o que encontramos, pulsante, outra não é senão a página em branco: o presente que, agora passado, continua sendo, impondo, por meio de sua força, a impossibilidade e a negação da contingência, desestruturando e dessubjetivando o sujeito. Assim, o presente não surge na obra como representação, senão como fenômeno de força, pura potência, identificado pelo tensionamento entre as forças *ante festum* e *post festum*. Tensão que concretiza o presente numa página não escrita.

O artifício narrativo criador da tensão expõe a genialidade criativa de Ivan Ângelo. Contudo, tal tensão não ocorre ordinariamente nem a literatura permite seu uso indiscriminado. O tensionamento aflora em momentos singulares que subvertem a noção de temporalidade, permitindo que a literatura se aproprie e doe sentido a essa subversão. Giorgio Agamben, por exemplo, identificou a tensão na problemática do tempo em *Auschwitz*:

Sob este ponto de vista, *Auschwitz* assinala a crise irremediável da temporalidade própria, da própria possibilidade de “decidir” a desconexão. O Lager, a situação absoluta, é o final de toda possibilidade de uma temporalidade originária, a saber, da fundação temporal de uma situação singular no espaço de um *Da*. Nele, a irreparabilidade do passado assume a forma de uma iminência absoluta: *post festum* e *ante festum*, sucessão e antecipação confundem-se parodicamente uma com a outra (AGAMBEN, 2008, p. 131).

A tensão construída em *A festa* apresenta a mesma natureza da crise irremediável citada por Agamben. Uma tensão da temporalidade. Entretanto, é correto aproximar o holocausto, terror inconcebível, da ditadura militar brasileira? A resposta afirmativa se dá pelo execrável ato imposto pela última: a tortura.

A tortura não tinha como finalidade causar dor ao indivíduo para puni-lo. Antes, pretendia esfacelá-lo interiormente. Torturar alguém significa dobrá-lo, tensioná-lo ao ponto de ruptura, dilacerar sua vontade. Fazê-lo não se reconhecer como indivíduo, como *ser-aí*.



Romper as conexões do torturado com seus existenciais consiste no objetivo principal da tortura: alcançado esse ponto, o indivíduo deixa de *poder-ser*, de existir, pois sua potência é aniquilada.

No livro *O que é isso, companheiro?* (1979), Fernando Gabeira descreve a principal memória do período em que o submeteram à tortura: “Os relógios tapados ficaram para mim como o símbolo da tortura, pois eles eram muito mais do que relógios tapados com esparadrapos. A noção de tempo era roubada do torturado” (GABEIRA, 1996, p. 173). O sucesso da tortura atrelava-se ao rompimento dos nexos do sujeito com seus existenciais. Suprimir o tempo do torturado colocava-se como um mecanismo eficaz, pois estenderia o presente ao infinito.

Contudo, havia outra forma de tortura imposta pelo Estado totalitário. Descrita como uma sensação muitas vezes não explicada que se apoderava dos torturados: um vazio de significância. Uma inutilidade do viver. O narrador de *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, analisa sua situação de militante diante da derrocada da resistência e descreve a sensação:

Tudo continuava nos mesmos lugares e não havia porque não continuar, mas o familiar se tornara estranho porque reconhecer um contorno, uma forma, era ferir-se, cortar novamente a pele já cortada, retorcer a lâmina e sentir a dor aguda latejando interminavelmente em vez da sensação de esmagamento, de cansaço, de vazio, essa outra sensação agora mais presente, a do tempo que parou e nada mais vai acontecer, nunca. Porque a história agora vive para os outros – o gesto repetido aqui, neste quarto, é um gesto sem história, fora dela, fora do tempo (TAPAJÓS, 1979, p. 18).

Dentre os participantes do sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, Gabeira nos diz que dois foram mortos, outros presos, alguns fugiram e um enlouqueceu nas ruas de Paris. A insanidade e o desespero que poderia acometê-los não raro levava os torturados, mesmo já libertos, a atentarem contra a própria vida. Conhecido é o suicídio de Frei Tito de Alencar Lima anos depois de ter sido torturado pelo regime militar: os tormentos infligidos pela tortura são apontados como a principal causa de seu ato.

Para quem resistiu aos suplícios, o trauma do sobrevivente torna-se presente. Gabeira, ao afirmar não ter direito de falar a respeito da tortura como um grande torturado, pergunta-



se: "Mas é preciso pedir desculpas por não ter sido tão torturado quanto os outros?" (GABEIRA, 1996, p. 173). O narrador de Tapajós vai além, questiona seu próprio direito de existir: "Porque eles foram nobres de morrer assim e a minha vida, descrendo do que eles acreditavam, vira um insulto à sua morte" (TAPAJÓS, 1979, p. 84).

Holocausto e ditadura aproximam-se em seus processos de dessubjetivação dos sujeitos, dos corpos, das mentes. Os campos de concentração e os núcleos de tortura confundem-se, assemelham-se a locais de morte, do inconcebível horror e de supressão do tempo. O instante intensifica-se, suprime o futuro, rompe o passado e torna-se único. Apodera-se do horizonte. Retorna *ad infinitum*.

A sensação de vivenciar intensamente uma experiência a-histórica torna a própria existência questionável. O indivíduo não se reconhece como *ser-no-tempo* e, portanto, ofusca-se enquanto *ser-na-morte*. Sua condição de clandestino não permite que cultive vínculos. Não se vê como *ser-no-mundo*. Anula-se da qualidade de *poder-ser*. Como ressalta Agamben, *ante festum* e *post festum* confundem-se parodicamente. A condição específica de relação entre o existencial *tempo* e o *ser-aí*, contida no estado de exceção, a todos afeta, como fica claro em *A festa*. Porém, desaparece, ofusca-se na cotidianidade do mundo, impedindo que se tenha percepção clara a seu respeito. É possível restaurar essa relação? Essa verdade?

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger afirma que a verdade, entendida aqui como *Alethea* – desvelamento –, concretiza-se na obra de arte. É propriedade da grande obra de arte apresentar a característica oculta dos objetos, aquilo que sempre esteve, mas que não é percebido por força do discurso cotidiano, da memória obsessiva da tradição. A arte descontina a dimensão ontológica, causando a tematização do mundo.

A beleza de uma obra não se relaciona apenas com o prazer estético e sim com a própria vigência do desencobrimento. Desvela o que antes estava oculto. A arte coloca-se como experiência de ser, uma operação ontológica, desestruturando a ligação do *ser-aí* com o mundo; subverte a linguagem utilizada pelo *ser-aí* para se apropriar do mundo, do outro e de si mesmo. E, ao deslocar a linguagem, a arte abala sua segurança, enfraquece o mundo fático, esvazia-o de significância e permite que nova verdade, outra possibilidade, novo *poder-ser*, ocorram.



A obra de arte torna-se a força capaz de permitir que o *ser-aí*, desestruturado pelo regime de exceção, reencontre o seu ser mais íntimo: promove verdadeiro ritual de exorcismo. Tapajós escreveu *Em câmara lenta* durante seus anos de cárcere, de tortura. Fernando Gabeira demorou dez anos para escrever *O que é isso, companheiro?* e o fez por entender ser necessário contar a história. Em ambos os casos, a literatura possibilitou que não se anulassem como sujeitos e conservassem suas memórias. Dessa forma, a literatura também propicia o desesquecimento.

O romance *A festa* vai além. Assume-se como construção estética e, abdicando da escrita – de sua própria alma –, propicia ao leitor a experiência do instante, do inexperienciável. Um momento que não apenas foi, mas que sob muitos sentidos continua sendo. Tensionando *ante festum* e *post festum*, a obra promove o deslocamento da linguagem. O presente inenarrável mostra-se despido. Irrompe como pura força, potência plena. Desvela a verdade deste instante e permite que a própria essência desta singularidade - força sufocante da festa - , oculta pelo discurso do cotidiano, aflore.

A festa, negando a própria negação do tempo, permite que o *ser-aí*, alijado de sua temporalidade interna, reencontre-se como *ser-no-tempo* ao se tornar um ser-na-arte. Ao fazê-lo, a obra de Ivan Ângelo expande-se. Já não lhe cabe mais o rótulo de literatura de resistência. Seu (não) narrar é o próprio existir.

3. Considerações Finais: Ressaca

Em seu belíssimo ensaio *Cascas*, Georges Didi-Huberman (2013) reflete acerca dos únicos registros fotográficos de uma operação de asfixia por gás no campo de concentração de Birkenau. As imagens, capturadas anonimamente por um prisioneiro, retratam mulheres levadas à câmara de gás e a incineração dos corpos ao ar livre. Contudo, a própria fotografia como produto estético supera em intensidade a terrível paisagem que retrata. O desfocado da imagem, o excesso de sombras e a falta de enquadramento desvelam a pressa e o medo que acometeram o fotógrafo clandestino. As quatro fotografias cristalizam, em suas falhas técnicas, o terror, a aflição e o inescrupuloso presentes naquele instante.



O fotógrafo de Birkenau eterniza à posteridade o instante que o nazismo queria inexistente, não narrado nem registrado. O ato fotográfico escondido, vacilante, emerge num átimo insignificante, não ensaiado e talvez sequer almejado, pois inconcebíveis os momentos que captou. De um lado, sem que o queira ou saiba, o olhar se desvia da câmera e captura, eterno, o horror desfiado em Birkenau, anunciando pelo desfocada da imagem a intensidade terrífica do momento presente. De outro, vários escritores brasileiros submeteram a linguagem literária à clandestinidade no período da Ditadura Militar brasileira. Contudo, o turvamento da palavra aqui se configura intencional e, quanto mais a literatura se torna esconderijo, maior o grau de sua revelação.

A potência desveladora apontada por Didi-Huberman nas fotografias de Birkenau ocorre no romance de Ivan Ângelo. Por meio de variados artifícios estruturais, a obra supera o mero registro de um Estado totalitário, eternizando na malha discursiva o sentimento de angústia, depressão, melancolia. A essência daquele tempo de silencioso desespero. *A festa* apresenta-se como valioso ato estético e também político a possibilitar o desencobrimento da memória, qualidade inerente à literatura e sempre necessária.

4. Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- AUERBACH, Erich. A nomeação de Rolando como chefe de retaguarda do exército Franco. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BIN, Kimura. Fenomenologia da depressão estado-limite. *Revista Latino Americana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 01, n. 03, p. 11-32, jul. 1998.
- BRAIT, Beth. A narrativa como criação e resistência: a cumplicidade da escritura. In: *Revista Itinerários*, Araraquara, SP: Edunesp, n. 10, p. 33-44, 1996.
- CERDAS, Emerson. *A Ciropédia de Xenofonte*: um romance de formação na antiguidade. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. In: *Revista Serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 13, p. 98-133, mar. 2013.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.



GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte.* Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo.* Tradução de Fausto Castilho. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

SIDEBOTTOM, Harry. *Ancient Warfare: A very short introduction.* New York: Oxford University Press, 2004.

SILVA, Deonísio. *Nos Bastidores da Censura.* São Paulo: Amarilys, 2009.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta.* São Paulo: Alfa-Omega, 1979.

VIEIRA, Trajano. Agonia do herói arcaico. In: SÓFOCLES. *As Traquínias.* São Paulo: Editora 34, 2014.



“O único riso solto que encontrei era pago”¹: a política na poesia de Manoel de Barros

Victor Medeiros Pereira²

Pedro Marques Neto³

RESUMO

O presente trabalho busca analisar os aspectos políticos presentes na obra poética de Manoel de Barros, à luz dos fatos histórico-sociais que circundam o conjunto de seus poemas. Pretende-se demonstrar como, por meio de recursos como a paródia e o neologismo, sua poesia valoriza uma população oprimida e transgride estruturas fixas, automatizadas, enquanto se mostra crítica ao senso-comum, à poesia dita elevada e à reificação do homem na sociedade burguesa. Dessa maneira, pretende-se fornecer uma nova leitura interpretativa da poesia de Manoel de Barros, preenchendo assim uma lacuna em sua obra crítica, já constatada por Puchel (2015).

Palavras-chave: Manoel de Barros; Arte e sociedade; Literatura e política; Poesia brasileira; Poesia moderna.

The only naturally smile that I found was paid: the politics in the poetry of Manoel de Barros

ABSTRACT

The present work analyzes the political aspects on the Manoel de Barros' poetry, by the light of the political-historical facts that surround the set of his poems. The purpose is to demonstrate how, through resources such as parody and neologism, his poetry values an oppressed

¹ BARROS, 2010, p. 17.

² Pós-graduando em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo pela PUC-Rio. Bacharel e Licenciado em Letras - Português e Francês pela EFLCH-Unifesp (2018). Pós-graduado em Literatura Contemporânea pelo Centro Universitário UniDomBosco (2020). Orcid: 0000-0002-2070-1694. E-mail: victor.sfc7@gmail.com

³ Professor de Literatura Brasileira da EFLCH-UNIFESP. Bacharel e Licenciado em Letras pelo IEL-UNICAMP (2000). Mestre (2003) e Doutor (2007) em Teoria e História Literária pelo IEL-UNICAMP. Orcid: 0000-0003-4154-3645. E-mail: pedro.marques@unifesp.br



population and transgresses fixed and automated structures, while criticizes the common sense, the so-called elevated poetry, and the reification of man in the bourgeois society. In this way, it intends to provide a new interpretive reading of Manoel de Barros' poetry, filling a gap in his critical work, as noted by Puchel (2015).

Keywords: Manoel de Barros; Art and society; Literature and politics; Brazilian poetry; Modern poetry.

1. Introdução

Pode-se verificar, na obra poética do matogrossense Manoel Wenceslau Leite de Barros (1916-2014) - ou apenas Manoel de Barros, características políticas elaboradas a partir de diferentes procedimentos em linguagem poética, como o embate à ideologia dominante, o rebaixamento da poesia erudita, a elevação do ser marginalizado e a crítica ao sistema social reificante, por exemplo. Para isso, deve-se sempre levar em conta o momento histórico em que ocorreu a publicação de seus poemas.

Partimos do princípio de que a obra literária sempre toma uma posição política perante a sociedade, seja ao confrontar a política hegemônica, opondo-se a ela, seja ao reafirmá-la ou ao agir acriticamente a ela, o que demonstra assentimento ao modelo vigente, pois, sem embate e crítica, há aceitação do modelo. Neste sentido, a obra literária é política porque

todo escritor é um participante. (...) o escritor assume uma participação ativa, pela técnica do confronto; ou uma participação passiva, pela técnica do contorno. Em nenhuma hipótese ele deixa de interferir na realidade do seu mundo. Porque, neste caso, não há uma terceira saída: sua obra modifica ou conserva a situação que ele encontrou. (...) o seu texto exerce uma função ou produz um efeito que é, em síntese - na origem e no destino - inevitavelmente político. (LYRA, 1993, p. 119, grifos do autor).

Diante disto, no seio da sociedade estratificada, o(a) artista tem duas possíveis direções, manifestadas ideologicamente: ou toma uma atitude política conservadora, representativa da classe dominante, como forma de preservar os privilégios dessa; ou uma que transgrida à situação vigente, representativa “das classes exploradas, que visa à superação dessa ordem para a implantação de uma nova.” (LYRA, 1993, p. 90).



Contudo, visando a manutenção do controle, a classe que está no poder, isto é, a classe dominante, busca esvaziar os significados políticos vinculados às obras literárias. São estratégias comuns para isso a supervalorização de aspectos estéticos, o que culmina em uma arte pela arte, aparentemente vazia de significado político; ou a censura das obras e a perseguição e exílio aos artistas que se opõem à estrutura social de dominação. Esses aspectos estão sempre relacionados ao período histórico-social do momento da produção da obra e da recepção desta, e têm relação direta com a forma, a linguagem e o conteúdo utilizados pelos artistas. Estes criam estratégias de contorno a essas políticas repressoras para a veiculação de sua atitude política. É importante, então, analisar o período da produção da obra literária e a estratégia utilizada para sua mensagem política, que não é necessariamente expressa em seu conteúdo.

Diferentes contextos modificam o pensamento da época em que os livros foram publicados. Isto implica em uma mudança de postura nos diferentes períodos histórico-sociais. Manoel de Barros modifica, pois, sua produção poética de acordo com estes, nos quais está inserido e nos quais busca atuar para uma possível superação de certos aspectos conservados na ou gerados pela sociedade capitalista, como um todo, e, especificamente, no Brasil. Dessa forma, buscamos analisar, com base na obra de Lyra (1993) e no conceito de ideologia proposto por Engels & Marx (2007), como a poesia de Barros nos diferentes períodos histórico-sociais utiliza de diferentes técnicas, formas e conteúdos para uma visão crítica da sociedade, de modo a dimensionar o poeta em seu caráter político.

Mostra-se relevante a visualização dos aspectos políticos na obra de Barros para o aprofundamento de sua poesia e o dimensionamento crítico de sua produção nos períodos de atuação. Para Pucheu, “ainda falta uma leitura política dos poemas de Manoel de Barros.” (2015, p. 289), visto que este poeta apresenta uma visão crítica da sociedade e dos padrões (linguísticos, religiosos, morais) socialmente impostos. Além disso, a mensagem desagradável ao sistema constantemente sofre tentativas de apagamento; daí a importância de resgatar sua dimensão política.



Para a compreensão da política manifestada na poesia de Barros, convém analisar os aspectos internos e externos à obra do poeta. No primeiro caso, é imprescindível a análise dos recursos poéticos utilizados (a linguagem), da mensagem veiculada no poema (o conteúdo) e dos preceitos que regem os gêneros poéticos e a inovação ou continuidade destes feita pelo poeta (a forma). No segundo caso, importa explorar o período histórico e os valores sociais da época em que seus livros foram publicados, além do diálogo estabelecido com a tradição da literatura local e mundial.

Assim, busca-se concatenar os aspectos acima citados na análise de alguns dos poemas de Manoel de Barros, desde seu primeiro livro até publicações mais recentes. Como os poemas são inseridos no decorrer de um grande período da história nacional, isto é, quase todo o século XX e o início do XXI, a devida contextualização será feita baseada em Schwarcz & Starling (2015).

Em um primeiro momento, a partir do poema *Antoninha-Me-Leva*, de 1937, podemos verificar como a poesia de Barros demonstra um caráter político explícito no período, com base no estudo de Rodrigues (2011). A seguir, a partir das reflexões de Leminksi (1986) e do estudo de Pucheu (2015) e Silva (2009), destaca-se uma poesia ao rés-do-chão, anti-utilitarista e metapoética do primeiro poema do livro *Matéria de poesia*, de 1970. Por último, com base em Grácia-Rodrigues & Rodrigues (2009) e Paixão (2014), podemos ver no poema *Nos primórdios*, de 1985, a subversão de Barros às estruturas socialmente dominantes, como a religião cristã ou mesmo a própria literatura como modelo de arte erudita, de caráter supostamente superior; ou seja, “uma poesia fora do padrão clássico da antiguidade, com os temas grandiosos dos canonizados poetas do passado sendo abolidos.” (GRÁCIA-RODRIGUES; RODRIGUES, 2009, p. 17).

2. Desenvolvimento

Tendo em vista que a função social da arte, segundo Brecht, “deverá ser a de uma reprodução da realidade destinada a exercer influência sobre essa mesma realidade” (1978, p. 181, apud LYRA, 1993, p. 104), mesmo ao criar em seus poemas uma realidade própria,



transfigurada poeticamente, Barros mantém uma constante relação com a realidade empírica do momento de criação. Isto pode gerar, na subjetividade leitora, a capacidade de entendimento do poema como uma manifestação sobre a realidade. Neste caso, uma manifestação política contra um sistema real.

É o que pode ser visto já no primeiro livro de Manoel de Barros, *Poemas Concebidos Sem Pecado*, publicado em 1937. Neste livro, podemos notar uma poesia participativa, isto é, com um engajamento político explícito. Trata-se, sobretudo, de uma obra denunciativa, com uma crítica explícita a contextos sociais de desigualdade e opressão, principalmente no que se refere à opressão sofrida por mulheres. A crítica também se faz com um embate à ideologia dominante, manifestada ideologicamente pelo senso comum. Esta atitude crítica é representativa na era moderna, pois

as lutas sociais polarizam o nosso tempo e envolveram tudo - tudo, inclusive a arte. (...) E a arte tomou abertamente o partido dos subdesenvolvidos, dos pobres, dos humildes, dos oprimidos, ou seja, dos injustiçados (LYRA, 1993, p. 168, grifo meu).

Um caso exemplar é o poema *Antoninha-me-leva* (BARROS, 2010, pp. 29-30), em que o eu-lírico não apenas expõe a opressão sofrida pela mulher, como toma posição ao lado desta. Segundo Rodrigues (2011), Antoninha é “Outra personagem feminina da obra de Barros que parece refletir o modo como a sociedade patriarcal caracteriza a mulher” (p. 367). Vejamos como isso ocorre no poema:

Outro caso é o de Antoninha-me-leva:
 Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os
 vaqueiros tem vez que de três e até quatro comitivas
 Ela sozinha!

Um dia a preta Bonifácia quis ajudá-la e morreu.
 Foi enterrada no terreiro com o seu casaco de flores.
 Nessa noite Antoninha folgou.
 Há muitas maneiras de viver mas essa de Antoninha era
 de morte!

Não é sectarismo, titio.
 Também se é comido pelas traças, como os vestidos.
 A fome não é invenção de comunistas, titio.
 Experimente receber três e até quatro comitivas de
 boiadeiros por dia!



(BARROS, 2010, p. 29-30)

Ao tratar de um “caso” (v. 1), compreendendo uma sequência, Barros faz com que a poesia, considerada elevada, seja rebaixada, além de lhe revelar uma continuidade — uma poesia organizada como num livro de crônicas. É a disposição da poesia ao “rés-do-chão”, nos termos de Antonio Cândido (1998), mas é também a transposição dos limites do próprio poema, em que cada um está ligado aos demais, em comunhão. Parece haver, assim, não só uma continuidade, mas também a exposição das diversas opressões sofridas por personagens à margem da sociedade. E tal exposição é crítica, pois é vista com suas ligações não aparentes, representando as opressões intrinsecamente unidas em um mesmo sistema. Assim, reforça-se o caráter crítico das muitas explorações a que a população pobre está sujeita. Segundo Rodrigues, essa poesia tem

a necessidade de expor o real, o concreto, transfigurando-o poeticamente, que singulariza a poesia de Manoel de Barros, (...) porque sua obra não se prende à descrição de situações sociais injustas, o que o afasta da mediocrização da sondagem social rasa. A poesia barreana aproxima o factual do ficcional, do poético, tendo um veio subterrâneo de compaixão, humanismo e leitura do fato social. (2011, p. 370).

O narrador expõe a situação de exploração do corpo feminino, “vítima de um sistema em que o diferente torna-se fenômeno, aberração, em que a mulher é subjugada ao poder patriarcal.” (RODRIGUES, 2011, p. 367), mas constata que esta exploração está intrinsecamente relacionada à opressão social, caracterizada pela desigualdade de riquezas. Manoel de Barros dá espaço à discussão sobre a condição da mulher na sociedade, duplamente oprimida, pelo capitalismo e pelo patriarcado, demonstrando tanto quanto à crescente discussão da participação da mulher na sociedade, que haviam conquistado o direito ao voto, em 1932, e a regulamentação do trabalho feminino, em 1934. (JÚNIOR, 2006, pp. 117-133, apud RODRIGUES, 2011, p. 362).

Por intermédio do narrador, o poeta age em defesa das e em apoio às mulheres que vivenciam as condições retratadas, tomando posição contra a exploração da mulher na sociedade capitalista. Ao que parece, o narrador



não compactua com a ideologia vigente na sociedade da época, o que fica indicado pelo verbo “experimentar” do último verso do poema. E o verbo, na ambiguidade entre o subjuntivo e o imperativo, lança um desafio, pois que a atividade de Antoninha se mostra grandiosa, quase épica no seu heroísmo.

(...) o narrador se converte em um porta-voz dos sentimentos de Antoninha. (RODRIGUES, 2011, p. 368).

Assim, Barros leva seu leitor a se condoer pela personagem, com o objetivo de atingi-lo pela emoção ao expor o sofrimento da personagem. Esta comoção “tende a conduzir à ação, pela revolta que pode produzir. É quando o prazer do poema vem acompanhado de um sentimento de repulsão pelo fato apresentado.” (LYRA, 1993, p. 106).

Além de buscar atingir a emoção, a partir da terceira estrofe (v. 10-14), destoando da narração até então presente, o poeta volta-se para a crítica ao contrapensamento, que “Ao invés de afirmar a sua visão do mundo, procura antes contestar a visão de mundo que a contesta” (LYRA, 1993, pp. 91-92). O narrador estabelece um diálogo com o personagem “titio” para criticar seu posicionamento, caracterizado pela reprodução do discurso dominante em forma de senso comum (emitido pelos próprios sujeitos oprimidos). Engels e Marx, em *A Ideologia Alemã*, assim descrevem a relação do discurso dominante na sociedade:

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes (...). A classe que tem à sua disposição os meios da produção material dispõe também dos meios da produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios da produção espiritual. As ideias dominantes (...) são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação. (...) na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que eles o fazem em toda a sua extensão, portanto, entre outras coisas, que eles dominam também como pensadores, como produtores de ideias, que regulam a produção e a distribuição das ideias de seu tempo; e, por conseguinte, que suas ideias são as ideias dominantes da época. (2007, p. 47).

A forma indireta do discurso do personagem é uma forma de o poeta representar uma utopia poética: negar a voz àquele que a detém, isto é, ao discurso dominante, e, “ao revelar poeticamente o outro silenciado, marginalizado, o poeta descortina o real, o concreto” (RODRIGUES, 2011, p. 371). O poema, então, “simula um diálogo em que o tio representa a voz social discriminadora, a voz do eu-poético enuncia solidariedade, com a qual o eu-lírico



utopicamente se irmana, como que dando voz para que a própria Antoninha manifeste suas dores." (RODRIGUES, 2011, p. 368).

Mas essa multiplicidade de vozes também demonstra um compromisso do poeta com a exposição do conflito entre a ideologia dominante e a violência perpetrada na sociedade em que esse discurso é legitimado. Há entre o senso comum e a realidade empírica um abismo que Barros não deixa de expor. Ao criticar este discurso, o narrador expõe a situação de opressão vivenciada pela mulher na sociedade patriarcal capitalista, subjugada pela prostituição e pela miséria e, ainda, critica a postura alienante que não vê no caso nada além de "sectarismo" (v. 10) e "invenção dos comunistas" (v. 12). É, inclusive, neste período que

A combinação entre censura, repressão e propaganda produziu uma tempestade ideológica que demonizou a atuação dos comunistas, infundiu terror no coração da população católica e das classes médias e altas, e consolidou um imaginário anticomunista que acompanharia a história política do país pelos cinquenta anos seguintes. (SCHARCZ; STARLING, 2015, pp. 373-374).

Tendo isto em vista, opor-se a este anticomunismo é uma importante tomada de posição do poeta enquanto artista de seu tempo. Além disso, o autor, nesta antagonização ao discurso dominante, insere, a partir de diversas estratégias de convencimento, um modo de ver crítico, que solicita a participação do leitor: não há meio termo; ou defende a mulher em situação opressiva ou toma posição junto ao discurso dominante proferido pelo "titio". Se uma das capacidades da poesia, a partir de sua leitura, é promover o exercício crítico, Manoel de Barros parece ter conhecimento disso e não deixa de reivindicar sua posição:

A produção literária de Manoel de Barros, entre outros aspectos, é também expressão das emoções e reflexões do poeta diante do mundo, da defesa da poesia como fundamento do humano e de crítica ao sexismo, à miséria, à exclusão e à diferença entre gêneros. (RODRIGUES, 2011, p. 371).

Sem demonstrar este engajamento explícito em toda a sua obra, Manoel de Barros mantém, contudo, sua poesia crítica ao longo dos anos. Vejamos como isto ocorre em 1970, quando publica *Matéria de poesia*, livro com predomínio da metalinguagem.

Antes, cabe um questionamento: como a poesia pode ser produzida e se manter crítica se em 1964 é implantada a Ditadura Militar no Brasil, na qual é construído um aparato de



fiscalização e censura das produções culturais no país, e em 1970 é instaurado o Ato Institucional nº 5 (AI5), instrumento de intimidação à oposição do regime, que limita participações políticas e manipula os mecanismos de memória e interpretação da realidade (SCHARCZ; STARLING, 2015, pp. 454-456)? Ora, se uma arte com conteúdo político, que se opõe a estrutura vigente, é impedida de se realizar, ela precisa construir estratégias próprias para contornar a censura imposta, pois

o artista, se está sujeito à censura, não está sujeito ao silêncio. (...) Da impossibilidade de comunicar abertamente o pensamento estético, surge uma necessidade visceralmente contemporânea dos períodos históricos obscurantistas: a necessidade de alegorizá-lo. (LYRA, 1993, p. 130).

No primeiro poema do livro, *Matéria de poesia - 1* (BARROS, 2010, pp. 145-148), Barros lista aquilo que considera importante para a poesia, que, ironicamente, são “As coisas sem importância” (v. 70). O poema é quase um manifesto pela poesia *rebaixada*, que valoriza os seres “sem préstimo” na sociedade. Com a metalinguagem, Barros instiga que a função da poesia seja voltar-se ao ser “jogado fora”, silenciado, e dar voz a estes, nas bocas dos quais nascem “as raízes da escória” (v. 69). É marcante que este fato, isto é, o nascimento destas raízes, não é questionado; o objeto da poesia, no caso, é apenas saber o período médio em que elas nascem — pois nascem, indiscutivelmente.

Em um contexto de exceção em que a voz é negada, o direito a ela reivindicado na poesia de Barros é uma ação política, uma subversão à repressão, ao silêncio. Mas é sobretudo uma manifestação contra a opressão exercida pelo sistema capitalista, e não apenas uma crítica à ditadura militar. A ditadura, nesta perspectiva, molda a forma de sua crítica, agora alegorizada, mas sua crítica recai, ainda, ao regime capitalista. É nesta sociedade em que, conforme afirma Leminski,

A burguesia criou um universo onde todo gesto tem que ser útil. (...) a ditadura da utilidade é unha e carne com o lucrocentrismo de toda essa nossa civilização. E o princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro. (2012, p. 85).

E, em meio a esse contexto,



A luta do trabalhador por melhores condições de vida é, no fundo, luta pelo acesso a estes bens, brilhando além dos horizontes estreitos do útil, do prático e do lucro.

Coisas inúteis (ou “in-úteis”) são a própria finalidade da vida.

Vivemos num mundo contra a vida. A verdadeira vida. Que é feita de júbilo, liberdade e fulgor animal. (2012, p. 86).

Assim, podemos perceber na poesia de Barros uma ressignificação do termo *valor*: para o autor, a medida do valor não é construída a partir da força de trabalho ou pelo mercado; mas é construída pelo cuspe à distância, por “Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma / e que você não pode vender no mercado” (vv. 29-30, grifo meu) e até mesmo pelo lixo, visto que “O que é bom para o lixo é bom para a poesia” (v. 56). Para Barros, valor faz-se por seu inverso, um antivalor: o eu-lírico valoriza justamente “Tudo aquilo que a nossa / civilização rejeita, pisa e mija em cima” (vv. 38-39). Isto, somado aos objetos-detritos (“Um chevrolé gosmento / Coleção de besouros abstêmios / O bule de Braque sem boca”, vv. 10-12, além de “caco de vidro, garampos, / retratos de formatura”, vv. 21-22, apenas para dar alguns exemplos) auxilia-nos a pensar que trata-se de uma “poética que se faz com os restos da sociedade, mas que resiste a partir deles e que cria o novo” (FERNANDEZ, 2018).

Manoel de Barros posiciona-se justamente contra esta sociedade da qual fala Leminski quando afirma que “As coisas sem importância são bens de poesia” (v. 70). A poesia, nestes termos, “volta-se contra o mundo utilitário que a cerca, negando-o, criticando-o, como um não-objeto feito de antimateria. (...) O mundo burguês é anti-artístico. A arte não precisa mais dele.” (LEMINSKI, 2012, p. 41). É, então, ressignificando o objeto da poesia que Manoel de Barros encontra espaço para sua crítica.

Se as coisas sem importância são revalorizadas como bens, neste mundo em que “As coisas que não levam a nada / tem grande importância” (vv. 14-15), o próprio ser humano inútil à sociedade utilitarista também se torna “matéria de poesia”. Segundo o eu-lírico, “As coisas jogadas fora / têm grande importância / — como um homem jogado fora”. O homem descartado por essa sociedade ganha importância justamente por ser marginalizado. E figuram, na poesia de Barros, diversos seres marginalizados, como “Os loucos de água e estandarte” (v. 41), o “traste” (v. 43), o “pobre-diabo” (v. 44), enfim, as “Pessoas desimportantes” (v. 49). Assim, o poeta instaura uma forma de humanismo, revalorizando estes seres marginalizados e



denunciando a situação mesma de sua marginalização. E por usar de metalinguagem, o autor ainda critica a poesia interessada em personagens e feitos grandiosos, pois “As coisas sem importância são bens de poesia” (v. 70).

A própria arte faz-se como negação desta sociedade reificante, mercadológica, que hierarquiza os seres humanos, quando seus objetos e os seres importantes para a poesia são aqueles considerados inúteis: “Para Adorno (...) a arte só tem uma razão de ser enquanto negação do mundo reificado da mercadoria. Vale dizer, enquanto inutensílio. / A tensão ética da obra está nesta recusa em virar mercadoria.” (LEMINSKI, 2012, p. 50).

Contudo, a poesia de Barros não se esgota somente nesta manifestação crítica à sociedade utilitarista, reificante e mercadológica. Para o poeta, igualmente importante é o tratamento de sua própria matéria: a língua. Barros constrói uma série de metáforas que causam estranheza, próprias de um surrealismo linguístico, como, por exemplo, “homens / que atravessam períodos de árvore” (p. 146, vv. 26-27), “coisas que os líquenes comem / — sapatos, adjetivos —” (p. 146, vv. 34-35).

Segundo Silva (2009), essa estranheza nos versos de Barros, explorada em muitos de seus poemas, pode ser vista como forma “de renovar as mesmices e de fugir à esclerose dos lugares-comuns. Para tal, ele recorre a um processo permanente de reinvenção da linguagem, de desautomatização do discurso.” (p. 544). Aqui, “Manoel de Barros transgride, lucidamente, não só o discurso em si, mas o discurso automatizado” (p. 544). Ou seja, é um modo de substituir a função meramente comunicativa da linguagem para transparecer o código, o metalinguístico e, assim, fazer da poesia um “delírio verbal”. Como explicita Silva (2009, p. 546), citando uma entrevista de Barros, a ideia do poeta é que

Temos que enlouquecer o verbo, adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza. Humanizá-la. E é isso o que se vê: um verbo enlouquecido, adoecido de Manoel, adoecido de Rosa, transfigurando a natureza a ponto de humanizá-la e alimentando uma semente genética que deságua sempre “nessa esquisita coisa de ter orgasmo com as palavras. (SILVA, 2009, p. 546).

Assim Barros recria a língua, modificando-a, retirando-a do estado fixo, repleto de estruturas conhecidas e reproduzidas, sloganizada. Ele faz um discurso contra a automatização



do ser humano a partir de sua própria linguagem como metáfora: contra a linguagem do ser humano automatizado, repleta de lugares-comuns, a poesia precisa renová-la. Pois é função do senso comum a propagação das ideias da classe dominante: aqui, a automatização da língua serve como uma forma de não-pensar; o ser humano propaga ideias correntes, automatizadas, e não lhes interroga, como a própria estrutura que não é interrogada. Com o “delírio do verbo”, a atenção volta-se à forma, ao código, e desautomatiza a linguagem a ponto de tornar seu processo de reinvenção o seu próprio estado natural. E, se as propostas neologísticas não produzirem mudança real na língua enquanto estrutura de comunicação social, seu papel continua a ser cumprido, visto que “As coisas que não levam a nada / têm grande importância” (p. 145, vv. 14-15).

Esta importância dada ao código, à língua, pode ser visualizada em toda a poesia de Manoel da Barros; e, se sempre de maneira crítica, muitas vezes também com um viés político. Para pensarmos em alguns exemplos, podemos notar que o título do livro de James Joyce, *Retrato do artista quando jovem* (1916), é parodiado por Barros no título de seu livro de 1998, *Retrato do artista quando coisa*, no qual é visível, novamente, a crítica à reificação do ser humano.

Outro recurso explorado por Barros para a construção de sua poesia crítica é o diálogo com referências. Como vimos acima, há paródia de textos literários canônicos; há manifestação de discordância às ideias dominantes de um período; e, como veremos, há também ressignificação dos textos bíblicos. Antes, um adendo: salvo exceções, a religião cristã manteve-se vinculada, no decorrer dos séculos, ao discurso da classe dominante, reforçando a estrutura social vigente. Serve, inclusive, de signo moral para a dominação de uns por outros, como no caso, por exemplo, da aristocracia europeia. Diferentemente deste papel atuante da religião como braço direito das estruturas de dominação, os textos bíblicos muitas vezes pregam o oposto a isto. Manoel de Barros não recusa o texto bíblico, pois utiliza-o e, assim, o reverbera; mas, com sua ironia, recria-o, estabelecendo uma espécie de nova religião, na qual os textos são revisados, modificados de acordo com uma nova ideologia em que se consagra o ser-objeto oprimido na sociedade. Indo contra o discurso estabelecido, desta vez o religioso, o poeta



estabelece uma visão crítica a este discurso e propõe a sua própria interpretação e ressignificação.

Em *Nos primórdios* (BARROS, 2010, pp. 209-210), do *Livro de pré-coisas: Roteiro para uma excursão poética no Pantanal* (1985), o poeta transgride o texto bíblico, parodiando o livro Gênesis. Feito como um poema em prosa, “o autor se apropria do padrão conhecido para subvertê-lo por meio do entrechoque de imagens, tão ao gosto da modernidade literária.” (PAIXÃO, 2014, p. 92).

Neste poema, não é o Deus cristão quem dita a regra, os próprios seres humanos estabelecem-se a si mesmos: “Nem precisaram dizer crescei e multiplicai. Pois já se faziam filhos e piadas com muita animosidade.” (BARROS, 2010, pp. 209-210). Fica evidente que, anterior a uma moral cristã que reprema os desejos sexuais e os transforme em meros utensílios para a reprodução, neste ambiente descrito pelo poeta prevalece o prazer. Mesmo as relações incestuosas não eram malvistas, e estavam vinculadas, novamente, ao prazer, evidenciado pelo termo “brinquedo”: “Brincavam de primo com prima. Tordo ensinava o brinquedo ‘primo com prima não faz mal: finca finca’.”

Adiante, o eu-lírico descreve que “O homem havia sido posto ali nos inícios para campear e hortar. Porém só pensava em lombo de cavalo. De forma que só campeava e não hortava.” (BARROS, 2010, pp. 209-210). Assim ele estabelece uma predileção à primeira atividade: “Daí que campear se fez de preferência por ser atividade livre e andeja.” (BARROS, 2010, pp. 209-210). Podemos notar que, além da conclusão sobre a necessidade de liberdade e de locomoção, o desejo do ser humano não está ligado à ambição, ao trabalho desmotivado, mas ao bem viver. Os termos, na sociedade capitalista, estão invertidos. Aqui, novamente o utilitarismo é criticado pelo poeta: a enxada, objeto que tem sua utilidade no trabalho na horta, tem sua lógica subvertida pelo eu-lírico: “No começo contudo enxada teve seu lugar. Prestava para o peão encostar-se nela a fim de prover seu cigarrinho de palha. Depois, com o desaparecimento do cigarro de palha, constatou-se a inutilidade das enxadas.” (BARROS, 2010, pp. 209-210). O poeta aspira um mundo em que as relações de prazer e bem-estar estão acima das relações comerciais e utilitárias.



Além disto, neste poema em prosa, o poeta utiliza, a dado momento, de uma nota de rodapé, um recurso simples que, todavia, ganha sentido ao ironizar o academicismo, discurso ao qual procura manter-se afastado. Segundo Pucheu, referindo-se a outro poema de Barros, as notas “são mecanismos de um discurso técnico-científico-acadêmico do qual seus poemas querem se afastar, como em todo elogio ao que tem ‘soberba desimportância científica’.” (2015, p. 286). O poeta não está interessado naquilo que tem utilidade para uma sociedade reificante, lucrocentrista, mas ressignificar com humanismo tudo o que habita sua poesia: a língua, a forma, a cultura, o objeto-matéria, o ser.

Manoel de Barros havia (...) estabelecido o conceito de inútil e suas derivações como modo de pensar a poesia: Só me preocupo com as coisas inúteis, “O poema é antes de tudo um inutensílio”, um dos “bens do poeta” é “um fazedor de inutensílios” (PUCHEU, 2015, p. 286).

3. Considerações finais

Manoel de Barros dialoga com questões concernentes à realidade social de seu tempo, de modo a criticar padrões, estruturas opressivas e o próprio fazer poético alienado, isto é, que não reflete sobre os problemas em questão, sobre as estruturas de dominação.

Há em sua poesia uma redefinição de valores determinados socialmente, uma transgressão a modelos impostos e críticas ao discurso dominante, ao automatismo e à reificação a que o ser humano está sujeito na sociedade capitalista, tanto no período dito democrático, quanto no período ditatorial. É notável também os diferentes recursos utilizados pelo poeta para a transmissão de sua mensagem nos diferentes momentos históricos vividos no país.

Quanto a seus personagens, é recorrente na poesia de Manoel de Barros a construção de sujeitos marginalizados e oprimidos social, econômica e/ou sexualmente. Essa marginalidade por vezes se faz presente mesmo discursivamente, em que vozes representantes do discurso dominante se sobrepõem às dores dos personagens e o próprio eu-lírico, em atitude crítica e solidária, intervém, garantindo o direito à voz dos seres excluídos.

Na obra de Barros, as opressões sociais e sexuais são correlacionadas com a opressão econômica: a exploração do corpo feminino é compreendida pelo eu-lírico como forma de



sobrevivência na estrutura capitalista, em que se faz quase necessária a venda do corpo para a alimentação básica; e, de outro modo, os seres “jogados fora” são valorizados nesta poesia na medida em que os valores econômicos são considerados apenas em sua negação.

Se o momento histórico por vezes não permitiu a crítica explícita, o poeta não deixou de tornar sua obra política: se utilizou, em determinados momentos, de uma estratégia de confrontação, isto é, da crítica explícita à realidade vivenciada, em outros momentos, fez uso de uma crítica velada, uma forma de camuflagem de seu posicionamento político.

Durante o período que compreende a Ditadura Militar no Brasil, Barros fez da alegoria, a partir da metalinguagem, sua forma de agir criticamente às estruturas vigentes. Mostra-se, assim, que a “poética alegórica está geralmente relacionada com a situação política do país na época de sua produção: ela floresce mais naquelas sociedades sufocadas por regimes de força, que vedam a abordagem direta de problemas que possam ameaçar a segurança de tais regimes.” (LYRA, 1993, p. 123).

Manoel de Barros, então, faz frequentemente uso de metalinguagem como forma de engrandecer, na poesia, aquilo que na sociedade é diminuído, rejeitado, marginalizado, e também como forma de transgredir os modelos canônicos e as estruturas de dominação. Um exemplo disto é a paródia à Bíblia, em que o poeta utiliza desta transgressão – a paródia – para a crítica ao discurso dominante e à sociedade utilitarista.

A criação barreana mostra-se também como desobediência à norma vigente, em que se faz uso de uma transgressão à norma culta da língua, das formas fixas da poesia, do discurso poético clássico, da literatura de salão e, se não bastasse, de toda uma sociedade baseada na reificação, na exploração e, por isto, na opressão dos sujeitos.

Barros, assim, concretiza nesta poesia uma nova realidade possível: um mundo em que o sujeito inferiorizado, isto é, desvalorizado, “jogado fora”, tornado coisa por uma estrutura de dominação, tem, enfim, sua liberdade no “campear”, em um passado idílico, pré-opressivo, distante até mesmo da religião tal como a conhecemos. Em suas próprias palavras, “Foi muito soberano mesmo no começo dos tempos este cortado.” (BARROS, 2010, p. 210).



Mas o autor configura em seus poemas estas mensagens não simplesmente como exteriorização de um sentimento íntimo, mas como uma prática de provocação de desalienação do leitor em contato com a obra literária, colocando em prática que “A grande literatura sempre foi uma prática desalienante.” (LYRA, 1993, p. 150).

É importante, pois, reconhecer este lado político da obra de Manoel de Barros: apenas desse modo podemos dimensionar o quanto sua poesia ainda repercute em nossos dias, não simplesmente por tratar de temáticas eternas, como a infância e o amor, por exemplo, mas porque ajuda-nos a entender também nosso tempo e nossa constituição como sujeitos, e não simples objetos descartáveis, na sociedade capitalista.

Ler Manoel de Barros hoje, portanto, pode ser reconhecer sua perspectiva política e constatar que, no capitalismo “A poesia, afinal, é a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria” (LEMINSKI, 2012, p. 46). E, mesmo quando abafada pela repressão, a poesia de Barros é a materialização dessa resistência político-poética, pois “As coisas jogadas fora / têm grande importância / — como um homem jogado fora”.

4. Referências

- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Para gostar de ler: Crônicas*. v. 5. São Paulo: Editora Ática, 1998, pp. 04-13.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stimer, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- FERNANDEZ, Raffaella. In: CORTECERTU, Jair dos Santos. Mostra de literatura negra lança 9º livro de Carolina de Jesus, que faria 104 anos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14 mar. 2018. Acervo Folha. Disponível em: <http://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2018/03/14/mostra-de-literatura-negra-lanca-9o-livro-de-carolina-de-jesus-que-faria-104-anos>. Acesso em 20/08/2021.
- GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Manoel de Barros: Rebelde amor diante da tradição in *ITINERÁRIOS*, Araraquara, n. 28, p.13-22, 02 fev. 2009.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaios & Anseios*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.



LYRA, Pedro. *Literatura e Ideologia: ensaios de sociologia da arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

PAIXÃO, Fernando. Narrativa sob tensão. In: PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2014. pp. 81-97.

PUCHEU, Alberto. Manoel de Barros: em que acreditar senão no riso? in *ESTUDOS Avançados*, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 281-293, dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142015008500018>. Acesso em 20/08/2021.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros in *ESTUDOS Ibero-Americanos*, PUCRS, v. 37, n. 2, pp. 354-373, 31 dez. 2011.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz; STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Célia Sebastiana. Manoel de Barros: Sem margens com as palavras in *FRAGMENTOS de Cultura*, Goiânia, v. 19, n. 7/8, pp. 541-550, jul./ago. 2009.



Apontamentos sobre as relações de gênero no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto

Samuel Dias Ribeiro¹

Simone Nacaguma²

RESUMO

O objetivo é discutir como o autor Mia Couto trata as relações de gênero sexuais no romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003). Uma das chaves de leitura possível para a estória é o encontro de “dois mundos”, em que a personagem principal representa a modernidade e a ilha o tradicional, é por meio desse encontro que a história se constrói. Nossa hipótese é a de que a pretensa modernidade que chega à ilha reafirma o patriarcalismo e machismo, mesmo quando a obra parece apontar, a possibilidade de os “dois mundos” interferirem positivamente um no outro. Verifica-se a manutenção naturalizada de opressão sofridas pelo gênero feminino na diegese. Conclui-se, assim, que, no choque cultural as relações de gênero se agudizam, isto é, as mulheres permanecem em condições de subordinação aos homens e sobre elas recai a violência do colonizador, sem que haja uma contestação desse *status*.

Palavras-chave: Questões de gênero; Modernidade e tradição; Mia Couto;

¹ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades do Diversitas da Universidade de São Paulo (USP); graduado em Letras pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), e graduado em Serviço Social pela Faculdade Paulista de Serviço Social (FAPSS-SP). E-mail: sdribeiro@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7101-1709>.

² Simone Nacaguma é doutora em Teoria e História Literária, área de concentração Literatura Portuguesa, pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, possui mestrado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo/USP e bacharelado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. É docente de Literatura Portuguesa na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP, campus Guarulhos. Coordena a Comissão de Curricularização da Extensão da UNIFESP desde 2015 e, atualmente, desenvolve projeto de pós-doutoramento sobre Literatura e Saúde Mental. E-mail: snacaguma@unifesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0154-0709>.



**Notes on gender relations in the novel *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*
 by Mia Couto**

ABSTRACT

The objective of this paper is to discuss the sexual gender relations in the novel *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), within the dualism of modernity-tradition, in which the main character represents modernity and the island, the traditional world. Our hypothesis is that the so-called modernity that arrives on the island reaffirms a patriarchal and sexist lifestyle, even when the novel seems to indicate a possibility of the “two worlds” positively interfering with each other. It is concluded that this becomes more acute, as women remain in conditions of subordination without a contestation of this *status*.

KEY WORDS: Gender issues; Modernity and tradition; Mia Couto.

1. Introdução

Este artigo constituiu o trabalho final de uma disciplina do curso de Letras da Universidade Federal de São Paulo. Sua elaboração se deu a partir da experiência de leitura do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2003), do moçambicano Mia Couto, por meio da metodologia do Laboratório de Leitura (GALLIAN, 2017), realizado durante a disciplina. Sobre o Laboratório de Leitura e sua metodologia explico na primeira parte deste artigo, pois foi durante as discussões da obra nos encontros do grupo que o tema desenvolvido aqui mostrou-se pertinente.

Inquietou-me a maneira como a sequência de revelações dos sofrimentos das personagens mulheres que participam da estória não vieram acompanhadas de questionamentos quanto à inaceitabilidade desses sofrimentos, nem por parte das personagens masculinas, tampouco das personagens femininas, e ainda, ao final da leitura, pairou o entendimento de que o autor, por suas escolhas narrativas, não o faz, a não ser que aceitemos a simples narração como uma denúncia, o que para nós não se sustentaria. Desta forma, o objetivo deste trabalho é investigar mais detidamente o que a discussão sobre essa questão no laboratório pareceu-me apontar.

205



Para subsidiar essas reflexões vali-me do pensamento de Conceição Evaristo (2009) e Muniz Sodré (2015) quanto ao entendimento da literatura como objeto de apreensão de interpretações de mundo; e dos apontamentos de Andreza dos Santos Flexa (2013) e Eivillyn Kjellin (2017), e ainda José Benedito dos Santos e Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (2014), que tratam da obra de Mia Couto e da representação do gênero feminino em seus romances.

Cabe esclarecer que as reflexões que se fazem aqui não objetivam desqualificar a obra, tampouco defender que o autor não se vale da obra para questionar as posições hierárquicas que sustentam boa parte das sociedades, mas interessa-nos contribuir para a reflexão sobre a questão de gênero sob uma perspectiva decolonial³.

Dito isso, na primeira parte deste artigo apresentaremos uma contextualização sobre o Laboratório de Leitura, sua metodologia e suas contribuições para uma leitura e interpretação mais ampla da obra. Em seguida, apresentaremos a obra e analisaremos a situação das mulheres e as relações de opressão a que elas estão submetidas, é nesta etapa que apresentamos nosso entendimento da obra e como nossa hipótese encontra elementos no texto para ser validada. A terceira parte do artigo foi reservada para as nossas considerações finais.

³ Compreendido como movimentos, ações, práticas e construções epistêmicas que se opõem, reagem aos efeitos da colonização, sejam eles concretos e ou subjetivos. Para Costa; Grosfoguel (2016), o “decolonial” é “uma rede de pesquisadores que busca sistematizar conceitos e categorias interpretativas” e ainda “um programa de investigação modernidade/colonialidade” (p.16). Nos estudos decoloniais as feministas negras vem demonstrando que as mulheres, e em especial as mulheres negras sofrem duplamente opressões de gênero e de raça, e é com esse entendimento que intelectuais como Patrícia Hill Collins, bell hooks, Lélia Gonzales, para citar alguns nomes, vão apontar em suas obras, a necessidade de interpretações socio-histórico-culturais e econômicas que prescindam de uma intersecção dos marcadores sociais de classe, raça, gênero, sexualidade e outros. O projeto decolonial seria derivado dos estudos pós-coloniais, “em decorrência do silêncio ou da obliteração da teoria pós-colonial às contribuições de intelectuais da América Latina” (COSTA, GROSFOGUEL, 2016, p. 16) mesmo em vistas das históricas reações dos pensamentos gestados por estas e estes intelectuais ao colonialismo/imperialismo e seus efeitos nas sociedades vistas como subalternas.)



2. Contextualizando o Laboratório de Leitura do romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*.

Este relato não poderia ter início sem me referir ao antes desta experiência, ou seja, à minha convivência com outras leituras de Mia Couto. Li, há uns quatro anos, o livro de contos *Estórias abensonhadas* (2002), e não consegui me conectar com quase nada, a não ser, na minha percepção, com a exagerada linguagem poética do autor. Depois disso, para não ser “aquele que não gosta de Mia Couto”, tentei ler um de seus romances, o que se mostrou ainda mais difícil, abandonei-o com menos de 20 páginas lidas e esqueci do autor. Relato essas aproximações-distanciamentos com a obra do autor para ressaltar a importância do Laboratório de Leitura que passo a comentar.

O Laboratório de Leitura, do qual participei, foi organizado e conduzido pela Profa. Simone Nacaguma no âmbito da disciplina “Pesquisa monográfica em literatura portuguesa” do curso de Letras da Universidade Federal de São Paulo em 2021. Só após a matrícula na disciplina é que soube que haveria a leitura e discussão de uma obra de Mia Couto, confesso que quase desisti, pois não via motivo para ler algo que me custaria tanto empenho em meio ao caos ocasionado pela pandemia em que estamos vivendo, só queria terminar de cumprir minha carga horária de graduação sem grandes problemas, mas que bom que não desisti nem da disciplina e nem do autor.

Requerendo leitura prévia da obra, o Laboratório de Leitura se desenvolveu em quatro encontros de discussão. O primeiro e o último encontro tinham perguntas norteadoras que guiavam o início das discussões. No primeiro, chamado de Histórias de Leitura, os participantes buscaram responder à seguinte questão: O que a obra leu em mim? Fomos incentivados, assim, a relatar nossas percepções de leitura do romance, não sob uma perspectiva técnica ou teórica, mas emocional, isto é, sob a perspectiva dos afetos. Levando-se em conta que a leitura nos toca, nos *afeta*, foram justamente desses afetos que surgiram os primeiros sentidos e questões dos leitores e das leitoras participantes em relação ao texto e foi essa perspectiva de valorização da subjetividade de leitura que foi crucial tanto para minha mudança de olhar sobre a obra de Mia Couto quanto para o despertar da questão central deste artigo.



A professora organizou a discussão da obra a partir dos capítulos, sequenciando a discussão no segundo e terceiro encontros, batizados de Itinerário de Discussão, e no quarto e último encontro, chamado de Histórias de Convivência, fizemos uma espécie de “balanço” da experiência de leitura, em que buscamos responder a outra questão colocada pela professora: O que estou levando dessa experiência de leitura? Isto é, da experiência de leitura de *Um rio chamado tempo e de uma casa chamada terra*, de Mia Couto? Posto isso, posso dizer que a leitura dessa obra não foi um prazer total, todavia não foi cansativa, foi uma boa experiência. O livro me fez lembrar de histórias, de pessoas e de lugares para os quais tive que retornar após longos anos de afastamento. Precisei acessar sentimentos antigos, o que teve grande impacto sobre mim, tanto negativo quanto positivo, e despertou uma sensação de novidade, já que não havia me dado conta antes desses elementos.

Assim como o personagem jovem Mariano, passei anos longe da minha terra (uma cidade do interior do Piauí), dos lugares que construíram minha identidade, minhas raízes emocionais e sociais, sim raízes, porque o folhear e o florescer se deram já nas terras paulistas, talvez mais áridas do que as de onde nasci, porém as raízes aclimatadas com as secas, acostumadas a guardar água para dias de sequidão, não tiveram grandes dificuldades para se segurar nas ventanias. E olha eu bem poetizando e metaforizando (talvez, uma das marcas deixadas pela convivência com a obra?).

Todo o percurso do Laboratório de Leitura foi essencial, pois ao permitir uma aproximação com a obra sem muita cobrança de teoria literária, de saber o “teoriquês” dos analistas e críticos de literatura (dos quais estou tentando fazer parte), foi possível desenvolver a aprendizagem de atentar-me ao texto, ao que ele está dizendo diretamente a mim, ou o que ele pode dizer a cada leitor em particular. Isso facilitou muito o aprofundamento das questões abordadas mais à frente, pois a troca de percepções entre as participantes foi essencial no desenvolvimento de diferentes pontos de vista, enriquecendo a discussão e as perspectivas de análise.

Deixo registrado meu agradecimento a professora Simone Nacaguma, pois sua condução foi importante, e me mostrou que ainda é possível analisar “teoricamente” uma obra deixando-



a falar, e principalmente, sem torná-la enfadonha, como alguns críticos têm o “talento” de fazer.

Levo dessa jornada a lição de que um livro não pode ser julgado pela leitura de outros, mesmo assim, estou certo de que Mia Couto não conseguiu conquistar o “meu EU leitor” ou, talvez, eu é que não tenha conseguido ainda acessá-lo como o bom contador de histórias que é. No entanto, ler por meio do laboratório foi uma experiência enriquecedora, que me acrescentou calma em dias agitados. E para ficar entre Mia Couto e seu admirado Guimarães Rosa, o importante foi a travessia. Sigamos para a análise da obra.

3. Análise da obra

A doutora e ficcionista Conceição Evaristo diz que, mesmo reconhecendo a impossibilidade de a literatura retratar com fidelidade a sociedade, não podemos “afirmar, entretanto, que o discurso literário nasce e circula imune e impune ao meio em que foi criado” (EVARISTO, 2009, p. 19); para ela, ao criativamente “imitar a vida”, concordando ou discordando, e expondo suas percepções, o sujeito autoral acaba por colocar no texto sinais reveladores da constituição de uma sociedade em determinado momento histórico. Assim, ao olharmos para o mundo de imaginários e de símbolos que é a literatura, é possível entendê-la como um campo privilegiado para percebermos quais discursos foram e são construídos em determinados momentos históricos.

Muniz Sodré, quando trabalha o conceito de forma social no campo das artes e da comunicação, afirma que na narrativa literária é possível encontrar registro de uma “forma de vida”, “que pode ser compreendido como a historicidade própria do homem” (SODRÉ, 2015, p 132). A Forma social “deixa transparecer uma modalidade individual e coletiva da existência humana, sem separar radicalmente a ação da representação ou da consciência. Pela forma social reconhecemos a objetividade da vida em sociedade [...] sem desconsiderar o vivido (subjetivo) dos indivíduos” (SODRÉ, 2015, p.133). Concordamos com o autor quanto ao seu entendimento de que a literatura é “lugar privilegiado para o escrutínio da ética conformadora



de consciências”, e que “o texto é cena das vicissitudes da representação e das ideologias identitárias” (SODRÉ, 2015, p.164).

Kjellin (2017), ao abordar as relações de gênero na literatura de Mia Couto, a inscreve no que se tem convencionado chamar de estudos e discursos pós-coloniais⁴; para ela, as literaturas em língua portuguesa contemporâneas em Moçambique vêm assumindo papel relevante ao questionar os processos de colonização e as violências e tensões que eles engendram. Em suas palavras, “os sujeitos pós-coloniais representados nas narrativas africanas de língua portuguesa são personagens marcados pela vivência do colonialismo e pela busca de uma nova forma de estar no mundo. (KJELLIN, 2017, p.1). Segundo Kjellin,

na história do patriarcado e do colonialismo, tomar posse de territórios teve como consequência a subjugação das mulheres das terras, pois marginalizavam a “exceção” e o “diferente”; e assim “a superioridade do homem por sobre a mulher e do homem branco europeu por sobre todos os homens não brancos e não europeus ficou garantida” (KJELLIN, 2017, p.2 apud LUGARINHO, 2013, p. 20).

Assim a autora discorre sobre as contribuições de uma das obras de Couto para o debate da representação feminina na literatura. Para ela a obra contribui para um reposicionamento das figuras femininas na sociedade. De fato, as obras do autor com as quais tive contato e estudos sobre sua obra vem demonstrando como as mulheres ganham centralidade e destaque, bem como são apresentadas de maneira altiva, contestadoras de sua posição de subalternidade.

Santos e Oliveira (2014) analisando a mesma obra alvo deste trabalho dizem que “a arquitetura ficcional de Mia Couto denuncia a barbárie colonial e pós-colonial, ou seja, é um testemunho do escritor sobre o seu tempo, sobre a vida e sobre a relação entre literatura, história e realidade” (p.122). Para eles *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra* de Mia Couto (2003) “ocupa um lugar de destaque, sobretudo por denunciar a opressão a que as mulheres moçambicanas são submetidas, a qual assume formas ancestrais e modernas”(SANTOS; OLIVEIRA, 2014, p. 124) e ainda que nela o autor “traz para o espaço

⁴ “O projeto pós-colonial é aquele que, ao identificar a relação antagônica entre colonizador e colonizado, busca denunciar as diferentes formas de dominação e opressão dos povos” (ROSEVICS, 2014).



enunciativo de sua ficção as vozes femininas para contarem as suas histórias" (p.124), assim elas figurariam

como vozes de resistência, uma vez que elas simbolizam os dilemas culturais e sociais vivenciados pela mulher moçambicana na atualidade, como seres de fronteiras que transitam entre a tradição e a modernidade, ora reafirmando, ora rejeitando os valores que vigoram em Moçambique pós-colonial (SANTOS; OLIVEIRA, 2014, p. 124).

Concordamos com a análise dos autores quanto o caráter denunciativo da obra, bem como da dupla opressão a que as mulheres moçambicanas presentes no romance estão submetidas, e ainda quanto à resistência a essa submissão que algumas delas demonstram ao longo do livro, mas interrogamos aqui a falta de contrapontos, questionamentos diretos na obra quanto às violências às quais elas são submetidas, nem por parte delas próprias, nem por parte do narrador, ou de qualquer personagem da obra. Na nossa hipótese, há denúncia, entendendo que ao abordar o tema, já se fomenta o debate, mas não há movimento de reprovação contundente, como pretendemos mostrar, o que pode apontar dois caminhos: primeiro o da renúncia como manifestação de reprovação, e o segundo uma desesperança com possíveis mudanças na problemática apontada

Assim, com esses paradigmas, pretende-se neste artigo apreender como as figuras femininas são tratadas na obra *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra* de Mia Couto (2003). Partindo do pressuposto de que a obra está plena de denúncias das vicissitudes do colonialismo europeu em Moçambique, mas que, no entanto, não apresenta possibilidades de rompimento com os princípios patriarcais e machistas que organizam esse "sistema-mundo", seja na sua versão moderna ou tradicional, ainda que a obra se estruture por meio da oposição dessas duas formas de organização social.

Notadamente conhecido por uma prosa intensamente poética, plena de neologismos, o autor moçambicano Mia Couto entregou ao público em 2002 a obra *Um Rio chamado Tempo, Uma Casa chamada Terra* em que conta a história dos "Malilanes, ou, no aportuguesamento, os Marianos" (COUTO, 2003, p. 18), uma família tradicional e importante da pequena ilha africana "Luar-do-Chão" que se vê num impasse: Dito Mariano, seu patriarca, está morto e não está, ao mesmo tempo, ou seja, clinicamente encontra-se em estado cataléptico. Enquanto a família está



dividida em prosseguir com o enterro ou continuar esperando o despertar à vida do patriarca, todos os membros do clã são convocados à ilha para prestar homenagens ao ancião, e é assim que o “neto” e protagonista da história, Mariano - ou Marianinho - é obrigado a voltar do continente, para onde foi estudar muito jovem, e dessa forma retomar o contato com um modo de vida com o qual não estava mais familiarizado, não tinha mais memória, e do qual estava desenraizado.

Personagem central da obra e narrador dela, Marianinho começa assim a incursão de volta para Luar-do-Chão, sua terra natal: “Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu avô Dito Mariano” (COUTO, 2003, p.15). E completa

nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas (COUTO, 2003, p. 18).

Com essas palavras, Mariano introduz o leitor na dicotomia ilha-cidade e a todos seus desdobramentos possíveis: modernidade/tradição, racionalidade/afetividade, conhecimento científico/mitologia-religiosidade. Não demora muito para que o jovem educado na cidade entre em choque com o que ele entende por “atraso”, ou falta de progresso, aos seus olhos a ilha carece de ser “arrumada”:

Me empoleiro no atrelado do tractor, vou circulando entre os caminhos estreitos de areia. Até há pouco a vila tinha apenas uma rua. Chamavam-lhe, por ironia, Rua do Meio. Agora, outros caminhos de areia solta se abriam, num emaranhado. Mas a vila é ainda demasiado rural, falta-lhe a geometria dos espaços arrumados (Couto, 2003, p. 27).

A ruralidade da ilha contrasta com a modernidade da cidade com a qual ele está habituado. É a visão de um jovem que se afastou da ilha, mas que, na expectativa de seus familiares, pode ajudar a salvar a terra de seus antepassados da devastação concreta (exploração de terras) e subjetivas (desapreço pelos costumes e pela tradição). Posteriormente, veremos a gradativa mudança da personagem, ela irá, cada vez mais, reaproximando-se das mitologias, da cosmovisão e tradição de seus ancestrais.



Flexa (2013), analisando a obra sob a ótica da construção identitária de Marianinho, chama atenção para o fato de a narrativa guardar relações com o período do pós-guerra em Moçambique, em especial, e com a África pós-colonial de forma ampla, ela diz:

as agitações familiares têm como pano de fundo a situação de decadência, mesmo após a independência, resultado da troca de um mundo em que o sistema de valor não funciona mais em nome da tecnologia, da modernidade dos costumes (p.29).

A reaproximação de Mariano com suas raízes familiares, étnicas e culturais é um dos pilares que sustentam o romance. Mariano, o jovem “estudado”, é apresentado, ainda que de forma subjetiva, como sendo aquele que pode ligar a tradição de sua família e da ilha com a modernidade da cidade, sem que esta destrua todo os fundamentos, a cosmovisão de seus moradores.

A relação ilha-cidade, tradição-modernidade⁵, aparece na apresentação que Mariano faz das personagens, como no caso do Tio Ultílio, visto por ele como “gente grande da capital, despende negócios e vai politicando consoante as conveniências” (p.28), este personagem não acrescenta, na visão de todos da família, nada de bom à ilha, ao contrário, tenta extrair dela riquezas de maneira irresponsável. Ele é um burocrata, alguém que se desarrraigou das tradições mesmo ficando na ilha, mentiroso, tenta conseguir mais riquezas através da exploração das terras da ilha. Já o pai de Mariano, Fulano Malta, é o oposto do irmão, para ele a tradição da família, os costumes da ilha devem ser preservados a todo custo, uma de suas primeiras falas é “ninguém vive de ida e volta” (p.26), fala esta que é direcionada ao filho que retornava para Luar-de-Chão, sinalizando a necessidade de enraizamento. Trata-se de um ser que não se encaixa.

Em moço se sentira estranho em sua terra. Acreditara que a razão desse sofrimento era uma única e exclusiva: o colonialismo. Mas, depois veio a Independência e muito da sua desperteira se

⁵ Modernidade nos termos de Anibal Quijano (1992) para quem “durante el mismo período en que se consolidaba la dominación colonial europea, se fue constituyendo el complejo cultural conocido como la racionalidad/modernidade europea, el cual fue establecido como um paradigma universal de conocimiento y de relación entre la humanidad y el resto del mundo (p. 14). Nesse entendimento a personagem principal do livro representaria os sujeitos que foram educados dentro dessa visão de mundo em que a Europa seria o centro de irradiação do conhecimento aceitável, em que a razão foi alçada a superior em relação a outras formas epistemológicas.



manteve. E hoje comprovava: não era de um país que ele era excluído. Era estrangeiro não de uma nação, mas no mundo (COUTO, 2003, p. 74).

A cerimônia de recepção de Mariano na ilha evidencia ainda mais a dicotomia que sustenta o livro, acrescentando às já citadas a de gênero, alvo da nossa análise. A situação entre homens e mulheres na ilha aparece na localização dessas personagens ali, quando Mariano finca pé na ilha e encontra com quase toda a família. Vejamos: “**Os homens à frente**, pés banhados pelo rio, acenam-nos. **As mulheres atrás**, braços de umas cruzando braços de outras como que segurando um só corpo. **Nenhuma delas me olha no rosto**” (p.26, grifo nosso). As mulheres do clã malilane não ousam fixar o olhar e nem andar à frente dos homens, um costume, mas que já aponta a condição de subalternização que a tradição lhes impunha. O ritual de recepção completa-se com um círculo desenhado na areia ao redor dos chegantes e que os separa daqueles que na ilha estão, o abraço e cumprimentos só se dão após uma onda do rio apagar o círculo, liberando os recém-chegados para as demoradas cortesias africanas (p.26).

Mariano é o olho observador que conduz o leitor num mundo em que “à primeira vista, tudo definha. No entanto, mais além, à mão de um olhar, a vida reverbera, cheirosa como um fruto em verão: enxames de crianças atravessam os caminhos, mulheres dançam e cantam, homens falam alto, donos do tempo. (COUTO, 2003, p.28)”.

Bem observa Flexa (2013), que com este encontro do jovem Mariano com a decadência da ilha, “demarca-se o início do deslocamento de um sujeito moderno para um pós-moderno” (FLEXA, 2013, p.31).

Nota-se, com isto, que a associação entre o conjunto de valores constitutivos da tradição e as situações relacionadas às experiências da modernidade, vivenciadas por Marianinho na cidade, permitem conceituar o personagem como um sujeito contemporâneo que perdeu seus antigos perfis e, por tal razão, se acopla a outros (Idem, ibidem, p.31).

O choque entre modernidade e tradição pode ser verificado também na relação entre o médico da ilha e os membros da família de Dito Mariano, eles não confiam nele, nos seus conhecimentos técnicos e científicos, não acreditam na morte do patriarca. Esses exemplos ilustram a nossa linha de interpretação da obra, que se sustenta na discussão entre modernidade e tradição e as possíveis coexistências, simbiose entre essas duas “formas” de



vida. Nesse contexto, a personagem Mariano corresponderia àquele capaz de estabelecer o elo entre elas, porém de maneira mais “sustentável”, híbrida, em que o melhor dos “dois mundos” se compõem, se influenciam mutuamente, criam formas diferentes de se viver e, quiçá, melhores.

Avaliamos que é possível entender “o narrador-personagem como um sujeito pós-colonial, pois [ele] reflete a realidade dos sujeitos contemporâneos que transitam em meio a identidades fragmentadas múltiplas e deslocadas, geradas a partir das mudanças na estrutura social” (FLEXA, 2013, p. 32). Ele seria o único dos marianos, talvez, a ter uma formação que pudesse contestar a opressão da tradição sobre as mulheres, que sofrem opressão não apenas do mundo do colonizador, mas também da tradição. Mariano, como esse ser híbrido, que teve acesso à formação e educação europeias, tem uma condição peculiar para construir uma reflexão e análise das relações sociais e familiares em Luar de Chão sob uma perspectiva distinta da cosmovisão africana sem, no entanto, prescindir dela. Nesse sentido, ele corresponderia à personagem que, talvez, reunisse mais recursos para desenvolver esse “novo” olhar em relação à condição das mulheres na ilha.

Todavia, Mariano não consegue realizar qualquer movimento de contestação do *status quo* patriarcal-machista que estrutura as relações entre homens e mulheres na ilha, ainda que ele fosse aguardado pela avó como um “protetor” das mulheres da família. Marianinho representa, assim, a permanência dos costumes tradicionais, como mostra o trecho em que o seu tio Abstinêncio, dirigindo-se a ele, fala: “não esqueça: você recebeu o nome do velho Mariano. Não esqueça” (p.22), e Mariano sentencia: “O tio se minguou no esclarecimento. Já não era ele que falava. Uma voz infinita se esfumava em meus ouvidos: não apenas eu continuava a vida do falecido. Eu era a vida dele” (p.22). Ele “cumpre”, desse modo, o esperado, sem buscar a modificação ou ao menos a contestação dos aspectos opressivos estruturais da própria tradição, fazendo jus, assim, à sua condição de observador privilegiado, como figura híbrida que é. Afinal, é ele o narrador da história.

Portanto, Mariano, como representante da modernidade, não propõe mudanças positivas em relação ao papel e ao lugar das mulheres na família e, por conseguinte, na



sociedade de Luar do Chão, ou seja, essa modernidade representada por ele não contribui para romper com estruturas de opressão contra as mulheres, pelo contrário, implementou outras que vieram a somar com elementos opressivos e abusivos da tradição. Assim, no romance, tradição e modernidade passam a comungar de um mesmo aparato opressor em relação às mulheres, coibindo seu desejo, direitos e possibilidades de emancipação. Nas palavras de Santos e Oliveira (2014), “são vozes femininas contra as quais tem sido aplicada a violência do triplo silenciamento por serem mulheres, negras e africanas” (p. 125).

São muitas as mulheres nesse romance de Mia Couto, todas com histórias de abusos, traumas e subjugação pelos homens, sejam europeus, sejam negros africanos. Miserinha, uma velha cega, que já no nome carrega a pecha de trazer ou viver misérias, foi uma das várias amantes do velho Dito Mariano e sofreu profundas intempéries por isso; Admirança, sua jovem cunhada, fora alvo dos desejos de Mariano desde a infância, também foi sua amante, guarda um segredo, que somente será revelado ao final; Avó Dulcineusa, mulher oficial de Dito Mariano, por quem sempre fora apaixonada, mas recebeu dele pouco afeto e muita traição.

Nyembeti, irmã do coveiro da ilha, surge com frequência nos sonhos eróticos de Marianinho, mas sempre representada com características animais, isto é, sem fala e como se estivesse sempre disponível para o sexo; Dona Conceição Lopes, embora portuguesa, é esposa do português que abusou da negra Mariavilhosa, causando-lhe um terrível trauma, o que, por sua vez, será a razão de seu suicídio.

Desse modo, no rol de personagens femininas do livro, Miserinha e Nyembete podem ser entendidas como as únicas que reagem, a sua maneira, aos desmandos e violências dos homens. A primeira assumindo uma persona misteriosa, meio feiticeira, que se abandona a uma vida mendicante, vivendo nas bermas da estrada da ilha como num “desleixo de si mesma” (COUTO, 2003, p. 131). Já a segunda tem em sua beleza um chamariz para os abusos, mas resiste em uma espécie de autoexílio, além de viver fora da cidade e do circuito social, restringindo-se ao cemitério onde trabalha com o irmão, não fala e se porta de forma selvagem diante da aproximação de qualquer estranho. Não fica claro no romance se ela efetivamente tem algum tipo de deficiência ou se consistiria em uma estratégia para manter os homens afastados. Ainda



que apresentadas de forma muito breve, essas personagens femininas conformam um conjunto de mulheres, violentadas, silenciadas, postas sob submissão e à mercê de abusos constantes, tanto de homens brancos quanto negros.

Nesse conjunto, destaca-se, no entanto, a personagem Mariavilhosa, mãe do jovem Mariano, protagonista do romance. Vamos sabendo dela aos poucos, como que em goles pequenos de água, vamos conhecendo sua vida, suas dores e seus segredos. No início, sabemos que ela se casou com Fulano Malta, filho do velho Mariano, e com ele deu à luz a Marianinho, contudo quando este era ainda pequeno, ela desapareceu no rio, ficando a dúvida se teria ou não ela cometido suicídio ou se sua morte decorreria de um acidente.

Mais tarde descobrimos que ela foi abusada sexualmente por um português, engravidou desse estuprador e provocou um aborto que lhe causou graves infecções, cujo tratamento adequado só seria possível na cidade, mas para isso precisaria desafiar a lei que impedia a travessia do rio pelos moradores, com exceção para marinheiros negros, então ela se disfarça de soldado para poder tomar o barco e salvar sua vida. A intersecção entre machismo e racismo se evidencia fortemente na história de vida de Mariavilhosa.

Por meio dessa personagem fica evidente uma das atrocidades cometidas pelo colonizador contra o povo moçambicano, o estupro contra as mulheres, como forma de silenciar e/ou abafar qualquer ato de resistência por parte do colonizado. Alberto Oliveira Pinto (2007, p. 48), em seu artigo “O colonialismo e a coisificação da mulher”, afirma que a mulher africana “foi sempre encarada pelos colonos portugueses tão somente enquanto um instrumento de dominação sobre os espaços e sobre os homens colonizados”. No plano da ficção, a personagem Mariavilhosa representa a face oculta da violência cometida contra a mulher ao longo de quase cinco séculos de colonização europeia no continente africano (SANTOS; OLIVEIRA, 2014, p. 137).

Nessas idas e vindas, Fulano Malta encantou-se por essa figura andrógena, corroído pela possibilidade de estar indo contra a “natureza”, procura o padre e, assim, fica sabendo de que se tratava de uma mulher e se casam. Curada da infecção mais grave, Mariavilhosa, no entanto, ficou com as cicatrizes físicas e psicológicas do abuso, ela não podia mais engravidar, tal sentença deixou nela marcas emocionais profundas. Até que, de maneira milagrosa, ela aparece grávida e dá à luz a Marianinho, mas a maternidade não foi capaz de curar as dores, um dia, ela entra no rio e começa a caminhar rio adentro até desaparecer. Como seu corpo nunca foi encontrado, surge a crença de que ela se integrou às águas do rio, tornando-se o próprio.

217



No fim do romance, sabemos que, na verdade, ela nunca havia engravidado novamente, isto é, que o “milagre” fora uma gravidez psicológica forjada por Dito Mariano, que se aproveita da fragilidade emocional da nora para encobrir a gravidez da sua jovem cunhadinha, sua amante. Dessa relação extraconjugal de Dito Mariano com a sua cunhada Abstinência, seu grande amor, nasce Marianinho, que, desse modo, não é seu neto, mas filho.

Em nenhum momento, quando Marianinho vai descobrindo sua história e a de sua mãe, bem como a de seu avô, ele avalia as ações do “avô” ou contesta os valores da tradição que subjuga as mulheres, coisifica-as, silencia-as. Essa passividade pode ser entendida como conivência ou ainda naturalização da opressão das mulheres, pois o mesmo não acontece quando ele reprova a ambição desonesta de seu tio Ultílio.

Ao tomar conhecimento dos sofrimentos da mãe, de sua tragédia de vida, ele não se revolta, aceita as justificativas do avô, e nesse ponto a narrativa é desviada para uma espécie de confissão de Dito Mariano, como que se sua passagem para o mundo dos mortos dependesse dessa confissão, aliviando-lhe a culpa e o peso de guardar o segredo da filiação de Marianinho, sem, contudo, haver qualquer demonstração de algum arrependimento pela maneira indiferente com que tratou sua esposa Dulcineusa, bem como todas as mulheres ao seu redor. Traindo Dulcineusa com a própria irmã e com a cunhada Miserinha, o patriarca desestruturou-as e subjugou-as, colocou-se na posição de quem pode tudo em nome da onipotência masculina, do machismo cultural e estrutural, o que, contudo, sequer é reconhecido ou contestado por seu filho-neto, representante da modernidade, ao contrário, ele sela a continuidade dessa estrutura.

O patriarca vê todos os abusos cometidos por ele como uma simples “impostura” (p.235), e desse modo ele é “perdoado” por Marianinho sem confrontação, um acomodar das coisas “como elas são”. O não dito torna eloquente a conformação, ou conivência, de Mariano com a violência de gênero. Ao contrário, o que se percebe é um encantamento de Mariano pela figura do patriarca sem qualquer questionamento de suas ações, sem nenhuma demonstração de discordância, de repreensão, de tentativa de mudar a forma como as mulheres de sua família são tratadas, o que constitui uma metonímia da condição das mulheres da ilha e da cidade, como



demonstra o episódio em que Fulano Malta sai da ilha somente para se deitar com prostitutas da cidade.

O abuso sofrido por Mariavilhosa a priva de ter filhos biológicos, sua fragilidade emocional a leva a aceitar o plano egoísta e sórdido do velho Dito Mariano. A cunhada Abstinência é privada da presença do filho e de exercer a sua função materna. Nunca se casa e não constitui uma família. Miserinha foi impedida de construir família por ser tratada como louca, e Dulcineusa foi a matriarca que silenciosamente aguentou os desrespeitos e abusos emocionais do marido. Nada disso ganha qualquer contraponto de contestação por Marianinho, quando todas essas histórias são desveladas, o que nos leva a crer que a modernidade anunciada nada mais é que a continuação de uma sociedade patriarcal, machista e sexista; contrariando o que desejava Dulcineusa, que entendia que Marianinho voltaria para a ilha, escolhido pelo avô, para defender as mulheres (COUTO, 2003, p.34).

4. Considerações Finais

Vale esclarecer que, ao tratarmos neste artigo do binômio modernidade-tradição, não o entendemos sob uma perspectiva dicotômica, isto é, que a tradição compreende um lócus pleno de preconceitos e machismo e que a modernidade guarda uma condição inequívoca para a equidade entre os gêneros, não se trata de hierarquizar as duas cosmovisões, entendendo o moderno como bom e o tradicional como ruim e/ou atrasado.

O percurso que se buscou desenvolver aqui se justifica por identificarmos no romance elementos estruturais que corroboram com essa ideia de que o contato com a cidade, sinônimo de modernidade, possibilitaria uma abertura ao novo, ao diferente, o que, em tese, poderia representar a possibilidade de contestação de estruturas imobilizadoras, excludentes, hierarquizantes em se tratando especificamente da condição das mulheres sob a “tutela” da tradição, mas isso não ocorre no romance. Ao contrário disso, as mulheres estão à mercê dos homens, sendo-lhes interditada qualquer tentativa de romper com a tradição, todas sofrem abusos físicos, emocionais e sexuais, seus desejos não são levados em conta, muito menos incentivados, e isso ocorre tanto na cidade quanto na ilha, tanto no moderno quanto no



tradicional, tanto por parte dos mais velhos como dos mais jovens, pairando no romance o retrato de uma sociedade patriarcal, machista e sexista em que não se vislumbrou qualquer movimento no sentido de abalar essa estrutura, salvo ações solitárias e pontuais de poucas personagens, ainda assim sob uma aura qual o sentido de se usar aspas aqui? marginal.

Ainda que na diegese seja apresentada a condição da mulher negra em Moçambique, não há problematização da estrutura opressora tampouco a sugestão de saídas ou de novos caminhos por meio de personagens que acenem lenços coloridos tais como os usados por Miserinha, no meio das sombras, para terminarmos com uma analogia usada logo no início pelo narrador.

5. Referências bibliográficas

- COUTO, Mia. *Um Rio chamado Tempo, uma Casa chamada Terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009ª. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>>. Acesso em: 27 set. 2021.
- FLEXA, Andreza dos Santos. História e identidade: Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, Mia Couto. *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, V.1, n. 8, pp. 29 - 40. jan./ jul. 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4963>>. Acesso em: 27 set. 2021.
- KJELLIN, Evilyn. Confissão de um feminista: Mia Couto e as mulheres de Moçambique. In: 13º Mundo de Mulheres e fazendo Gênero 11, 2018, Florianópolis. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women? World Congress, 2017. Disponível em: , http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498135315_ARQUIVO_Trabalhocompleto.EvillynKjellin.pdf . Acesso em: 27 set. 2021.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidade/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29): 11-20, 1992. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5698653/mod_resource/content/2/quipano.pdf>. Acesso em: 7 set. 2021.
- RIBEIRO DE OLIVEIRA, A. Do relato de experiência ao artigo científico: questões sobre gênero, representações e letramento na formação de professores a distância. *Scripta*, v. 16, n. 30, p. 307-320, 17 jul. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4253>>. Acesso em 27 set. 2021.



SANTOS, José Benedito dos; OLIVEIRA, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de. Mia Couto: poder e submissão feminina em Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. *Revista África(s)*, v. 1, n. 1, jan./jun. p. 121-148, 2014. Disponível em: <<https://revistas.uneb.br/index.php/africas/article/view/2384>>. Acesso em 07 ser. 2021.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.



Pedagogia antirracista, epistemicídio e literatura negrobrasileira: por que querem calar as vozes das mulheres na literatura e nas escolas?

Valmir Luis Saldanha da Silva¹

Simone Gabriela Rodrigues Benedito²

RESUMO

No presente artigo desenvolvemos uma análise da coletânea *Querem nos calar: poemas para sem lidos em voz alta*, organizado por Mel Duarte (2019), a fim de pensar o ponto de vista feminino na literatura negrobrasileira e de contribuir para o desenvolvimento de estratégias de pedagogia antirracista e de luta contra o epistemicídio. Após analisar a relação entre os *griots* da África e a poesia falada de que esta coletânea é tributária, nós concluímos demonstrando a força da palavra corporificada e da ressignificação das estruturas ideologicamente comprometidas com o viés masculino, apontando para a potência da lírica apresentada nessa coletânea e para a importância de obras como essa para superar o epistemicídio abordado por Sueli Carneiro (2005) e o racismo na escola de que fala Kabengele Munanga (2005).

Palavras-chave: literatura negrobrasileira; literatura feminina; pedagogia antirracista; epistemicídio; racismo estrutural; didática negra.

¹ Professor de Língua Portuguesa e Literatura, IFSP Campos do Jordão, Doutorando em Estudos Literários, UNESP-FCLAr, GEAL-UFPB – Grupo de Estudos em Antropologia Literária, Grupo de Pesquisa LLE-IFSP – Linguagens, Literatura e Educação,. E-mail: valmir.saldanha@ifsp.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5605-4409>

² Graduanda em Licenciatura em Pedagogia pelo Instituto Federal São Paulo, IFSP. Email: simone.g@aluno.ifsp.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7322-4959>



Anti-racist pedagogy, epistemicide and Brazilian black literature: why do they want to silence women's voices in literature and in schools?

ABSTRACT

In this paper we developed an analysis of the collection *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, organized by Mel Duarte (2019), to think about the feminine point of view in black Brazilian literature and contribute to the development of strategies of anti-racist pedagogy and fight against epistemicide. After analyzing the relationship between the *Griots* of Africa and poetry speaks of the collection, we conclude by demonstrating the strength of the word corporified and the resignification of structures ideologically committed to the male bias, pointing to the power of lyric presented in this collection and for the importance of works like this to overcome the epistemicide addressed by Sueli Carneiro (2005) and racism in the school of which Kabengele Munanga speaks (2005).

Keywords: brazilian black literature; women's literature; anti-racist pedagogy; epistemicide; structural racism; black didactics.

1. Introdução

Com a promulgação das leis nº 10.639/03 e nº 11.645/08, que alteraram a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional para incluir a obrigatoriedade das temáticas História e Cultura Afro-Brasileira e História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, respectivamente, nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, as Escolas viram-se “obrigadas” a tratar de uma parte fundamental, mas marginalizada, da formação da sociedade brasileira. Como o discurso é, por excelência, “o ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos” (BRANDÃO, 2012, p. 11), as primeiras disputas ideológicas orbitaram a definição de qual literatura deveria ser levada para as salas de aula, se seria a literatura africana, a africana de língua portuguesa, a brasileira de perspectiva negrista – quando “existe uma voz autoral externa à afrodescendência, explícita ou não no discurso, mas que se simpatiza com o universo deste coletivo” (SILVA DE OLIVEIRA, 2013, p. 15) –, a afro-brasileira, a negro-brasileira (CUTI, 2010) etc.

Essa disputa, que já não era aleatória, ganhou um componente importante em sua

223



definição, visto que a tendência humana de repetir padrões (FREUD, 1914/1996) fazia com que se buscassem representantes do sexo masculino para suprir a lacuna aberta pela lei e que devia, por força, ser fechada pelas instituições de ensino e pelas práticas docentes. Dessa forma, foram revitalizadas tanto as marcas de negritude de Machado de Assis, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quanto foram louvadas as virtudes narrativas de Paulo Lins, de *Cidade de Deus*, a fim de se dar conta das obrigações legais. A lacuna estava *evidentemente* fechada, já que agora estavam sendo instituídas literaturas negras nas Escolas.

Sem negar a verdade dos fatos, a *evidência* de que se cumpriam todos os requisitos legais apenas colocou em primeiro plano como a própria noção de evidência deixava escapar que, *naturalmente*, não se esperava que houvesse uma literatura feita por mulheres negras/pretas nessa História e Cultura Afro-Brasileira. “Com efeito, o caráter próprio da ideologia é impor (sem que se dê por isso, uma vez que se trata de “evidências”) as evidências como evidências” (ALTHUSSER, 1999, p. 211). Ou seja, tratava-se de falar da história e da cultura dos povos escravizados e de seus descendentes, mas negava-se que o viés a partir do qual se falava fosse o viés da mulher, “sem que se desse por isso”.

Diante de tal “cegueira ideológica”, o trabalho que propomos visa ampliar o espectro do que se entende por literatura negrobrasileira, trazendo a perspectiva colhida no livro *Querem nos calar: poemas para ser lidos em voz alta*, organizado por Mel Duarte (2019) e prefaciado por Conceição Evaristo. Quinze mulheres participam da antologia que alia a força da oralidade e a potência da palavra falada à escrita que pode se transformar em instrumento de trabalho nas diversas salas de aula do Brasil. A fim de que as evidências sejam colocadas em suspenso, esses poemas buscam reorganizar o fazer feminino dentro da literatura e abrir caminho para uma reconfiguração do óbvio, como no poema de Luiza Romão que obriga a repensar toda a cultura ocidental embasada na *Odisseia* de Homero:

FADIGA

sozinha
penélope desfia
desafia
abutres, o filho, a multidão

224



mas os deuses aplaudem ulisses
 (2019, p. 117).³

2. A lição dos *griôts*

O livro *Querem nos calar*, organizado por Mel Duarte, tem o interessante subtítulo *poemas para serem lidos em voz alta*. Dizemos interessante tanto pelo fato de que o livro busca fugir da inação e da significação mediada unicamente pela página escrita quanto pela história de luta negra que esse subtítulo carrega. História essa compreendida pela própria Mel Duarte (2019, p. 9, grifo da autora) na apresentação que faz do livro ao apontar que

A poesia falada nada mais é do que uma herança cultural, uma memória deixada em nossos genes por quem nos antecedeu. A oralidade era utilizada como forma de manter os costumes e crenças vivos, desde a Grécia Antiga, passando pelos trovadores provençais e os *griots*, e desde então vem sendo inserida em diversos movimentos como o beatnik, o dos direitos civis e a afirmação negra norte-americana, chegando aos poetas de ruas, aos saraus e, hoje, aos slams.

Duas expressões nos chamam a atenção na fala de Duarte: “*slams*” e “*griots*”. Observemos mais de perto cada uma delas. Por *slam poetry* ou apenas *slam* devemos entender uma “batalha” de poesia, em que poetas declamam, sem “adereços, figurinos nem acompanhamento musical” (2019, p. 10) textos de autoria própria, que são avaliados por um júri popular. Nesse tipo de batalha, para Smith e Kraynak (2009), cinco são os fatores avaliados pelo júri, a saber: poesia, performance, competitividade, interatividade e comunidade. Ou seja, não é o/a poeta com o texto mais bem acabado (em termos puramente formais) que vence a batalha, mas aquele/a que incorpora o texto poético à própria existência e faz com que as palavras sejam uma extensão da entonação da voz que, por sua vez, se coaduna aos movimentos do corpo, fazendo com que seja quase impossível separar o sujeito da ação por ele executada.

É nesse sentido, nos parece, que Mel Duarte (2019, p. 11) indica que “O *slam* é um espaço poético-político, democrático, que tem como principal conceito a liberdade de

³ A fim de organizar as citações, escolhemos indicar todos os poemas retirados da coletânea com o ano de publicação (2019) seguido da página em que ele se encontra. Dessa forma, citaremos textualmente o nome das autoras dos poemas.



expressão, fazendo do livre diálogo uma ferramenta para a construção de novos horizontes". E é nesse sentido também que devemos olhar para a segunda expressão que destacamos anteriormente do texto de Duarte: *griots*.

Serrano e Waldman (2010, p. 95, grifo dos autores), apontam que

Os *griots* resguardaram vasto repertório de contos, provérbios e relatos históricos, possuindo um *status* social especial, conferido pela tradição e honorabilidade desde tempos imemoriais. Na África, a sua atuação reveste-se de importância primordial em termos da perpetuação da memória. Foi por meio de sucessivas gerações de *griots* que o passado de muitas sociedades do continente foi fixado.

Ou seja, mesmo o continente africano sendo um dos berços da palavra escrita (SERRANO; WALDMAN, 2010), em muitas das sociedades tradicionais de África houve uma espécie de opção pela palavra oral como forma de manutenção das identidades. Para o senegalês Djibril Niane (1982, p. 85), "há povos que se servem da linguagem escrita para fixar o passado; mas acontece que essa invenção matou a memória [...]: eles já não sentem mais o passado, visto que a língua escrita não pode ter o calor da voz humana". Os *griots*, então, seriam como um repositório vivo da cultura viva de povos vivos. Enfatize-se nossa escolha pelo vocábulo "vivo", uma vez que, seguindo a lição de Niane, a palavra escrita não permite "sentir" o passado vivido.

Dessa forma, estes *griots* músicos, embaixadores e cortesãos, genealogistas, historiadores e poetas (HAMPATÉ BÂ, 2010), salvaguardas de um modo de ser que não pode ser fechado na "frieza" da palavra escrita, são nomeadamente os guias da coletânea de poemas organizada por Mel Duarte, pois os textos que compõem essa coletânea não devem esgotar-se na relação entre tinta e papel. A poesia falada do *slam* não está, portanto, alicerçada sobre uma suposta incapacidade para "escrita" do texto, pelo contrário, o *slam* é a escolha – política, como toda escolha – de se restabelecer a ligação simbólica com os antepassados africanos que constituíam-se como sujeitos por meio da força vital contida na palavra falada, contada e cantada como ritual.

Há, no entanto, ainda um elemento a ser previamente analisado da coletânea de Mel Duarte: a questão do gênero. Pode-se pensar que a relação entre a função social dos *griots* e a



cultura hip-hop – em especial, o rap – está na “tentativa de resistência e ressignificação cultural diante das transformações da realidade africana a partir dos processos de colonização e globalização” (LIMA; COSTA, 2015, p. 228), mas, ainda que isso pareça acertado, não responde à afirmação que surge como manifesto no livro de Duarte: *Querem nos calar*. Isso porque a “resistência” e a “ressignificação cultural” de que falam Lima e Costa estão atreladas às ações de agentes sociais homens. Das comunidades tradicionais africanas às “batalhas” de poesia, é o masculino, isto é, são os homens que têm a voz para falar e, por isso mesmo, são eles que mantêm a memória dos povos e conduzem as manutenções e as mudanças sociais.

Tome-se, por exemplo, o crítico Acauam Oliveira que, quando analisa a obra *Sobrevivendo no inferno* (1997), dos Racionais Mcs’s, expõe que esse álbum passa a ser um marco na música e na cultura nacionais porque seu “foco está na construção de uma fraternidade de iguais no interior de uma comunidade periférica que se afirma contra um projeto de nação que a deseja exterminar” (2018, p. 24). Não se nega a potência e a importância do texto contundente dos Racionais, nem o pioneirismo na constituição de uma subjetividade para os povos pretos, pobres e periféricos do Brasil que nenhuma obra “acadêmica” fora capaz de conceber. Ainda assim, a “fraternidade de iguais” de que fala Oliveira não encontra eco na realidade das mulheres que, via de regra, continuam subalternizadas quer seja na cultura hip-hop quer seja na práxis da vida cotidiana.

Conceição Evaristo (2019, p. 13, grifo da autora), em prefácio à obra, comenta: “As nossas falas de mulheres e notadamente as das mulheres negras podem ser agregadas como refrão às vozes desta antologia. *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* é uma escrita em confronto ao silenciamento que buscam impingir sobre nós”. É contra a desigualdade de voz que as quinze mulheres que compõem a coletânea (Anna Suav, Bell Puã, Bor Blue, Cristal Rocha, Dall Farra, Danielle Almeida, Laura Conceição, Letícia Brito, Luiza Romão, Luz Ribeiro, Mariana Felix, Meimei Bastos, Negafya, Roberta Estrela D’Alva e Ryane Leão) posicionam-se. Seguindo as lições dos griôs, elas querem a palavra falada como expressão do poder, como constituição subjetiva e como ordenadora social de histórias que ainda não foram contadas (CARNEIRO, 2020).



3. Epistemicídio e racismo estrutural

Para a filósofa Sueli Carneiro (2020) a mulher negra vivencia uma condição de “asfixia social”, pois ela é a síntese de duas opressões: a opressão de gênero e a de raça. Nesse sentido, é essencial reconhecer o racismo e o sexism como fatores de produção e reprodução das desigualdades sociais, que resultam na exclusão e na marginalização das mulheres negras.

Para tentar superar tal situação, engendrou-se uma luta pela afirmação da identidade e do reconhecimento social e intelectual dessas mulheres. Esses esforços possibilitaram, por exemplo, tanto a revisão da importância de autoras negras na formação da literatura brasileira, como Maria Firmina dos Reis (*Úrsula*, 1859), Ruth Guimarães (*Água funda*, 1946), Carolina Maria de Jesus (*Quarto de despejo: diário de uma favelada*, 1960) e Geni Guimarães (*Leite do peito*, 1988), quanto o impulso para que muitas autoras negras pudessem superar os limites da exclusão, assumindo seu protagonismo no campo das produções literárias, casos de Miriam Alves (*Mulher Mat(r)iz*, 2011), Ana Maria Gonçalves (*Um defeito de cor*, 2006) e Conceição Evaristo (*Olhos d'Água*, 2014).

No entanto, mesmo que as autoras que citamos, de um modo ou de outro, estejam ultrapassando alguns obstáculos impostos por uma “combinação de práticas, discursos e representações numa rede de estereótipos afetivos que nos permite atestar a formação de uma *comunidade* racista (ou de uma comunidade de racistas)” (BALIBAR, 1991, p. 32, grifo do autor, tradução nossa), Sueli Carneiro nos atenta sobre outro fenômeno que incide sobre a literatura negra: o epistemicídio. Isto é, o silenciamento sistemático dos saberes produzidos por grupos historicamente oprimidos. O conceito de epistemicídio foi elaborado originalmente pelo sociólogo português Boaventura Souza Santos e, segundo Carneiro (2005), pode ser compreendido como um processo que anula e desqualifica o conhecimento dos povos subjugados e, além disso, é responsável pelos efeitos de

[...] deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de



morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Dessa maneira, podemos perceber a importância do ato de ler, estudar e citar obras de autoria negra. Consumir essa literatura é uma forma de ampliar a nossa visão de mundo, de construir uma prática de leitura crítica, conhecendo narrativas contadas pelo ponto de vista dos oprimidos, pois, como afirma Carneiro (2018, s/p): “O lugar que nos foi destinado, como o limite da exclusão, nos faz portadoras de uma visão crítica da sociedade brasileira, com a radicalidade que somente esse lugar contém”.

Vale ressaltar que, como afirma Ribeiro (2019, p. 65), estudar esses autores que sofrem o chamado “epistemicídio” não pode ser uma prática baseada numa perspectiva essencialista, ou seja, “na crença de que devem ser lidos apenas por serem negros. A questão é que é irrealista que numa sociedade como a nossa, de maioria negra, somente um grupo domine a formulação do saber”. Nesse sentido, é essencial questionar a ausência e/ou a invisibilidade de autoras negras na literatura e, por conseguinte, problematizar esse fenômeno materializado na academia, nas construções curriculares, que integram as práticas didáticas desde a educação básica até o ensino superior.

Pensar a manifestação do racismo nos campos da literatura e da educação é trazer para a discussão as implicações do racismo institucional. Para tanto, nos valemos das explicações do filósofo e professor universitário Silvio Almeida (2020, p. 47):

O conceito de racismo institucional foi um enorme avanço no que se refere ao estudo das relações raciais. Primeiro, ao demonstrar que o racismo transcende o âmbito da ação individual, e, segundo, ao frisar a dimensão do poder como elemento constitutivo das relações raciais, não somente o poder de um indivíduo de uma raça sobre outro, mas de um grupo sobre outro, algo possível quando há o controle direto ou indireto de determinados grupos sobre o aparato institucional [...]. As instituições são a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista.

Desse modo, o autor afirma que as instituições que não tratarem de forma crítica o problema da desigualdade racial irão reproduzir as práticas racistas já naturalizadas na sociedade. Assim, governos, empresas ou escolas que não se mobilizam para tratar os conflitos raciais reproduzem “o racismo na forma de violência explícita ou de microagressões – piadas,



silenciamento, isolamento etc." (ALMEIDA, 2020, p. 48). Além disso, como observamos, no campo educacional, a manifestação desse fenômeno também pode ser constatada pela ausência de epistemologias negras nas estruturas curriculares.

Inicialmente, perceber as dimensões do racismo estrutural pode causar uma impressão de que esse problema é incontornável. Contudo, Almeida (2020) enfatiza que o propósito dessa análise é entender a complexidade que constitui historicamente as relações raciais nas sociedades contemporâneas. Sendo assim, admitir o racismo como parte da estrutura só reafirma a responsabilidade individual dos sujeitos na luta antirracista, pois:

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo. (ALMEIDA, 2020, p. 52).

Assim sendo, a luta antirracista deve constituir-se pela tomada de posturas que vão além do repúdio moral do racismo, a fim de trazer mudanças nas atitudes mais cotidianas. Como, por exemplo: a) informar-se sobre o racismo, b) reconhecer os privilégios da branquitude, c) perceber e lutar contra o racismo internalizado nos sujeitos, d) apoiar políticas educacionais afirmativas, e) questionar a cultura que está sendo consumida, f) combater a violência racial, g) ler autores e autoras negras, entre tantas outras práticas apresentadas pela filósofa e ativista Djamila Ribeiro (2019). Nesse sentido, acreditamos que a antologia *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* traz consigo a possibilidade de refletir sobre todos esses elementos fundamentais na luta antirracista, além de desenvolver um movimento tanto de sororidade quanto de denúncia ao machismo, ao sexismo e às desigualdades. É lírica bem pensada e bem construída e posicionamento crítico contundente.

Como melhor define o poema de abertura da coletânea, de Anna Suav, em que a voz poética alinha-se à postura *gauche* drummondiana e, ambiguamente, não se entrega, pois nem foge à luta e nem pode admitir qualquer tipo de fraqueza:

[...]
 É sobre ser rio e ao mesmo tempo ponte para atravessar
 Sobre ser processo, meio, caminho
 Atenta ao percurso que uma hora há de findar
 E recomeçar

230



Trago em mim todos os sentimentos do mundo
 Todos os amores que em mim cabem carrego bem no fundo
 Não sabendo ser rasa, não sabendo ser metade
 Mas concordando com a voz rouca “Você não sabe se entregar”
 [...]
 (2019, 19).

4. A poesia em *Querem nos calar*

Nas tramas da poesia, encontramos a possibilidade de colocar em prática todas as estratégias de combate ao racismo e ao epistemicídio de que vínhamos falando. Em *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*, temos reflexões sérias e contundentes acerca das experiências de mulheres negras. Em forma de versos, rimas e indagações, essas autoras denunciam episódios racistas e machistas que estão presentes na nossa sociedade.

Dessa maneira, a obra em questão se consolida não somente como um livro de poemas, mas como um material de apoio que pode nos auxiliar na tomada de posturas antirracistas. Nossas reflexões pretendem apontar um caminho possível a ser trilhado, de forma que possamos, ao final deste percurso, ampliar as possibilidades de uma prática educacional libertadora. Nesse sentido, a proposta é refletir sobre as questões do racismo, por meio de uma leitura crítica desses poemas.

Antes, no entanto, de fazermos uma leitura mais vertical, convém demonstrar uma importante relação entre alguns dos textos constantes da coletânea e as várias práticas de ação antirracista abordadas por Ribeiro (2019). Não se pense, no entanto, que se busca fazer uma leitura instrumental dos poemas, associando-os a questões didáticas “engessadas” e, por isso mesmo, destituídos de consistência artística. Pelo contrário, compreendemos a especificidade da poética do *slam* e, a partir disso, pretendemos indicar possíveis formas de se pensar uma pedagogia antirracista tendo por base o livro organizado por Mel Duarte.

É fundamental compreender que em poemas como os que analisamos, para usar a feliz expressão do professor Antonio Candido, em “Crítica e sociologia”, “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, 2006, p. 14). Ou seja, a oralidade determinante dos poemas de *Querem nos calar* dialoga de modo direto com a



vida de cada uma das mulheres autoras e as palavras usadas na construção textual revelam a estrutura de manifesto, presente na maior parte dos textos, contra a imposição da “voz calada”. Nesse sentido é que há uma simbiose entre autoras e textos, como no poema de Daniele Almeida, *Eu, Manifesto*, em que o eu poético é mais do que a voz poética, é o eu empírico que se transforma em manifesto por meio do texto. Assim:

[...]
 Em versos quebrados
 Dessa forma resisto
 Dessa forma existo
 Mantenho minha cabeça e meus punhos erguidos
 Mesmo em meio a tantas ameaças
 Eu protesto!
 Eu, manifesto!
 (2019, p. 77).

Ou na prosa poética de Bor Blue, que encarna a luta contra a estereotipação e o genocídio indígena:

[...] É perturbador... Todas as noites eu sonho com a foice na minha garganta, uma espécie de lembrança do que foi ser expulsa de casa, ver minha família de mãos atadas. Não reage, perdemos, não faz nada. Mas a cabocla voltou com força e livre como um beija-flor, traz consigo o que guardou, porque a aldeia ainda é viva dentro dela... E esse povo que vê o mundo pela janela não entende o que é estar preso. Tu sabe qual a cor da borboleta que me sustenta? Eu tô aqui na tua frente, não sou lenda. [...] (2019, p. 46).

Ou ainda no *Teimosia* de Meimei Bastos, que constrói um poema em que a voz lírica afirma ser “[...] a teimosia nas universidades/ excludentes/ o compromisso da continuidade/ da luta de um povo// sou a resistência ao não!” (2019, p. 173). As vivências negadas e interditadas às mulheres vêm à tona em outro poema seu – *Diz do autoamor, ou siririca* –, no qual há uma busca por desfazer a imagem construída socialmente do corpo da mulher como objeto intangível e imaculado até para ela mesma. A lírica aqui obriga a rever os pudores e a perceber a beleza de uma existência que não se pauta pela dualidade *corpo X espírito* de inspiração platônica, agostiniana e cartesiana, mas que comprehende essas duas facetas como inseparáveis da condição de sujeito e que aceitar ser razão e sentidos é fundamental para, de fato, ser:



quando menina me diziam:
SE TOCA!
se comporta,
senta direito,
fecha essas pernas,
isso não é coisa de menina!
não pode isso,
não pode aquilo.

[...]

SE TOCA!
você é mulher,
tem que se dar ao respeito,
tem que se valorizar!

SE TOCA!

e, então, eu me toquei.
toquei meus cabelos,
meus lábios,
meus seios,
minha pele,
meu clitóris,
minhas marcas.

[...]

e, num orgasmo,
presente dado por mim,
para mim
por minhas mãos
de dedos sensíveis
e calejados,
me senti e
me aceitei, assim como sou.

[...]

me tocar foi o melhor presente que me dei.
(2019, p. 166-169)

Por tudo isso é que Luiza Romão também escreve seu *Manifesto* em que desenvolve a arte poética que parece dar unidade ao conjunto de poemas das quinze autoras. Situado em uma posição central da obra, o texto de Luiza enuncia que a poesia que não encontra a possibilidade de ser transformada em voz e de transformar a realidade não passa de uma bolsa



de pus que se acumula nos tecidos e nos órgãos do corpo humano, ou seja, a poesia que não ultrapassa o estado de objeto artístico e se transforma em vivência não é mais que um “abscesso”:

poesia é palavra em estado de lança-
 -chamas que faz mijar na cama
 [...]

poesia é a vingança da cigarra
 enforcar a última formiga
 nas tripas do último louva-deus

[...]

eu só acredito num soneto sujo de terra
 perfeita métrica
 de alicate com cerca elétrica

você quer entender o que é poesia?
 o primeiro passo é desaprender gramática
 é preciso entender a lírica
 de cinco mil famílias exigindo moradia
 é preciso desmontar corretores
 para entender a semântica
 de uma mulher se tocando pela primeira vez
 aos quarenta e oito anos

[...]

poesia é mais que denúncia
 é revide
 de mão fechada
 e peito aberto
 que sem pulmões um poema é abscesso
 [...]
 (2019, p. 124-125).

Do ponto de vista do epistemicídio, portanto, este livro revela uma faceta que *querem calar*: a de que mulheres podem produzir excelentes poemas, mas que eles não precisam conter a já naturalizada vivência masculina para serem excelentes poemas. O referente é outro. No caso dessa coletânea, é a vida de mulheres, com suas peculiaridades e subjetividades próprias que vem à tona. São mulheres que falam por si e que não querem falar *por todas as mulheres*,



pois falar *por todas* significa impedir que cada uma possa construir sua própria subjetividade. No poema *não*, de Bell Puã, isso fica explícito:

não
 eu não falo
 pelas mulheres
 chega de sermos
 interrompidas
 não
 eu não falo
 pelas mulheres
 quero ouvi-las
 (2019, p. 29).

Mas a vida dessas poetas não é narrada como se estivéssemos diante de um documentário. É, na verdade, ficção/lírica baseada na vivência, como se vê no poema de Ryane Leão: “a palavra permite que eu me conheça/ conheça os protestos que moram em mim/ conheça os pavores de que ainda não me livrei [...]” (2019, p. 210) ou no *Manas*, de Mariana Felix: “O que faz dele um animal/ É o seu ponto fraco/ Eu quebro ele é na palavra/ Eu ando armada! Da melhor arma! [...]” (2019, p. 145). É a palavra que vive e faz dessas mulheres a própria poesia. Por isso a importância de que essas palavras não *morram* nos livros, mas que vivam nas poesias faladas dessas slammers que compreendem a necessidade de fazer-se poesia por inteiro, com o corpo, com a alma e com a escolha das palavras que, bem entoadas, tocam o corpo e alma dos ouvintes-leitores. Exemplo interessante dessa forma de concepção poética pode ser visto no texto *o céu estava da cor do terceiro azul da caixa de 24 lápis de colorir*, de Letícia Brito:

[...]
 não existe poesia na hora do rush
 cinco carros de polícia com sirenes ligadas
 confirmam essa afirmação

uma moça observa-me escrevendo
 talvez ela espere um poema
 talvez a poesia a toque
 talvez por ela eu consiga não ficar aqui no rush
 eu consiga conectar
 meus sentidos táteis
 com os poros poéticos do Universo



há que se ter uma veia aberta
 um ponto onde a poesia possa lhes contagiar
 quem sabe se eu tossir?
 quem sabe se eu espirrar?
 já sei
 vou rasgar a carne e sangrar
 vou doar meus olhos, meu tato,
 meus sentidos para cada um de vocês

 vou morrer mais um poema

 espero tê-los infectado de poesia.
 (2019, p. 100-101).

Aqui a oposição *poesia X carros de polícia com sirenes ligadas* expõe o contexto em que a palavra poética nasceu. Porém, o eu lírico não se contenta em descrever o horror que fatalmente se seguiria aos “cinco carros de polícia com sirenes ligadas”, a escolha lírica é por voltar-se para a “moça” que a observa escrevendo e, por ela, tentar se conectar para além do horror cotidiano e da hora do rush, também violenta. Mas se o cenário é todo violento, por mais que se escolha a poesia ao invés dos carros de polícia, essa escolha é constituída igualmente pela dor de quem “rasga a carne e sangra”. A escolha pela poesia é a escolha por ver, tocar e sentir outro tipo de experiência. Daí a voz lírica querer “doar” o seu modo de viver a quem entrar em contato com o poema e, através do poema, entrar em contato com a própria poeta. É nesse sentido que ela precisa “morrer”, isto é, doar a si mesma para “infectar” os leitores de poesia. Não se sai ilesa de tamanha doação.

Tampouco se pode esperar que a história que *querem calar* seja algo de que se saia ileso. Luz Ribeiro, em *Je ne parle pas bien*, usa a língua francesa, aponta que “temos funk e blues/ de baltimore a heliópolis” e discorre sobre “uma falsa abolição/ que nos transformou em bordas” através da potência das palavras que podem fazer com que o futuro ilumine o passado, repensando-o:

*excuse moi, pardon
 me...*

[...]

eu tenho uma língua solta
 que não me deixa esquecer

236



que cada palavra minha
 é resquício da colonização

cada verbo que aprendi a conjugar
 foi ensinado com a missão
 de me afastar de quem veio antes

nossas escolas não nos ensinam
 a dar voos, subentendem que nós retintos
 ainda temos grilhões nos pés

[...]

o que era pra ser arma de colonizador
 está virando revide de ex-colonizado
 estamos aprendendo as suas línguas
 e descolonizando os pensamentos
 estamos reescrevendo o futuro da história

[...]

(2019, p. 130-132).

As palavras que se transformam em poesia, em luta e em resistência são as mesmas que fazem parte da constituição social dos brasileiros e das brasileiras, talvez por isso a “descolonização dos pensamentos” não possa alcançar seu objetivo total se as palavras, tal qual ordenadas no “slam das minas”, permaneçam exteriorizadas. Para essas mulheres, antes de falar há que se viver, que se observar e, parafraseando Freud, repetir, recordar e elaborar uma vivência em versos que são palavras, mas também atitudes. Como se lê no poema *Fala*, de Dal Farra: “Abrir a boca é para quem não fala com os olhos” (2019, p. 70).

5. A luta antirracista em *Querem nos calar*

Além das questões relativas ao epistemicídio, é possível pensar uma leitura do livro em torno dos temas do racismo e, mais especificamente, do racismo contra mulheres pretas. Pode-se ver essa temática ao longo de todo o livro, como, por exemplo:

Anna Suav: “Sou mais uma Madalena, ousadia e alegria/ Herança de gente preta, sou Norte e da bruxaria” (2019, p. 24).

Bel Puã: “era uma vez um Brasil conservador/ branco dono e preto propriedade/ africano era sem alma/ e o índia era selvagem” (2019, p. 30).



Cristal Rocha: “Ô, Cristal Tu só fala de racismo nas linha! / Desculpa, é coisa de preto, tu não entenderia” (2019, p. 60).

Dal Farra: “Mas preta é forte, sempre ouvi falar / Mãe, preta! / Resiste desde que não sabia o que era existir / Mãe preta!” (2019, p. 65).

Danielle Almeida: “Preta, liberte-se” (2019, p. 79).

Laura Conceição: “Excluíam-me quando criança / Por meu peso na balança / Cabelo encaracolado / Mas com estilo desleixado / Hoje a menina ainda dança” (2019, p. 89).

Letícia Brito: “Há sinais e sintomas de que o fim está próximo / Homens da lei que matam crianças / Homens que fazem leis que condenam mulheres / Corpos pretos que sofrem a paixão e a ira, mas quase nunca o afeto” (2019, p. 102).

Negafya: “Eu sou a carne mais barata do mercado e você também é. Então eu o convoco pra essa guerra não declarada” (2019, p. 179).

Os exemplos são abundantes. A fim de trazer algo um pouco mais aprofundado, observemos mais de perto o poema *Arte Escura*, de Cristal Rocha, que denuncia ao longo de seus versos crimes como o genocídio e o encarceramento em massa da população negra – sobretudo dos jovens –, a violência racial, o epistemicídio e o próprio conceito de racismo estrutural.

Afirmando que a sua própria pele “ensinou a resistir”, a voz lírica comprehende a arte como uma possibilidade de, finalmente, os negros libertarem-se das “correntes” impostas pelos brancos. Dessa maneira, em suas palavras, a arte escura deve servir “não só como escudo, mas também como ataque!” E é já nessa inversão semântica, ao afirmar “já que é pra escurecer”, ao invés do *natural* “já que é pra esclarecer”, o texto traz para dentro de seus versos o nome de personalidades negras como Martin Luther King, Djamila Ribeiro e a cantora Ludmilla. O que se sugere é que é a união entre os pretos que pode fazer a revolução. Assim, o poema demonstra como as vozes poéticas dos descendentes das diásporas, quando unidas, representam uma arte poética de enfrentamento, como reitera o recorte a seguir:

Então foda-se a tua banca, minha lírica te desbanca
Arranca minhas planta, mas nunca vai tocar minha raiz!
Sabedoria de herança, minha força vem das mucama

238



Então respeita os ventre que pariu esse país.
 (2019, p. 51)

Aqui, a opção por abordar a “raiz” do sujeito lírico coaduna-se à revitalização histórica do período de escravização e de colonização no Brasil. Ao relacionar a “sabedoria de herança” com a “força das mucamas” e finalizar com um pedido de respeito aos “ventres que pariram esse país”, o poema nos leva a refletir sobre a condição imposta às mulheres negras escravizadas no Brasil, que “eram tratadas como mercadoria, propriedade, portanto não tinham escolha. Nesse contexto, não há como negar que elas eram estupradas pelos senhores de engenho.” (RIBEIRO, 2019, p. 84). Sobre essa questão, Sueli Carneiro (2020, p. 115) afirma:

Fomos escravizadas, discriminadas e inferiorizadas racialmente. Arrancaram os nossos filhos de nossos seios. Nos obrigaram a amamentar e criar filhos que não eram nossos. Essa experiência brutal nos obrigou a conhecer profundamente o outro, o branco [...]. Nos fez descobrir que ninguém é racista por natureza. Aprende-se a sê-lo. Pudemos assistir aquelas crianças brancas, que alimentamos, que fizemos adormecer em nossos braços confiantes, se tornarem feitores, comerciantes de carne humana, torturadores de negros revoltados, estupradores de escravas.

Fazendo ecoar como um grito, as palavras lidas no poema e, ao mesmo tempo, proferidas poeticamente por Cristal, trazem à tona uma série de fatores históricos que incidem significativamente na vida de homens e mulheres de pele escura. Dessa maneira, compreendemos a leitura desses poemas como uma forma de enriquecer os debates sobre o racismo, seja nas escolas, seja nos espaços culturais. O que queremos enfatizar é a extrema importância de reconhecer as contribuições de autores e autoras negras para a literatura, para a produção de conhecimento científico e, assim, incluir essas obras em uma prática educativa antirracista.

Trazendo uma ampliação desse olhar, a historiadora e poeta Bel Puã traz em seus versos questões sobre o racismo, o sexism e o patriarcado. No poema *todas as mulheres*, vê-se, lê-se e ouve-se a reflexão fala sobre a opressão de gênero que, quando aliada à desigualdade social, constrói o que Sueli Carneiro chama de “matriarcado da miséria”. Leia-se o texto:

todas as mulheres
 são pássaros
 que o patriarcado

239



tenta aparar as asas
em cada grito sufocado
na vigilância às minissaias
ou na proteção concedida
ao brother canalha
assim mesmo
muitas e muitas
asas aparadas
levantam voo
(2019, p. 33).

Uma leitura analítica desse poema nos permite trazer para a discussão problemas como o feminicídio, o abuso sexual sofrido por mulheres, a questão da impunidade dos agressores, a hiperssexualização e a objetificação dos corpos de mulheres negras, enfim, notamos aqui diversas possibilidades de debates. Em poucos versos e a partir de uma metáfora já tradicional – a do pássaro – o texto consegue sustentar-se nas linguagens do *comunicar*, já que traz em si uma denúncia, do *refletir*, já que sua compreensão demanda uma análise social e histórica, e do *fruir*, já que retoma a imagem do pássaro e leva os leitores/ouvintes para variarem entre o onírico e o ultrarrealista.

Ao final, a mensagem é incisiva, pois aponta que mesmo diante de todos esses problemas, com as “asas aparadas”, muitas e muitas mulheres “levantam voo”. É dessa maneira que concordamos com Mel Duarte que, na abertura da coletânea, reafirma a relevância da literatura negra na busca por mudanças nos padrões sociais, fornecendo subsídios para a construção de uma nova dialética. Já que “num país com a quinta maior taxa de feminicídio do mundo, onde mais de dez mulheres são assassinadas por dia, só não enxerga a importância desse avanço para nós quem sempre teve a sua voz ouvida e propagada” (DUARTE, 2019, p. 10).

6. Combatendo o racismo na escola

Destacamos aqui a necessidade e a urgência de uma práxis de combate ao racismo, pois tomando como base uma leitura do marxismo proposta pelo filósofo Louis Althusser (1985), as instituições do Estado são as estruturas que viabilizam a materialização das ideologias. Assim, de acordo com esse pensamento filosófico, a sociedade é constituída por Aparelhos Repressivos

240



e Aparelhos Ideológicos do Estado. Sendo exemplos de instituições que operam por meio da repressão (física ou administrativa) a Polícia e a Prisão, enquanto Escola, Igreja e Família, por exemplo, ligam-se aos Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE).

Se, como vemos pela visão althusseriana, a Escola é uma instituição que faz parte dos AIE, atuando na reprodução do racismo, e que conforme argumenta Almeida (2019, p. 64, grifos do autor) “*o racismo como ideologia molda o inconsciente*”, a única forma de combater a violência racial no ambiente escolar é a implementação de práticas pedagógicas antirracistas. Dessa maneira, a fim de atingir os níveis de igualdade que se espera de uma sociedade que valoriza seus cidadãos e os vê como igualmente partícipes de sua democracia:

É dever de uma instituição que realmente se preocupe com a questão racial investir na adoção de políticas internas que visem:

- a) promover a igualdade e a diversidade em suas relações internas e com o público externo [...];
 - b) remover obstáculos para a ascensão de minorias em posições de direção e de prestígio na instituição;
 - c) manter espaços permanentes para debates e eventual revisão de práticas institucionais;
 - d) promover o acolhimento e possível composição de conflitos raciais e de gênero.
- (ALMEIDA, 2019, p. 48-49).

No entanto, como observa Silvio Almeida, as escolas ainda reproduzem, em suas práticas pedagógicas, discursos que retomam uma visão estereotipada e marginalizada dos negros, silenciando as importantes contribuições de personalidades negras para a história, literatura e afins, “resumindo-se a comemorar a própria libertação graças a bondade de brancos conscientes” (2019, p. 64). Se o que buscamos são novas propostas pedagógicas, tendo em vista uma educação antirracista, há que se pensar na responsabilidade dos docentes com o compromisso de educar para a cidadania e para a justiça racial. Como argumenta Munanga (2005, p. 16):

Não precisamos ser profetas para compreender que o preconceito incutido na cabeça do professor e sua incapacidade em lidar profissionalmente com a diversidade, somando-se ao conteúdo preconceituoso dos livros e materiais didáticos e às relações preconceituosas entre alunos de diferentes ascendências étnico-raciais, sociais e outras, desestimulam o aluno negro e prejudicam seu aprendizado. O que explica o coeficiente de repetência e evasão escolar altamente elevado do alunado negro, comparativamente ao do alunado branco.



Uma análise vertical da abordagem de Kabengele Munanga traz para a discussão uma outra problemática: a formação discursiva subjacente à escrita e à formatação dos materiais didáticos que, muitas vezes, emanam sentidos depreciativos, preconceituosos, estereotipados e eurocêntricos em relação aos povos africanos. Além disso, quase sempre a história da população negra narrada nas escolas é apresentada apenas pelo ponto de vista do poder, retirando, sob a ótica do autor, a humanidade das pessoas negras, pois elas deixam de ser vistas com a complexidade inerente à própria condição humana para serem vistas apenas como *negros e negras* (MUNANGA, 2005).

Embora possamos notar os esforços para combater o racismo no ambiente escolar, principalmente com o aumento de políticas educacionais que visam a superação do racismo, como, por exemplo, a Lei n. 10.639, que obriga o ensino da cultura/história da África nas escolas, e as políticas de ações afirmativas nas universidades, é evidente a necessidade de ir além nas pesquisas e nas práticas em sala de aula, sobretudo para acabar com a falsa ideia de que existe uma democracia racial no Brasil.

Segundo Almeida (2019) vivemos em uma sociedade em que o racismo opera como regra e não como exceção, isso significa assumir um problema de ordem estrutural, que tem seus desdobramentos em processos políticos e históricos. Diante disso, Kabengele Munanga (2005, p. 15) argumenta que nossas ações precisam partir, antes de tudo, da tomada de consciência da nossa realidade, visto que “somos produtos de uma educação eurocêntrica e que podemos, em função desta, reproduzir consciente ou inconscientemente os preconceitos que permeiam nossa sociedade.”

Queremos salientar aqui a inegável importância das leis. Contudo, não podemos nos furtar a afirmar que elas por si só não são capazes de acabar com as atitudes preconceituosas das pessoas. Por isso é que Munanga vê na educação a possibilidade de problematizarmos e desconstruirmos “os mitos de superioridade e inferioridade entre grupos humanos que foram introjetados neles pela cultura racista na qual foram socializados” (MUNANGA, 2005, p. 17) e por isso é que cremos que obras como *Querem nos calar* podem contribuir sobremaneira nessa árdua tarefa, uma vez que não só contém os elementos de enfrentamento ao racismo, ao



preconceito e ao apagamento, quanto constitui-se por poemas cuja estrutura revela cuidado com a forma e, em geral, boa literatura, tanto para ser lida em silêncio quanto para ser *lido em voz alta*.

Com efeito, do ponto de vista das escolhas pedagógicas que a escola precisa assumir e que buscamos iluminar pela análise do livro em questão, encontramo-nos diante de dois desafios: a) assumirmos que existe discriminação e preconceito racial no Brasil e que isso causa forte impacto nas desigualdades sociais; e b) com isso em mente, investirmos em estratégias educativas de combate ao racismo. Por conseguinte, justamente por compreendermos a complexidade da luta antirracista é que o objetivo deste trabalho não é o de propor aos educadores fórmulas prontas, mas sim apresentar um livro de bom valor estético e de grande potencial social que pode suscitar propostas de trabalho que auxiliem no processo de transformação de nossas práticas pedagógicas.

O que sugerimos são ações que sejam construídas com base em uma perspectiva de educação dialógica, por meio da troca de experiências e de debates. Desse modo, os poemas aqui apresentados são apenas alguns exemplos de como podemos trazer para a sala de aula todas as questões que envolvem o racismo. Ademais salientamos que o trabalho educativo com obras de autoria negra, ao mesmo tempo que contribui com referências positivas na vida de crianças, jovens e adolescentes, propõe ações que visam mudanças de ordem social, cultural e pedagógica. Como nos ensinou Paulo Freire (2019, p. 59), “qualquer discriminação é imoral e lutar contra ela é um dever por mais que se reconheça a força dos condicionamentos a enfrentar”.

7. Considerações finais

A Teoria dos Modelos Organizadores do Pensamento (TMOP), teoria que busca revisitar a proposta pedagógica de Jean Piaget e que vem sendo estudada e divulgada a mais de trinta anos principalmente por Moreno Marimón e Genoveva Sastre, em livros como *Conhecimento e mudança* (1999) e *Como construímos universos* (2014), aponta para a ideia de que a noção de realidade que os seres humanos têm depende fortemente de algumas capacidades físico-



biológicas mais ou menos desenvolvidas e de questões culturais e sentimentais que nos permitem ver ou nos barram a visão de determinadas estruturas. Assim,

Vemos o que conhecemos e as coisas nas quais acreditamos. Para ver novas coisas necessitamos ampliar nosso olhar; do contrário, nunca as veremos. Por isso necessitamos de novos paradigmas. [...] Dado que sua maneira de ver o mundo acusa as limitações que lhe impõem seus sentidos, seu cérebro, seu sistema nervoso e, em geral, sua constituição anatômica, mas também suas convicções coletivas socialmente construídas e sua história pessoal (MORENO MARIMÓN; SASTRE, 2014, p. 72-77).

O que a visão das autoras propõe é, portanto, a necessária reorganização dos olhares para que se possa ver o que é *evidente*, mas – mesmo evidente – impossível de ser visto por quem não se apropriou dessa perspectiva sócio-histórica. Por isso é que um livro como *Querem nos calar*, bem como a literatura produzida por diversas outras mulheres no Brasil e no mundo, tem uma função didática grandiosa, já que reorganiza o mundo abre o caminho para que possamos construir “novos paradigmas”, em que a(s) mulher(es) sejam sujeitos de suas próprias experiências e que não haja mais a necessidade de gritar que há pessoas que Querem nos calar.

Diante disso, nosso trabalho buscou colaborar para que os educadores possam refletir e planejar constantemente suas práticas, sempre tendo em vista os conflitos raciais que ocorrem nos espaços escolares. Entendemos que embora a escola não possa resolver sozinha toda a complexidade que envolve o racismo, ela possui um potencial de destaque (MUNANGA, 2005). Acreditamos, assim, que é por meio da educação que podemos propor mudanças de ordem social.

7. Referências

- ALTHUSSER, L. *Sobre a reprodução*. Tradução Guilherme J. de F. Teixeira; Introdução de Jacques Bidet. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- _____. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- ALMEIDA, S. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2020.
- BALIBAR, É. ¿Existe um neoracismo? In: BALIBAR, E.; WALLERSTEIN, I. *Raza, nación y clase*. Madrid: Iepala, 1991, p. 31-48.



- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 3. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- CARNEIRO, S. A. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2005.
- _____. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Pólen, 2020.
- CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DUARTE, M. (Org) *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- DUARTE, M. Rompendo o silêncio através da poesia falada. In: DUARTE, M. (Org) *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 8-11.
- EIROA, C. *A literatura da mulher negra*: Sueli Carneiro indica autoras negras. Entrevista publicada no portal Geledés – Instituto da Mulher Negra. 2018. Disponível em: [Aliteratura da Mulher Negra: Sueli Carneiro indica autoras negras - Geledés \(geledes.org.br\)](http://www.geledes.org.br) Acesso em 21/12/2020.
- EVARISTO, C. Prefácio. In: DUARTE, M. (Org) *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019, p. 12-15.
- FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia*: saberes necessários à prática educativa. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FREUD, S. (1914). Recordar, repetir e elaborar. In: _____. *Obras completas de S. Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. XII, p.161-171.
- HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). *História geral da África, I. Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010, p. 167-212.
- LIMA, A.; COSTA, A. C. F. Dos Griots aos Griôs: a importância da oralidade para as tradições de matrizes africanas e indígenas no Brasil. In: *Revista Diversitas*, São Paulo, n. 3, p. 216-245, 2015.
- MORENO MARIMÓN, M. et al. *Conhecimento e mudança*: os modelos organizadores na construção do conhecimento. São Paulo: Moderna, 1999.
- MORENO MARIMÓN, M.; SASTRE, G. *Como construímos universos*: amor, cooperação e conflito. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.
- MUNANGA, K. *Superando o racismo na escola*. UNESCO, 2005
- NIANE, D. T. *Sundjata ou a epopeia mandinga*. São Paulo: Ática, 1982.
- OLIVEIRA, A. S. de. O evangelho marginal dos Racionais Mc's. In: *Racionais Mc's. Sobrevivendo no inferno*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018, p. 19-37.
- SERRANO, C.; WALDMAN, M. *Memória D'África*: a temática africana em sala de aula. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.



RIBEIRO, D. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA DE OLIVEIRA, L. H. *O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)*. 2013. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2015.

SMITH, M. K.; KRAYNAK, J. *Take the mic: The art of performance poetry, slam, and the spoken word*. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.



Secos & Molhados: para ouvir, olhar e comer

Suelen Santana Silva¹

Pedro Marques Neto²

RESUMO

O presente trabalho, pretende apresentar aspectos orais, literários, coreográficos e musicais, definidores da banda brasileira Secos & Molhados. Embora trabalhados de modo absolutamente inusitado, principalmente para uma época repleta de tabus comportamentais e repressão política, tais características fazem parte da própria história da canção brasileira comercial, desde sempre assentada nessas quatro bases: entonação oral, texto registrado na escrita, apresentação performática e arranjo musical. Especificamente, considerando os dados performáticos, tão evidentes nesse grupo, a discussão estará centrada na figura de um dos seus membros. Trata-se de Ney Matogrosso, artista que está no imaginário do país para além do espaço da canção popular. Nesse contexto, a composição "Sangue Latino", a primeira canção do disco de estreia dos Secos & Molhados (1973), será aqui o foco da análise.

Palavras-chave: Canção; Secos & Molhados; Ney Matogrosso; Performance.

Secos & Molhados: to listen, look and eat

ABSTRACT

This article aims to analyze the oral, literary, choreographic and musical aspects that define the style of the Brazilian band Secos & Molhados. Although working in a very unusual way, especially at a time full of behavioral taboos and political repression, such characteristics structure the very history of commercial Brazilian song, which has always been based on these

¹Artista, Educadora, Atriz e Palhaça. Bacharela e Licenciada em Letras (2019) com Habilitação em francês pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Mestranda em Estudos Literários (2020) pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). suelen_santanasilva@yahoo.com.br. Número do orcid:0000-0001-9862-3940

² Professor de Literatura Brasileira da EFLCH-UNIFESP. Bacharel e Licenciado em Letras pelo IEL-Unicamp (2000). Mestre (2003) e Doutor (2007) em Teoria e História Literária pelo IEL – Unicamp. pedro.marques@unifesp.br. Número do orcid:0000-0003-4154-3645



four pillars: oral intonation, text filed in writing, presentation performance and musical arrangement. Specifically, considering the performative action, so evident in this group, the discussion will be concentrated on the figure of one of its members. This is Ney Matogrosso, an artist who entered the country's imagination beyond the space of popular song. In this context, the composition Sangue Latino, the first song on the debut album by Secos & Molhados (1973), will be the focus of the analysis here.

Keywords

Song; Secos & Molhados; Ney Matogrosso; Performance.

1. Introdução:

Secos & Molhados, uma banda brasileira, com início nos anos setenta, pós Movimento Tropicalista³. Era um país sob uma Ditadura Militar e, como o próprio nome suscita, o grupo propunha a pluralidade. Esse nome foi inspirado numa pousada de um casal de Ubatuba⁴, estabelecimento perto do mar em que poderiam entrar pessoas secas e molhadas. A pousada, assim, já empregava o termo de modo metafórico, posto que “secos e molhados” foi uma espécie de armazém antigo que, desde os tempos coloniais, comercializava produtos e alimentos secos como cereais, em geral cuidados pelo marido, e produtos molhados como carnes, comumente sob cuidados da esposa. Uma espécie de divisão entre afazeres domésticos, estruturalmente divididos entre masculino e feminino, por assim dizer. Nesse sentido, a banda promove um questionamento de saída, por ser formada apenas por homens, principalmente na figura do seu principal vocalista. Ney Matogrosso, de fato, conseguia transcender os estereótipos. Sua notável androgenia, inclusive, foi uma das principais questões debatidas pelo público e pela imprensa, durante a existência da banda, mas também ao longo de sua carreira solo.

A formação original da banda contava com três integrantes: João Ricardo – o fundador e compositor português, Gérson Conrad e Ney Matogrosso, este, por sua vez, em destaque até

³ Movimento Cultural Brasileiro composto por manifestações artísticas tanto na música, quantos nas artes plásticas, cinema e teatro.

⁴ Município Brasileiro, localizado no litoral norte de São Paulo.



os dias atuais no Brasil. Os Secos & Molhados marcaram a cena da canção brasileira, do ponto de vista musical, por renovarem a linguagem da canção, e poético, por colocarem suas próprias letras ao lado de poemas musicados de poetas consagrados, como Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo ou Manuel Bandeira. Mas nada provocou um efeito mais inovador do que o efeito estético de suas performances. Não é exagero afirmar que o modo de se produzir e dirigir espetáculos cancionais, no Brasil, nunca mais seria o mesmo.

Este artigo aborda a obra de Secos & Molhados como uma experiência sensorial para olhos, ouvidos e paladar, tendo como base o disco de estreia em 1973: Secos & Molhados I, cuja capa traz uma mesa com pratos servidos e, em cada um deles, a cabeça de cada integrante da banda. Há uma alusão ao Movimento Antropofágico⁵ brasileiro e, para além disso, mostra o quanto, somente pela capa, já podemos ter uma ideia de que aquele produto serve para ser devorado, numa espécie de crítica pelo exagero da própria ideia de *consumir* determinado produto. A fotografia e o *lay-out* dessa capa histórica são assinados por Antonio Carlos Rodrigues e Décio Duarte Ambrósio.

Este primeiro disco homônimo à banda é composto por treze canções. Do Lado A do LP (sigla para Long Play), temos: 1 “Sangue Latino” (João Ricardo e Paulinho Mendonça), 2 “O Vira” (João Ricardo e Luli), 3 “O Patrão Nossa de Cada Dia” (João Ricardo), 4 “Amor” (João Ricardo e João Apolinário), 5 “Primavera nos Dentes” (João Ricardo e João Apolinário). Lado B: 6 “Assim Assado” (João Ricardo), 7 “Mulher Barriguda” (João Ricardo e Solano Trindade), 8 “El Rey” (Gerson Conrad e João Ricardo), 9 “Rosa de Hiroshima” (Gerson Conrad e Vinícius de Moraes), 10 “Prece Cósmica” (João Ricardo e Cassiano Ricardo), 11 “Rondó do Capitão” (João Ricardo Reis), 12 “As Andorinhas” (João Ricardo e Cassiano Ricardo), 13 “Fala” (João Ricardo e Luli). Com esse álbum, a banda conseguiu emplacar muitas canções nas paradas de sucesso, fazendo desse disco, um clássico.

⁵ Manifestação artística brasileira, concebida por Oswald de Andrade durante a década de 1920.



2. A canção e sua interpretação:

Sangue Latino

Composição: João Ricardo e Paulinho Mendonça

Jurei mentiras
 e sigo sozinho.
 Assumo os pecados.
 Os ventos do norte
 não movem moinhos.
 e o que me resta
 é só um gemido

Minha vida, meus mortos,
 meus caminhos tortos.
 Meu sangue latino.
 Minh'alma cativa.

Rompi tratados.
 traí os ritos.
 Quebrei a lança.
 lancei no espaço:
 um grito, um desabafo.
 E o que me importa
 é não estar vencido.

"Sangue Latino", abertura do disco *Secos & Molhados I* (1973), foi composta por João Ricardo e Paulinho Mendonça. Em linhas gerais, essa canção assume um tom de desabafo, diante de um período histórico para o Brasil, posterior ao Movimento Tropicalista e sob uma Ditadura Militar. Como o próprio título exprime, apresenta-se, também, uma dicotomia relacionada à materialidade entre o *sangue tecido* e o *sangue latino*, a ser bastante especificado. O sangue do explorador é representado na figura dos europeus, em relação ao sangue do explorado, então, chamado de latino, como representação do povo brasileiro e o povo escravizado, oriundos da África. De acordo com Alberto Ikeda:

Como podem ser lembradas, as décadas de 60 e 70 ficaram marcadas, praticamente em todo oceidente e de maneira vigorosa na América Latina, como período de grandes contestações sociais e lutas políticas, onde muitos músicos, notadamente do campo popular, tiveram papel dos mais marcante, por suas produções engajadas. (IKEDA, 1999, p.84)

250



Com duração de 02:04 minutos, ela é registrada no encarte original com três estrofes, sendo, respectivamente, a primeira uma setilha, a segunda uma quadra e, por último, outra setilha. Os versos oscilam entre quatro e cinco sílabas métrica, o que dá a canção a agilidade da redondilha menor, muito afeita ao canto em português. A quadra, durante a gravação, opera também como refrão, pois Ney a entoa ao final novamente. A canção possui um jogo de rimas que se dá, também, na criação de um percurso, como sugere a própria dinâmica do sangue nas veias, que não fica parado. O sangue, como a canção que ouvimos, movimenta-se e, metaforicamente, *sozinho*, entre *moinhos* e *gemido*, ultrapassando *caminhos* e, nesse caso, sendo *latino*, passando por *ritos* e, finalmente, sendo *vencido*.

Nesse sentido, a canção concentra em si o próprio legado da colonização, sendo uma espécie de sangue cultural e artístico desse processo. Trata-se, assim, de uma confissão em primeira pessoa, no tempo pretérito perfeito, como podemos observar já na primeira palavra de sua letra: “Jurei” e, em seguida, “rompi”, “quebrei”, “trai” e “lancei”, que, em sequência, compõe outro jogo rítmico e de rima.

O título da canção sugere mais que um país, indica um continente, composto majoritariamente por povos originários dessas terras. Retomando o período histórico, com muitas ditaduras predominando nos países latinos da América do Sul, podemos imaginar as pessoas torturadas e obrigadas a confessar sob violência. Algumas delas mentiam para salvar companheiras, companheiros e a si próprias. Mas aqui o eu cançional assume a culpa gigantesca, porque coletiva, por todo um passado de massacres. Ao cantar “assumo os pecados” de ter sido violado, a voz aceita de modo crítico e irônico a culpa de ter sido ferido. Ora, esse seria justamente o desejo sórdido de todo violador, fazer com que a vítima se sinta merecedora do ato violento. É como se a voz, presa nessa imensa sala de torturas que são os estados sul-americanos baseados em perseguições, gemesse sua resistência falando o que o opressor quer ouvir.

E, ainda, podemos ampliar a questão para o período de “descobrimento” e exploração da América do Sul, quando foram impostas culturas do hemisfério Norte, tanto comportamentais,



quanto religiosas, como aponta os dois primeiros versos da segunda estrofe. Em “Os ventos do Norte não movem moinhos”, os ventos aparecem enquanto metáforas das ordens das pessoas do Hemisfério Norte que não serviriam para mover os nossos moinhos. Afinal, tais moinhos, na prática, significando engenhos, plantações ou minas, eram movidos por pessoas escravizadas que já existiam no Hemisfério Sul, para onde os europeus vieram explorar novas terras e recursos naturais. Daí a América do Sul ser um hemisfério predominantemente falante das línguas neolatinas, decorrente dos povos do norte, tais como espanhóis e portugueses.

Se destacarmos os dois primeiros versos da primeira estrofe, poderemos observar a introdução da questão em que o eu, após jurar mentiras, fica sozinho e, por consequência, assume pecados em relação aos ventos do norte que aparecem, nesse caso, como uma oposição de ideais. Os ventos do norte, assim, também podem ser a boa nova cristã, aplicada ao continente como doutrinação visando dominação e aculturação dos povos. Há mesma a referência ao território norte, restando ao eu, nesse caso, só o gemido de uma voz ancestral. A voz em primeira pessoa, aplica uma sequência de pronomes possessivos na terceira estrofe: “minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos, meu sangue latino, minha alma cativa”, ou seja, marcas que descrevem muito mais seu mundo interior, como suas raízes e essência, ao invés do mundo concreto e material, exterior a ele e ao continente latino. A “alma cativa”, quando aparece, remete a prisão e sujeitar-se de alguma forma ao outro, então, nesse sentido, depois da devastação, ainda sobra o que fica em nós e ninguém poderá usurpar: o sangue latino. Se as terras e recursos naturais viraram possessões europeias, as posses, sublinhadas pelos pronomes possessivos, dos povos são apenas dores advindas da miséria, da opressão e de aculturação capaz de converter os descendentes diretos e indiretos dos indígenas originários em *latinos*, justamente o qualificativo de seus colonizadores. Ironicamente, essa população *latina*, quando em situação de migração em países como Portugal, Espanha ou Inglaterra, é estigmatizada sob o signo de *latinos*.

Na quarta estrofe, o eu-lírico usa verbos no pretérito perfeito do indicativo, são eles: “rompi, traí, quebrei e lancei.” Dessa forma, evidencia um movimento de ruptura, à vista disso, com os tratados e ritos estrangeiros e, como sugere o último verso, para o eu-lírico, tudo isso



foi um grito, um desabafo, um grito de liberdade que procura traír a própria ideia de um nacionalismo artificial, produto de uma independência política, ainda assim, realizada nos moldes europeus, como no Brasil ou na Argentina.

A terceira estrofe cria uma síntese da canção, afirmando que o que importa, de fato, é não se dar por vencido. Perder a terra e a língua originais é uma derrota material, mas é possível uma vitória cultural, afinal, toda arte e religiosidade que melhor caracteriza tais países tem o diferencial de não ser exclusivamente cópias das práticas europeias.

3. Composição

João Ricardo, fundador de Secos & Molhados é, também, o compositor mais profícuo da banda, fez essa canção em parceria com Paulinho Mendonça⁶. João, de origem portuguesa e radicado no Brasil, tem uma ligação direta e genética com a poesia, pois seu pai João Apolinário, era poeta e jornalista. Sua produção musical ultrapassa o âmbito melódico e, com isso, suas letras e canções ganham traços performáticos e ao mesmo tempo bastante literários. “O compositor transforma o ato de fala em ‘ato de canto’ ao produzir um enunciado-canção constituído por elementos linguísticos relacionados a elementos musicais.” (2003, p.102), afirma Álvaro Careta em *Estudo Dialógico – Discursivo da Canção Popular Brasileira*.

Convocada para este trabalho, a canção "Sangue Latino", além da profundidade da letra acima apresentada, pressupõe um corpo dançante, como o movimento do sangue que corre nas veias e que se comunica de maneira visceral, como é possível notar na interpretação de Ney Matogrosso. É de se destacar que o fato de Ney cantar com o corpo seminu e pintado, portando adereços como penas e escolhendo o nome artístico “Matogrosso”, toponímia cujo significado remete ao sertão ou ao matão dominado pelos indígenas, acentua essa ancestralidade ameríndia da canção "Sangue Latino". O corpo performando de Ney é a própria encarnação disso, o próprio sangue pulsando na América do Sul. Uma obra para ser lida, ouvida, vista, dançada e engolida. Segundo, Johan Huizinga:

⁶ Roteirista e compositor brasileiro.



A partir do momento em que uma metáfora deriva seu efeito da descrição das coisas ou dos acontecimentos em termos de vida e de movimento, fica aberto o caminho para a personificação. A representação em forma humana de coisas incorpóreas ou inanimadas é a essência de toda forma mítica e de quase toda a poesia. Mas o processo não segue rigorosamente o curso acima indicado. (HUIZINGA, 2000, p.5)

4. Ney Matogrosso

Ney de Souza Pereira, artista brasileiro, cantor, compositor e intérprete, mais conhecido como Ney Matogrosso, é o símbolo de Secos & Molhados. Completou seus oitenta anos em agosto de 2021 em plena atividade. Sua condição de intérprete e performer, se destacam tanto quanto o registro agudo de sua voz. Ele consegue personificar os sentimentos das canções em seu corpo esguio, que transcende o seco e o molhado, de outro modo, o feminino e o masculino. Mesmo a relação corporal entre humano e animal, relevantes para as figuras e mitos metamórficos ameríndios, aparece em suas performances, o corpo em movimentos de cobra lançando olhares de águia ao público, por exemplo. Conforme, Johan Huizinga:

O que se passa não é primeiro a concepção de alguma coisa como destituída de vida e de corpo, e depois sua expressão como algo que possui um corpo, partes e paixões. Não: a coisa percebida é antes de mais nada concebida como dotada de vida e de movimento, e é essa sua expressão primária, que, portanto, não é produto de uma reflexão. Nesse sentido, a personificação surge a partir do momento em que alguém sente a necessidade de comunicar aos outros suas percepções. Assim, as concepções surgem enquanto atos da imaginação. (HUIZINGA, 2000, p.5)

Artista símbolo dos anos setenta no Brasil, Ney fez de sua presença de palco uma afronta para parte da sociedade moralista de todas as épocas. Suas vestes, em geral, eram apenas calças ou saias desfiadas, com o peito cabeludo sempre à mostra. Especificamente para o disco de estreia da banda, Ney na foto de capa, usou uma pintura em seu rosto que tinha a função de máscara que cobria sua face inteira com uma tinta branca e ressaltava os olhos e a boca com uma tinta na cor preta. Com o tempo, Ney foi atenuando essa máscara, de forma que ocupasse principalmente seu olhar, marcado com kajal⁷ preto, renunciando ao branco que

⁷ Coloração preta, intensa, mais pigmentada que um lápis comum para olhos.



cobria boa parte de seu rosto. “O olhar é a máscara, e o rosto, o corpo! Todos os movimentos se revelam, então, de maneira potente”, afirma Jacques Lecoq (2010, p.71)⁸ em seu livro *O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral*.

Em 1974, houve uma polêmica, pois, na mesma época, a banda Kiss⁹ se lançava, um ano após a estreia de Secos & Molhados, com uma identidade visual, no que diz respeito a máscara, muito próxima a marca de Ney Matogrosso que, em entrevista ao Programa Conversa com Bial em 29 de maio de 2017, afirmou que Secos & Molhados, já tinha uma vendagem muito expressiva, tanto que já se apresentava em países da América Latina. Numa gravação no México, eles foram abordados por produtores americanos, que já tinham visto a imagem do disco de Secos & Molhados na capa da revista americana *Billboard*¹⁰. Ney declara que foi convidado para compor a banda Kiss, mas não aceitou porque não queria passar pelo que Carmen Miranda¹¹ passou como estrangeira no Brasil.

Ney sabia performar sentimentos e o projeto artístico dos Secos & Molhados, ganha forma em seu corpo. “A obra é aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e neste momento: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo contempla a totalidade de fatores da performance” (ZUMTHOR, 1997, p.83). Um corpo, aparentemente, despudorado, rebola perante as câmeras nos programas de televisão e festivais da época. Dessa maneira, como um sangue latino, Ney corre pelas veias do palco e cria uma identidade não apenas vocal, mas fortemente visual, usando cocares e penas, mimetizando os povos originários desse país, muito antes das discussões atuais acerca do conceito de apropriação cultural. Seu corpo fazia movimentos ondulares feito uma serpente. Remetendo a ideia de Zumthor, quando se refere ao conceito de “sócio-corporais”:

Quanto às formas não linguísticas, eu as agrupo como “sócio-corporais”: entendo por isso o conjunto de características formais ou de tendências formalizadoras que resultam em sua origem ou finalidade da existência do grupo social e da presença e da sensorialidade do corpo: ao mesmo tempo, o corpo fisicamente individualizado de cada uma das pessoas engajadas na performance e aquele mais dificilmente discernível porém bem real, da coletividade que se manifesta em

⁸ Ator e criador da *École Internationale du Théâtre Jacques Lecoq*.

⁹ Banda de Hard rock dos Estados Unidos.

¹⁰ Revista semanal estadunidense, fundada em 1984, focada na indústria musical mundial.

¹¹ Artista brasileira, nascida em Portugal e famosa em todos os meios de comunicação.



reações afetivas e movimentos comuns. (ZUMTHOR, 1997, p.84).

Ney Matogrosso também passou pelo teatro antes de integrar a banda. Tal experiência fica visível em sua presença de palco até hoje, sendo mesmo uma de suas marcas, proporcionado desdobramentos em outras dinâmicas do *métier*, como por exemplo, produzir grandes nomes da música brasileira tal qual a banda RPM¹² e Cazuza¹³. Se observássemos cada apresentação de Secos & Molhados, notaremos que não há uma partitura fixa, como forma de coreografia para cada canção, o que torna única cada apresentação, que acontece da maneira em que Ney sente a música naquele momento.

5. Considerações Finais

Secos & Molhados, que teve origem em São Paulo, ficou em atividade nos anos de 1971, 1974, 1977, 1988, 1999, 2001 e 2012. Um marco na história, não apenas musical do Brasil, passando pelas gravadoras Continental (1973-74), Philips (1978 -80), PolyGram (1988), Eldorado (2000), com seu rock progressista, misturado com MPB e que criou, também, uma linguagem performática, bastante centrada na figura de Ney Matogrosso, artista plural, com passagem pela cena teatral e um dançarino que sabe expressar em seu corpo, a potência das letras e canções da banda com um canto dramático. “O canto dramático, acompanhado de dança e de um mínimo de figuração, se distingue do teatro apenas na medida em que, no seio da mesma cultura, o sentimento geral se dissocia dela” (ZUMTHOR, 1997, p. 104).

A máscara concebida por Ney Matogrosso construía um olhar sobre si mesmo, dando-lhe a condição de se distanciar de sua natureza para constituir uma criação andrógena, que na mitologia aparece como feminino e masculino em equilíbrio e diálogo. Esse distanciamento, próprio do jogo da máscara, que nos desloca do cotidiano, promovendo um tempo e um corpo mais dilatado e expandido, tornou-se a assinatura performática de Ney, causando um misto de estranhamento e encanto diante das mídias de massa. Ney alcançou públicos de todas as idades em programações populares da TV brasileira, apesar da qualidade da performance ser

¹² Banda de Rock brasileira, formada em 1983.

¹³ Cantor, compositor, poeta e letrista brasileiro.



considerada erótica, até as crianças gostavam de vê-lo em cena. De acordo com Johan Huizinga “O ator separado do mundo vulgar pela máscara que usava, sentia-se transformado numa outra personalidade, e esta era por ele mais propriamente encarnada do que simplesmente representada” (HUIZINGA, 2000, p.106).

Ney e a banda ganharam dimensões internacionais com a expressiva vendagem de discos e aparições em programas e festivais, não apenas no Brasil, mas em muitos outros países do mundo. Só o seu primeiro disco, vendeu mais trezentas mil cópias, em menos de dois meses, em um momento em que não havia internet e que a principal maneira da obra acessar o grande público era através dos programas de rádio e festivais de músicas, organizados e transmitidos pela televisão brasileira. João Ricardo e Gérson Conrad, juntos, compuseram letras que ainda sem a canção, já tinham sonoridade de textos poéticos. De maneira mais modesta em relação a Ney, eles também pintavam seus rostos e ambos ficavam na parte instrumental, já Ney sempre ao centro do palco.

A canção "Sangue Latino" dialoga com a América Latina e insere o Brasil nessa questão, pois não raro e até pela materialidade da língua portuguesa, o Brasil se desloca da América do Sul, predominantemente falante da língua hispânica, devido a processos de colonização e, desde sua independência nossa elite econômica buscou parecer-se com a França e a Europa de uma forma geral. No entanto, Ney Matogrosso, aparece de cocar¹⁴, pés descalços, tintas em seu rosto, mimetizando os povos originários brasileiro. Além disso, a própria canção aponta que “Os ventos do Norte não movem moinhos”, frase que pode ser vista na perspectiva de um povo do Hemisfério Sul, orgulhoso de sua origem e resistente às imposições do povo do Hemisfério Norte, representados na figura de colonizadores, principalmente.

A importância da banda e de Ney Matogrosso são imensuráveis para a história da cultura desse país como potências expressivas e representativas. Tendo um vocalista gay e com trejeitos considerados afeminados, seu primeiro disco, já na capa, remetia ao movimento antropofágico brasileiro, de maneira bem específica se comparada a apropriação realizada pelos tropicalistas. Entre os figurinos havia uma forma de expressão política, contrastando a

¹⁴ Adorno utilizado por tribos indígenas na região da cabeça.



liberdade refletida no corpo do Ney com a censura de uma ditadura que marcou a época. Em entrevista para a Folha de São Paulo, Ney afirma que ninguém o reconhecia no primeiro show da banda, ocasião em que pela primeira vez pintou seu rosto com as tintas que foram presentes da esposa de Paulinho Mendonça, um dos compositores de "Sangue Latino", aliás.

Contudo, passar por Secos & Molhados é entender um recorte histórico e cultural do país, após um dos momentos mais dramáticos de sua narrativa, tal como foi a Ditadura Militar no Brasil. Por isso, Secos & Molhados, é mais que uma banda, é um documento cultural e histórico brasileiro que celebra seu Sangue Latino, através da sua capacidade de expressão artística, copiada por artistas do Hemisfério Norte, como podemos acima observar com a ocorrência da banda Kiss em 1974, um ano após a divulgação do disco homônimo de Secos e Molhados em 1973, dentro da mesma lógica extrativista citada em exemplo dos ventos do Norte.

A banda, embora não exista como formação atualmente, deixou um patrimônio, não apenas musical, mas inaugurou um novo tipo de comportamento artístico se apropriando dos recursos do campo da performance e do teatro, tão efervescentes naquele momento pós Tropicalismo no Brasil. "Sangue Latino" abre o disco e constrói um tipo de referência para tudo o que veio a seguir e segue nas veias da nossa cultura, até os dias atuais. É, portanto, um tempero para nossa arte e uma experiência visceral para quem fez e sentiu.

6. Referências Bibliográficas:

CARETTA, Álvaro Antônio. *Letra e Melodia na amplificação da canção popular brasileira*. In: *Estudo dialógico – discursivo da canção brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013.

CASTRO, Lili. *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís. *Noções da versificação*. In: *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

HUIZINGA, Johan. *A função da forma poética*. In: *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* / Jacques Lecoq; com a colaboração de Jean – Gabriel Carasso e de Jean – Claude Lallias ; tradução de Marcelo

258



Gomes. – São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc São Paulo SP, 2010.

STAIGER, Emil. *Estilo lírico: a recordação*. In: *Conceitos Fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

ZUMTHOR, Paul. *Formas e gêneros*. In: *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Editora Huci tec, 1997.

7. Documentos Eletrônicos:

MATOGROSSO, Ney. *Folha de São Paulo*. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/07/ney-matogrosso-80-forjou-sua-liberdade-no-seio-do-conservadorismo-brasileiro.shtml>. Acesso em 31/08/2021.

MATOGROSSO, Ney. *Programa na íntegra – Conversa com Bial*. Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/5903746/?s=0s>. Acesso em 31/08/2021.

MOLHADOS, & Secos. *Maracanazinho*. Disponível em <https://youtu.be/NKCrYCOBq1E> Acesso em 31/08/2021.

MOLHADOS, & Secos. *Sangue Latino – Tv Tupi, 1973*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=20kFLPITTIM>. Acesso em 31/08/2021.

8. Discos:

SECOS & MOLHADOS. *Secos & Molhados* [Vinil]. São Paulo: Continental, 1973.



O fluxo da consciência na construção das personagens de Virginia Woolf e Clarice Lispector

Lavínia Silvares¹

Daniela de Souza Mendonça²

RESUMO

O modernismo na literatura foi responsável por uma série de rupturas que propiciou a experimentação de novas técnicas que buscavam dar maior profundidade aos aspectos psíquicos da personagem. O presente estudo propõe uma análise narrativa com foco no uso do fluxo da consciência e do monólogo interior como técnicas de composição das personagens nos contos de duas das maiores autoras que as utilizaram: Virginia Woolf e Clarice Lispector. Como referencial teórico, utilizam-se conceitos de autores como Humphrey (1976) e Carvalho (2012) para a compreensão do fluxo da consciência e do foco narrativo, bem como Gotlib (1998) e Cândido (2009) a respeito da construção da personagem de ficção no conto moderno.

Palavras-chave: Fluxo da consciência; Monólogo interior; Personagem; Virginia Woolf; Clarice Lispector

¹ Coordenadora de Bacharelado - curso Português-Inglês. Professora Adjunta de Literaturas de Língua Inglesa e do Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: lavinia.silvares@unifesp.br. Número da Orcid: 0000-0002-3781-1574

² Mestranda no programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Professora de Língua Inglesa nas redes de ensino pública e privada. E-mail: daniela.mendonca@unifesp.br. Número do orcid 0000-0001-7735-5932



The flow of consciousness in the construction of Virginia Woolf and Clarice Lispector's characters

ABSTRACT

Modernism in literature was responsible for a series of ruptures that led to the experimentation of new techniques that sought to give greater depth in the psychological aspects of the character. This study proposes a narrative analysis focusing on the use of the stream of consciousness and interior monologue as a technique for composing characters in the short stories of two of the greatest authors to use such techniques, Virginia Woolf and Clarice Lispector. For the theoretical framework, we selected studies by authors such as Humphrey (1954) and Carvalho (2012) related to the stream of consciousness and the narrative focus, as well as Gotlib (1998) and Cândido (2009) regarding the construction of the fictional character in the modern short story.

Keywords: Stream of consciousness; Interior monologue; Character; Virginia Woolf; Clarice Lispector.

1. Introdução

Desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, a escrita literária de Clarice Lispector é comumente comparada com a de outra grande autora da literatura mundial, a inglesa Virginia Woolf. Mesmo que a princípio Clarice tenha negado essa influência, é evidente que certas características em suas obras possuem similaridades. Para Ferreira e Santana (2017, p. 368), Clarice Lispector tem “à sua maneira, por processos distintos como o da paráfrase, da apropriação e da estilização, deixado ecoar em seus textos, seja na obra ficcional ou na produção jornalística, a voz de Virginia Woolf, a romancista ou mesmo a ensaísta”.

É importante ressaltar que este estudo não tem a pretensão de abranger, em poucas linhas, todos os aspectos comparatistas relacionados às duas escritoras e tão pouco focar-se na importante contribuição de Woolf e Lispector para a literatura de autoria feminina, visto serem temas muito amplos e profundamente discutidos no âmbito dos estudos literários.



Este estudo, contudo, pretende compreender de que forma as diferentes apresentações do fluxo da consciência e do monólogo interior, técnicas de que ambas as autoras frequentemente faziam uso, contribuíram com a construção de suas personagens femininas. Para este artigo, propomos uma análise das personagens Mabel, do conto *O vestido Novo*, de Virgínia Woolf, e Laura, do conto *A imitação da rosa*, de Clarice Lispector.

2. O fluxo da consciência e o monólogo interior como técnica de composição

Em um período marcado por guerras e revoluções, o estabelecimento de novos sistemas econômicos e de avanços tecnológicos e industriais que contribuíram para uma transformação radical no modo de vida das pessoas, novas concepções de mundo surgiram e a literatura passou a abraçar o modernismo como um movimento artístico que propunha a ruptura com uma série de paradigmas antigos, em busca de uma liberdade formal e estética.

Segundo Fernandes (2010), foi durante o modernismo que a experimentação na linguagem passou a ter um papel importante em busca de novidades técnicas e temáticas. Nesse cenário, novos métodos de escrita ficcional se popularizaram, como, por exemplo, as técnicas narrativas do fluxo da consciência e do monólogo interior, formuladas a partir da liberdade estética surgida no período, do advento da psicanálise e da necessidade de valorizar o mundo interior das personagens.

Grandes nomes da literatura como James Joyce e Virginia Woolf vieram a utilizar o fluxo da consciência como forma de escrita que segue sendo bastante popular na literatura contemporânea. No Brasil, Clarice Lispector foi uma das maiores expoentes do uso da técnica.

O termo “fluxo da consciência” vem do termo em inglês “stream of consciousness”, que foi cunhado pelo psicanalista norte-americano William James para retratar a expressão direta dos processos mentais ocorridos de forma truncada e desarticulada, indicando que a consciência flui de uma maneira contínua. William James, aliás, era irmão do escritor Henry James, que por sua vez exerceu bastante influência sobre as técnicas de composição que visavam expressar o universo psíquico das personagens de ficção.

Segundo Carvalho (2012), é muito comum que os termos fluxo da consciência e



monólogo interior sejam comumente tratados como sinônimos, porém adverte que “enquanto a primeira ‘é propriamente antes um termo psicológico que literário,’ a segunda é de fato um termo literário, ‘sinônimo de solilóquio não falado’” (CARVALHO, 2012, p. 58-59 apud SCHOLES; KELLOGG, 1977, p 177).

Robert Humphrey (1976), em seu livro intitulado *Stream of consciousness in the modern novel*, utiliza a expressão “romance de fluxo da consciência” para designar a narrativa que, assim como nas obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector, reproduz os estados mentais da personagem em um estágio pré-verbal. Para o autor, o fluxo da consciência é definido como “a exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p.4).

Também segundo os estudos de Humphrey (1976), há quatro técnicas literárias para a apresentação do fluxo da consciência na literatura. São elas: o monólogo interior, o monólogo interior indireto, o solilóquio e a descrição onisciente.

Dessas, destacaremos o uso do monólogo interior, tanto na forma direta como indireta, por ser a forma utilizada por Woolf e Lispector nos contos que serão analisados neste estudo. Humphrey (1976) define o monólogo interior como sendo:

a técnica usada na ficção para representar o conteúdo psíquico e os processos do personagem [...] assim como esses processos existem em vários níveis de controle consciente antes de serem formulados para o discurso deliberado (HUMPHREY, 1976, p.24).

Cabe ainda ressaltar que há autores que preferem outras formas de diferenciação dos termos fluxo da consciência e monólogo interior. Leite (2007) nos fornece um outro olhar para o que, segundo ela, seria a transição entre os dois métodos de escrita:

O monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típicos da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da personagem acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do monólogo interior para o fluxo da consciência. (LEITE, 2007, p. 68)

Como observado, há diferentes interpretações quanto ao uso e classificação do fluxo da consciência e do monólogo interior na literatura. Humphrey (1976) comprehende que a



transposição dos aspectos mentais das personagens se dá por meio de quatro técnicas específicas, sendo uma delas o monólogo interior.

Por outro lado, Leite (2007) entende que a diferença entre ambas se dá de forma mais sutil, visto que seguem o mesmo intuito que é o de transpor os processos mentais, sendo o fluxo da consciência a forma mais extrema em que essa transposição pode ocorrer.

Neste estudo, usaremos a classificação de Carvalho (2012) que se assemelha à de Humphrey (1976), pois leva em conta as diferentes formas de apresentação dos aspectos psíquicos da personagem, porém com uma maior atenção em relação ao foco narrativo, cujos limites com a utilização do fluxo da consciência são frequentemente tênues e de difícil contorno.

3. O fluxo da consciência na construção das personagens modernas

Das protagonistas às personagens secundárias, sejam elas denominadas planas ou redondas, com maior ou menor densidade psicológica, as personagens de ficção estão entre os elementos que constituem uma narrativa, aqueles que mais comumente nos vêm à mente ao pensarmos em uma determinada obra literária.

As personagens constituem um elo entre o real e o fictício; como o crítico brasileiro Antonio Cândido (2009) os denomina, os “seres fictícios” exercem uma função central na expressão artística: “sendo uma criação da fantasia, [o ser fictício] comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, p. 52, 2009).

Por meio dos contos de Virginia Woolf e Clarice Lispector, é possível observar um estreitamento do limite entre narrador e personagem, sendo essa uma característica das narrativas modernas. Não há nas duas obras uma delimitação clara e de contornos óbvios do que, no passado, caracterizava as personagens. Ao invés disso, há uma interiorização na composição desses seres fictícios que visa transpor aspectos da natureza humana e que permite ao leitor esmiuçar, por meio um mergulho na mente das personagens, sentimentos, memórias, arrependimentos e anseios, como o que será apresentado a seguir.



4. Mabel

A escritora inglesa Virginia Woolf é uma das maiores representantes do modernismo inglês. Foi também uma das pioneiras no uso da técnica do fluxo da consciência, que pode ser observado não apenas em seus romances, como também em seus contos, como no caso de *O vestido novo*.

Publicado originalmente em 1927 na revista *The Forum*, o enredo de *O vestido novo* se passa em uma festa cuja anfitriã é a Sra. Clarissa Dalloway, personagem que Virgínia traria de volta no romance *Mrs. Dalloway*. Entretanto, pouco sabemos sobre os outros personagens presentes na festa, pois o conto é escrito por meio do fluxo de pensamento da personagem Mabel. Acredita-se que Woolf escreveu esse e outros contos como uma espécie de preparação para o que viria a ser uma de suas mais conhecidas obras, o já mencionado romance *Mrs. Dalloway*.

A narrativa em *O vestido novo* ocorre na terceira pessoa, sem interferência do autor e mesclada com o uso do monólogo interior direto. Segundo Humphrey (1976, p. 27), Woolf é uma das que mais recorrem ao uso deste tipo de monólogo interior, quase sem marcas do autor ou de um narrador externo, demonstrando grande habilidade na utilização da técnica.

Logo no início do conto, é possível perceber o profundo desconforto que a personagem Mabel sente ao concluir que seu vestido amarelo não está à altura da vestimenta usada pelos demais convidados. A mudança no estado de espírito da personagem acontece logo na chegada, ao ver sua imagem refletida no espelho.

É interessante notar que o espelho é um elemento simbólico presente em muitas das narrativas de Woolf e, segundo Škrbic (2000, p. 162), relaciona-se à ansiedade sentida pela própria autora ao se ver exposta perante os outros e a convicção que Woolf possuía de sua “falta de feminilidade”.

É a partir do momento em que Mabel vê sua imagem refletida no espelho, em seu vestido novo, que todo o sentimento de inadequação e inferioridade perante os demais membros da sociedade presentes na festa se manifesta:

E de imediato a angústia que sempre ela tentava esconder, a profunda insatisfação – a impressão

265



que tinha, desde criança, de ser inferior às outras pessoas – dominou-a impiedosa e implacavelmente, com uma intensidade que ela não podia afastar (WOOLF, 2016, p. 75).

Como é possível observar pelo trecho acima, Mabel possui um complexo de inferioridade que a acompanha desde a infância e que a torna uma mulher insegura e deprimida. Mabel afirma que "era sua própria e estarrecedora inadaptação; sua covardia; seu reles sangue borrifado de água que a deprimiam" (p.75).

Em *O vestido novo*, Mabel deixa antever, por meio de uma série de pensamentos obsessivos, uma espécie de autotortura, devido ao seu grande pavor de servir como motivo de troça perante os convidados, como pode ser visto no trecho: "porque esses homens, oh, e essas mulheres, oh, estavam todos pensando – "O que Mabel resolveu usar? Ficou que nem um espantalho! Que vestido novo horroroso!" (WOOLF, 2016, p. 75).

Apesar do grande volume de pensamentos negativos que fluem a partir da chegada de Mabel na festa, descobrimos que antes de sua chegada a personagem se sentiu, mesmo que por um breve momento, feliz ao mandar fazer um vestido novo a partir de uma revista antiga que pertenceu a sua mãe:

quando Miss Milan lhe deu o espelho na mão e ela se olhou com o vestido acabado, uma extraordinária alegria se manifestou em seu íntimo. Banhada em luz ela tomou existência. Livre de preocupações e rugas, ali se achava tal qual se havia sonhado – uma bela mulher. (WOOLF, 2016, p. 77)

Ao acompanhar Mabel em suas reminiscências do passado, percebemos que apesar de toda insatisfação em relação a sua classe social, Mabel possui uma vida conjugal relativamente feliz e que o comparecimento na festa desencadeia um fluxo de pensamentos autodepreciativos, fazendo-a comparar a si mesma, de forma metafórica, a uma mosca:

Era a si mesma que assim via – e, sendo ela mosca, os outros eram borboletas, libélulas, belos insetos adejando, deslizando, dançando, enquanto apenas ela se arrastava para fora do pires. [...] Sinto-me como uma mosca velha e decrépita, suja, terrivelmente asquerosa. (WOOLF, 2016, p. 77)

Outro aspecto importante a ser levado em conta é o próprio gênero literário em que a narrativa está inserida: o conto. Para Gotlib (1998), assim como no romance, o conto



moderno, mesmo mantendo as características típicas do gênero, como brevidade e unidade, também passou por processos transformadores:

passa-se a uma aventura da mente, ao suspense emocional ou intelectual, ao suspense mais estranho, ao clímax a partir de elementos interiores da personagem, ao desmascaramento do herói não mais pelo vilão e sim pelo autor ou pelo próprio herói. (GOTLIB, 1998, p.31)

Em *O vestido novo*, a técnica do monólogo interior serve como meio para a apresentação dos elementos interiores mencionados por Gotlib (1998) que, mais do que conduzir o enredo, são os responsáveis pela própria construção da personagem.

Mabel fica sendo conhecida não por uma delimitação fixa e descritiva dada pelo narrador, mas sim pela possibilidade de conhecer seus estados mentais, seja por meio de seus devaneios, pela impressão que a mesma imagina ter causado nos demais, sua tendência a ver-se sempre aquém das expectativas ou por seu profundo complexo de inferioridade.

Apesar da negatividade de seus sentimentos, frutos de uma possível crise de ansiedade, no desfecho do conto temos uma mudança de perspectiva devida à resolução da personagem de ir, no dia seguinte, a Londres, onde “encontraria algum livro proveitoso, maravilhoso, surpreendente, por mero acaso” (WOOLF, 2016, p. 81). Essa nova perspectiva ocasionou a decisão de Mabel de se retirar da festa, pondo fim à sua agonia:

Assim ela se levantou do sofá azul onde estava, e o botão amarelo, no espelho, levantou-se também, e dali acenou para Charles e Rose, para mostrar que não dependia deles em nada, e o botão amarelo saiu do espelho e as lanças todas se juntaram para cravar-se em seu peito quando ela andou em direção a Mrs. Dalloway e disse: “Boa noite”. (WOOLF, 2016, p. 81)

O desfecho do conto não deixa claro se haverá de fato uma mudança na atitude da personagem, o que deixa o leitor com a seguinte pergunta: será que a mosca finalmente conseguiu se arrastar para a beirada do pires?

5. Laura

No Brasil, Clarice Lispector foi uma das maiores expoentes do uso da técnica e, como mencionado anteriormente, já era percebida desde a publicação de seu primeiro romance, em 1944, chegando a receber a alcunha de “a Virginia Woolf brasileira”.

267



Segundo Massaud Moisés (2007), Clarice Lispector pertencia a um grupo de escritores pós-modernistas conhecidos como pertencentes à "geração de 45", cuja literatura foi marcada pelas mudanças do pós-guerra. Ainda segundo Moisés: "A literatura intimista e introspectiva, que se defronta com a ficção regionalista do decênio de 30, agora exibe uma dimensão surpreendente, que a obra de Clarice Lispector tão bem documenta" (MOISÉS, 2007, p. 529).

Essa literatura intimista e introspectiva a que Moisés (2007) se refere, pode ser observada na literatura escrita por Clarice Lispector, bem como nas obras da Virginia Woolf, e deve-se, em parte, à necessidade das autoras de abordar questionamentos, sensações e emoções relacionadas à natureza humana, mesmo em um contexto cotidiano. Ainda sobre a literatura produzida por Lispector, Hansen (1989) esclarece que:

Na obra de Lispector, é a metáfora intensificada, - e finalmente realizada -, que agora se personaliza na impessoalidade soberba, do mundo vegetal do Jardim Botânico, dos animais da Arca e das inúmeras Evas tontas que esperam distraídas o nome que as desencante para os ritos do amor transitivo. (HANSEN, 1989, p. 110)

Em *A imitação da rosa*, de Clarice Lispector, a personagem Laura apresenta, desde o início do conto, um estranho gosto pelo método que a acompanhava desde a infância quando "a fazia quando aluna copiar com letra perfeita os pontos da aula sem compreendê-los." (LISPECTOR, 1998, p. 23)

No conto de Lispector, a narrativa em terceira pessoa faz uso do que Carvalho (2012, p. 62) denomina como "monólogo interior orientado", em que o "leitor é orientado para os fatos externos", utilizando o mesmo estilo de quando é apresentado o fluxo de pensamento da personagem, como é possível verificar no trecho:

Mas agora que ela estava de novo "bem", tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço no dele, e depois jantariam com Carlota e João, recostados na cadeira com intimidade. Há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com intimidade e conversar com um homem? (LISPECTOR, 1998, p. 22).

No trecho acima, ainda é possível perceber um certo anseio da personagem em manter-se sempre seguindo um padrão esperado pela sociedade, que era o de ser uma boa esposa.



No decorrer da narrativa, descobrimos que Laura esteve recentemente internada em um hospital psiquiátrico e, em sua tentativa de voltar à “vida normal”, ela se apegava à rotina doméstica de forma obstinada, como meio de superar o medo de ter uma recaída.

Desta forma, Laura esforça-se em manter um padrão constante em suas rotinas diárias, como seguir a recomendação médica de tomar um copo de leite sempre que se sentisse ansiosa, o que ela obedecia mesmo não vendo muito sentido no ato: “ela tomava sem discutir gole por gole, dia após dia, não falhara nunca, obedecendo de olhos fechados, com um ligeiro ardor para que não pudesse enxergar em si a menor incredulidade” (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Assim como no conto de Woolf, o espelho também aparece como um elo importante para entendermos que, apesar de seus esforços, há algo em Laura que a perturba profundamente, no caso a culpa por não ter conseguido gerar filhos:

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (LISPECTOR, 1998, p. 23)

No trecho acima, a autora utiliza o monólogo interior orientado que se distingue de sua forma direta, basicamente devido à presença da voz do autor que praticamente desaparece na forma. Segundo Carvalho (2012), no monólogo interior orientado:

o autor onisciente apresenta material não falado, e por essa razão truncado, ou falho quanto à coerência, orientando o leitor para circunstâncias em que ele se dá, dando, porém, a impressão de que é apenas a consciência do personagem que está sendo mostrada. (CARVALHO, 2012, p. 62)

Assim como ocorre em *O vestido novo*, de Woolf, Laura também demonstra acreditar que a imagem que ela transmite às pessoas de seu círculo social, principalmente sua amiga de infância, Carlota, é de uma mulher pouco inteligente e sem muitos atrativos: “Carlota na certa pensava que ela era apenas ordeira e comum e um pouco chata.” (LISPECTOR, 1998, p. 27)

Entretanto, diferente de Mabel, Laura não demonstra sentimentos exaltados a esse



respeito, como se sua vida como uma mulher de classe média, esposa submissa e sempre preocupada com os afazeres domésticos fosse o que de fato a mantivesse mentalmente sã. O enredo do conto de Clarice gira em torno da espera de Laura pelo retorno do marido e a expectativa de um jantar com amigos que não chega a acontecer. Sobre este aspecto do enredo do conto em torno de um acontecimento tão corriqueiro, Gotlib (1998) explica:

O que era verdade para todos, passa a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações e sugestões íntimas... Pelo próprio caráter deste enredo, sem a ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros. (GOTLIB, 1998, p.30)

São os estados interiores mencionados que caracterizam não somente a personagem como a obra como um todo e como ocorre em diversos contos da autora, principalmente os que, assim como *A imitação da rosa*, estão inseridos na coletânea *Laços de família* (1998). Essas sensações convergem em um momento de epifania quando Laura passa a observar a beleza de um jarro de flores que havia comprado pela manhã, mas que naquele momento passa a ter um novo significado:

Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas. (LISPECTOR, 1998, p. 28)

O conto de Clarice insere o leitor nos processos psíquicos de uma personagem mentalmente instável que está a todo o tempo se apegando à rotina como forma de manter sua sanidade. Porém é a partir do momento em que Laura observa a perfeição das rosas, que a personagem deixa-se levar pelo ímpeto de presentear sua amiga Carlota. Ao decidir enviar pela empregada as rosas como um presente à amiga, Laura passa a questionar o porquê da beleza das rosas lhe causar um sentimento tão dúvida, de deleite e incômodo:

E também porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh, não, por que risco? apenas incomodava, eram uma advertência, oh não, por que advertência? Maria daria as rosas a Carlota. (LISPECTOR, 1998, p. 29)

A epifania contida na observação da beleza das rosas serve no conto como um clímax, já preparando o leitor para uma ruptura com aquele padrão que a personagem tenta a todo

270



momento seguir. A vida perfeita e segura que Laura criou era sua forma de sentir-se pertencente a algo: “Olhou-as com incredulidade: eram lindas e eram suas [...] suas como nada até agora tinha sido” (LISPECTOR, 1998, p. 31)

Após decidir enviar as flores para Carlota, ela passa a se recriminar e sentir falta das rosas que a ela pertenciam, sendo possível aí relacionar uma necessidade de pertencimento. Mesmo que não seja posta de forma clara a questão da infertilidade de Laura, uma outra possível relação com o estado mental da personagem seria a culpa que ela tem por não ter mantido suas próprias rosas, ou no caso, seus próprios filhos.

Em seu desfecho, a narrativa dá a entender que de nada adiantou Laura manter-se focada em sua rotina doméstica, pois a qualquer momento, mesmo o que é mais singelo, como a observação de um jarro de flores, pode ocasionar a mudança de seu estado mental, talvez por fazê-la entender que a vida não é perfeita e nem ordeira como ela gostaria que fosse.

6. Considerações finais

Ao falar sobre a construção de uma personagem de ficção, Beth Brait faz uma interessante analogia quanto aos diferentes recursos disponíveis que o autor possui em seu processo constitutivo:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinharias do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. (BRAIT, 1954, p. 53)

Tanto Virginia Woolf quanto Clarice Lispector em suas obras proporcionam a nós, leitores, um verdadeiro passeio pelo mundo interior de suas personagens. É possível notar que o foco principal para ambas as autoras é o de criar seus seres fictícios por meio da transposição de seus aspectos psíquicos. Desta forma, é importante notar a importância do uso do fluxo da consciência como forma de compor esteticamente essa interiorização da personagem.

Vale ressaltar ainda que, se o conceito de fluxo da consciência na literatura



surgiu e se popularizou durante o modernismo, as técnicas usadas para a apreensão do mesmo remontam ao passado, conforme esclarece Humphrey:

As técnicas básicas para apresentar a consciência na literatura não são invenções do século XX. Tanto o monólogo interior direto como indireto podem ser encontrado em obras dos séculos anteriores, e a descrição onisciente e o solilóquio foram características primárias da ficção mesmo em seus estágios embrionários. (HUMPHREY, 1976, p.109)

Em *O vestido novo*, o monólogo interior direto apresenta a mente de Mabel que, ao ver sua imagem refletida no espelho, passa por uma profunda gama de emoções negativas resultantes da sensação de inadequação que sua aparência supostamente produziria.

Em *A imitação da rosa*, o monólogo interior orientado nos apresenta a personagem Laura que vê todo seu esforço em manter sua mente instável controlada, por meio de uma rotina rigorosa e metódica, esvair-se devido a um momento de epifania, quando constata a perfeição das rosas, perfeição essa por ela buscada, mas nunca concretizada.

Os escritores de fluxo da consciência, como Virgínia Woolf e Clarice, fazem uso de diferentes artifícios, seja eles símbolos, como o espelho, ou metáforas como a perfeição das rosas, como forma de conduzir o leitor pelo intrincado labirinto de memórias, sentimentos, apreensões e anseios das personagens e que, contudo, também fazem parte do complexo mundo interior comum a nós, os seres reais.

7. Referências

- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- FERNANDES, Maria L. Outeiro. *Perspectivas Pós Modernas na Literatura Contemporânea*. São José do Rio Preto, *Olho d'água*, V.2, N.2. p. 42-55, 2010
- FERREIRA BUENO, J.; FERREIRA SANTANA, R. O enfoque feminista de Virginia Woolf e Clarice Lispector relações: possíveis. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, V. 11, N. 16, p.353-375. 31 jul. 2017.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 1998.



HANSEN, João Adolfo. Uma estrela de mil pontas. *Língua e Literatura*, Ano XIV, V. 17, p. 107-122. São Paulo, 1989.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática. 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p.22-36.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2007.

ŠKRIBIC, N. *A Sense of Freedom: A Study of Virginia Woolf's Short Fiction*. Doctoral dissertation on Philosophy. University of Hull: Great Britain, 2000.

WOOLF, Virginia. *A marca na parede e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 75-81.



**Ninguém te saberá: a poética da solidão gay nos poemas de Caio Fernando
 Abreu**

Cássio Souza da Silveira ¹

Diego Grando ²

RESUMO

Examinaremos neste artigo a forma com a qual o escritor Caio Fernando Abreu representou, em seus poemas, o fenômeno da solidão gay enquanto temática. Para tal, analisamos, visando sua totalidade, quatro poemas presentes em sua antologia póstuma, de acordo com as teorias de pesquisadores sobre o estudo da solidão enquanto um acontecimento inerente ao ser humano. Contudo, nosso foco se dará em especial no levantamento acerca da solidão gay, que, em sua estrutura intrínseca, manifesta-se diferente da solidão observada em pessoas heterossexuais, tanto em suas causas quanto em suas consequências. Tais repertórios nos possibilitaram a capacidade de enredar os poemas selecionados cronologicamente na seguinte série de sentimentos: anseio, desilusão, revolta e aceitação, resultando numa melhor compreensão da obra poética de Caio F. ao trazer à luz um sentimento particular ao eu-lírico que não se relaciona em sua totalidade a todos seus leitores.

Palavras-chave: Caio Fernando Abreu; solidão gay; poesia; literatura brasileira.

Nobody will know you: the poetics of gay loneliness in Caio Fernando Abreu's poems

ABSTRACT

In this article, we will analyze the way in which writer Caio Fernando Abreu represented, in his poems, the phenomenon of gay loneliness as a theme. To this end, we analyzed, aiming at their

¹ Graduado em Letras pelas Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC) e atual bolsista PROEX (Capes) de mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). **E-mail:** cassio.silveira@edu.pucrs.br. **Orcid:** 0000-0001-6554-9465.

² Doutor em Letras - Estudos de Literatura - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realiza estágio de pós-doutorado (PNPD/Capes) na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), onde atua como professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Letras. **E-mail:** grando.diego@gmail.com. **Orcid:** 0000-0001-8907-8864.



totality, four poems present in his posthumous anthology, according to the theories of researchers on the study of loneliness as an event inherent to the human being. However, our focus will be in particular on the survey about gay loneliness, which, in its intrinsic structure, manifests itself differently from the loneliness observed in heterosexual people, both in its causes and in its consequences. Such repertoires allowed us the ability to entangle the poems selected chronologically in the following series of feelings: longing; disillusionment; revolt and acceptance, resulting in a better understanding of Caio F.'s poetic work by bringing to light a particular feeling to the poetic speaker that is not related in its entirety to all of its readers.

Keywords: Caio Fernando Abreu; gay loneliness; poetry; brazilian literature.

1. Introdução

Caio Fernando Abreu, nas palavras de Letícia Chaplin e Márcia Ivana de Lima e Silva (2012), organizadoras da antologia *Poemas nunca publicados de Caio Fernando Abreu*, é considerado um dos maiores escritores da contemporaneidade brasileira, tanto em termos quantitativos quanto de criatividade. Embora seu reconhecimento esteja relacionado à produção ficcional em prosa, o escritor escreveu, desde o início de sua carreira, poemas que nunca foram publicados em vida, chegando a seu público leitor apenas em 2012, quase 16 anos depois de sua morte.

Seu repertório literário, conforme expõem as pesquisadoras, evidencia características intrínsecas à pessoa Caio F., que apresentava em seus escritos a busca por uma identidade e a inquietação em relação ao sentido de existir como um ser no mundo. Deixando transparecer bastante de si em suas obras, por conta de seu caráter introspectivo e intimista, muitas temáticas podem ser abstraídas para fruição estética e também para estudos científicos, como a já citada identidade, o cotidiano e o erotismo, frequentemente unidas com o autor. Com esta pesquisa, utilizaremos uma abordagem qualitativa, separando quatro composições de Caio na intenção de vislumbrar, em sua totalidade, as formas de representação dadas à solidão em seus poemas, tema bastante explorado em sua prosa ficcional, relacionando-as com sua condição na qualidade de homem gay, visto que esta característica aparenta passar despercebida nestes estudos de sua obra.



Vislumbraremos de início, principalmente a partir das ideias de Octavio Paz (1992), a relação artificial, no sentido de algo criado pelo homem, que o ser humano construiu com a solidão, pautando-a como algo inerente a todas as pessoas, para, logo em seguida, afunilarmos o assunto para um grupo específico de indivíduos: a comunidade LGBTQ+ em geral, com a denominada descoberta da solidão gay, trazida à tona pelo repórter Michael Hobess (2017). Em vista disso, e relacionando ambas as reflexões teóricas, pretendemos ser capazes de contribuir para estabelecer, com este artigo, uma nova visão acerca de características idiossincráticas na produção de Caio F., que, embora particular, é englobada dentro de um grupo específico do qual o autor destoava, possibilitando, dessa forma, novas leituras relacionadas à natureza de sua criação poética.

2. Contextualização

Estudos sobre a solidão não são recentes. Há muito se teoriza a respeito de sua existência, enquanto fenômeno relacionado ao ser humano, em diversas áreas de conhecimento, incluindo aí os estudos literários. Essa aproximação se mostra avultosa de modo geral, mas igualmente quando pensada frente à fortuna crítica da obra de Caio Fernando Abreu, por ser uma das temáticas mais evidentes e constantes em seus escritos.

Nosso problema de pesquisa se baseia na constatação de que tais estudos relacionam a solidão presente na poesia e na prosa do escritor a uma solidão geral, da qual se poderia encontrar igualmente nos escritos de qualquer outro autor. Contudo, tendo a noção da homossexualidade de Caio F., compreendemos que essa manifestação se dá em um nível diferente, com causas específicas. A solidão de um homem heterosexual não é, na maioria das vezes, a mesma solidão sentida por um homem homossexual.

A preferência pelo pensamento de Octavio Paz (1992) explica-se pela aproximação deste com a literatura, sendo ele um poeta e um teórico, tornando mais viável aos nossos propósitos uma visão voltada ao poético, diferente de outras linhas de pesquisa que abordam a problemática da solidão por orientações psicológicas, sociológicas ou religiosas.

O maior empecilho para o desenvolvimento desta investigação foi a falta de referências



científicas sobre a solidão gay como um objeto, já que este conteúdo ainda é majoritariamente desdoblado pelo meio jornalístico. Recorremos, assim, à influência de Michael Hobbes, repórter norte-americano que, até o presente momento, caracteriza-se como a maior referência ao assunto. Esperamos, com isso, contribuir para a efetivação e a ampliação de discussões a respeito deste tema.

3. Um estudo sobre as solidões

Ao pensar no termo solidão de acordo com o senso comum, refletimos provavelmente nas ideias de pessoas que se encontram sozinhas ou isoladas de seus semelhantes. Indo além dessas noções, muitos pesquisadores se debruçaram sobre o estudo do fenômeno da solidão e, apesar das diferentes conjunturas ligadas aos indivíduos, garantem, como nos diz o psiquiatra brasileiro Flávio Gikovate (1998), que a solidão é um acontecimento inerente ao ser humano e representa uma de nossas características existenciais.

A pesquisadora Cláudia Fares (1996) afirma que, diante da percepção da solidão, o homem visa a preencher vazios abertos por ela em uma busca constante pelo outro, por um lugar no qual se sentirá acolhido, ou, até mesmo, por si próprio, com a intenção de amenizar e aliviar suas angústias. Acentua, igualmente, que a solidão pode se dar em razão do vazio filosófico provocado pela existência, como uma busca por um significado metafísico da vida, com uma manifestação que transcende o estar fisicamente sozinho, apresentando-se consistentemente em pessoas que vivem em companhia de outras.

Octavio Paz (1992), em *O labirinto da solidão e post scriptum*, se aproxima desses pensamentos e reitera que, embora tenhamos essa condenação sobre os ombros, também vivemos em uma constante tentativa de superação dela. “Todos os nossos esforços tendem a abolir a solidão” (PAZ, 1992, p. 176), com a expectativa de que a assonânciam com o mundo será a recompensa final, ainda que a solidão seja o cerne da condição humana.

Para o autor, a natureza artificial do ser humano se dá em uma aspiração a se encontrar no outro, em resposta a uma certeza: todos os homens estão sós. Sendo o único ser vivo capaz de experimentar tal sensação de duplo significado, busca, a partir da consciência



de si, que é sentida como carência por outrem, uma realização inalcançável, em um desejo de sair de si.

Paz sugere que a experiência da solidão se dá através da dialética do nascer e do morrer, principais atos representativos deste feito, que limita em ambas extremidades o transcorrer da vida. Com a certeza da morte, todas as coisas nos guiam em direção a ela, mas também nos atraem de volta rumo à vida, pedindo ao amor, ato não natural, “que nos dê um pedaço de vida verdadeira, de morte verdadeira” (PAZ, 1992, p. 177), sendo um dos exemplos o desejo intrínseco de se aprofundar em si e, ao mesmo tempo, no outro, em uma tentativa de transcender a solidão.

Tais tentativas apresentam-se nas diversas etapas da vida de uma pessoa. Quando criança, existe a ideia de que o rompimento do cordão umbilical a desune da vida, e ela tenta recriar esse vínculo através da afetividade, do brinquedo e da imaginação pela virtude da palavra. O conflito ressurge no momento em que a consciência em pleno desenvolvimento desconfia da mágica infantil, dando lugar à ruptura deste mundo pela adolescência. Nesse período, o homem enxerga pela primeira vez a sua singularidade e, em contato com a noção de si, surge a urgência de sua própria superação, que se dá pela entrega ao mundo. “Por isso, a adolescência não é apenas a idade da solidão, é também a época dos grandes amores, do heroísmo e do sacrifício [...] O adolescente se abre para o mundo, para o amor, para a ação, para a amizade, para o esporte, para o heroísmo” (PAZ, 1992, p. 183).

Mais adiante, Paz assegura que, com o advento da maturidade, a solidão cede seu lugar às preocupações rotineiras do homem consumido pelo trabalho, com sua singularidade redimida e sua existência particular mesclada no todo, podendo, a partir disso, considerar o adulto solitário como uma anomalia, o que evidencia os problemas da sociedade, já que o homem se encontra mais sozinho do que nunca frente ao que parece um mundo sem saída.

Não pretendemos, aqui, expor à exaustão os estudos já realizados sobre a solidão *tout court*, tendo em vista que muito já foi falado sobre isso, em muitas manifestações diferentes da perspectivada nesta pesquisa. Nosso enfoque se dará a partir de um tema restrito e relevante para a compreensão da produção poética de Caio Fernando Abreu, a solidão gay,



que aparece de forma bastante recorrente em sua obra e vincula-se à orientação sexual do autor, que viveu abertamente enquanto homem gay nas décadas finais do século XX.

Em artigo publicado sob o título *The epidemic of gay loneliness*, o repórter americano Michael Hobess (2017) questiona o motivo pelo qual homens homossexuais, apesar dos anos de progresso social, ainda apresentam altos índices de suicídio, de transtornos de saúde mental e de abuso de drogas, relacionando tais ocorrências à prevalência e à persistência da solidão sentida por pessoas que se reconhecem como membros da comunidade LGBTQ+. Partindo de seu próprio meio social como objeto de pesquisa e também de estudos que compararam a saúde mental entre pessoas homossexuais e heterossexuais, o autor afirma que, enquanto seus conhecidos heterossexuais apresentam com frequência problemas ligados a relacionamentos, a filhos e ao tédio do cotidiano, seus amigos gays exibem com assiduidade problemas de depressão, ansiedade, isolamento, dismorfia, entre outros, não tendo, entretanto, a intenção de negar que pessoas héteros não passem por tais problemas, mas afirmado que elas não as sofrem por consequência de suas próprias orientações sexuais.

Reconhecendo que a comunidade LGBTQ+ teve mais progressos em níveis de aceitação nas últimas décadas, e valendo ressaltar que tais avanços privilegiam os gays frente a sujeitos pertencentes a outros grupos minoritários da mesma comunidade, Hobess declara que os direitos conquistados muitas vezes funcionam como uma faca de dois gumes: por exemplo, a legalização do casamento homoafetivo em diversos países, que para alguns gerou uma nova possibilidade de vida legalizada perante a lei, mas para outros gerou um vazio frente a algo aparentemente inalcançável.

Além disso, o autor, a partir de pesquisas realizadas em universidades do Estados Unidos, apresenta números e estatísticas de que homens gays casados apresentam dez vezes mais chances de se suicidar que casais heteronormativos, assim como são três vezes mais propensos a desenvolver transtornos psíquicos.

Hobess afirma, então, que mesmo aqueles homossexuais que, por privilégio, não sofreram por homofobia e preconceito ao longo da vida incluem-se nos levantamentos, o que permite concluir que ser e viver como um homem que sente atração por outros homens ainda



é, segundo suas palavras, algo indubitavelmente alienante. Antes, a solidão ocorria principalmente pela prisão em que viviam as pessoas por não poderem assumir suas orientações sexuais, mas, nos dias atuais, mesmo os que vivem abertamente ainda se sentem isolados. Aqui, cabe-nos expor a distinção proposta por Paul-Eugène Charbonneau (1984) entre solidão e isolamento. Para ele, o isolamento consiste na privação definitiva de toda comunicação, resultando em uma solidão ainda mais rigorosa, enquanto o ser unicamente solitário a usa como impulsão em direção ao outro, como mencionado acima pelas ideias de Cláudia Fares.

Com os movimentos culturais do século XX, Hobess continua, e com a remoção do termo *homossexualismo* da lista de distúrbios, muitos se dedicaram aos estudos acerca desta condição do homossexual, gerando quase um consenso sobre os sintomas apresentados, relacionando-os aos traumas sofridos por essas pessoas, especialmente as que eram expulsas de casa e precisavam viver em situações de ilegalidade. Todavia, atualmente esses casos não correspondem à totalidade do assunto, visto que, como exposto por Michael Hobess através de pesquisas, outras evidências foram trazidas à tona. Muitos especialistas afirmam terem tratado pacientes gays com sintomas de estresse pós-traumático semelhantes, por exemplo, aos de pessoas vítimas de estupro, sem, no entanto, terem sofrido qualquer injúria que justificasse o diagnóstico. A hipótese de pesquisadores gira em torno do fato de pessoas LGBTQ+ serem condicionadas a esperar pela rejeição, ainda que estas não reconheçam tais comportamentos.

Surge, assim, o termo cunhado por pesquisadores de EM (Estresse de minoria), como complementam Fernanda Paveltchuk e Juliane Borsa (2020), para definir a necessidade de um esforço extra provindo de um grupo marginalizado frente a outro dominante, como uma única mulher em uma reunião de negócios cercada por homens ou um único estudante negro em um curso universitário de elite branca. Hobess acrescenta que esse estresse se amplia para pessoas homossexuais, já que sua condição de minoria, em algum momento de sua vida, precisa (ou precisou) ser ocultada. Assim, de modo geral, mesmo quem não mais necessita se esconder carrega consigo o estresse de um dia ter precisado, o que resulta na solidão de um



sujeito que desde criança precisa enfrentar tais adversidades completamente sozinho, pois aprende em uma sociedade heteronormativa que sua identidade é errada e precisa ser escondida, o que provoca eventos frustrantes com um efeito desproporcional: ainda não que não tenha sido diretamente ofendido, o indivíduo fica na expectativa de que venha a sê-lo, e isso molda todo seu comportamento, na esperança de que evite passar por situações preconceituosas. Hobess afirma que, muitas vezes, o *bullying* acontece internamente, pela pessoa que imagina aquilo que lhe seria dito, o que gera uma tentativa de adaptação e um isolamento antecipados.

Hobess prossegue com a afirmação de que existem dois momentos de aflição e estresse para homens gays: primeiro, no período antes da liberdade ou de *sair do armário*; depois, além do EM, no contato inicial com a comunidade homossexual. Para outros grupos comunitários, conviver entre semelhantes reduz as chances de transtornos mentais; o mesmo não acontece, contudo, em se tratando, em sua maioria, de relações sociais gays. A pessoa que cresceu na solidão se vê novamente presa em uma outra solidão, perante um grupo que, por semelhança, deveria aceitá-la, mas que é repleto de seus próprios preconceitos embutidos, como se, nas palavras do autor, fosse uma selva banhada pelo consumo excessivo de drogas e de sexo: sintomas das dificuldades de uma vida encoberta pela heteronormatividade.

4. A constituição de um poeta solitário

Muitas características dessa comunidade efervescente podem ser encontradas tanto na vida quanto na obra de Caio Fernando Abreu, como a animosidade em relação ao sexo, confirmada pela quantidade de estudos acerca da erotização em textos do autor, relacionada, de certa forma, com a epidemia do HIV/AIDS, responsável pela morte do escritor. A partir dos anos 1980, essa animosidade influenciou e incentivou uma homofobia descarada por parte da sociedade, que considerava a doença como uma punição de Deus, isolando de forma direta pessoas homossexuais. Outra característica é a presença frequente, e de forma explícita, do consumo de drogas em seus escritos, tendo o próprio Caio sido, como mostra a cronologia de sua vida apresentada na coletânea *Contos completos* (2018), preso por porte



de drogas ainda nos anos 1970.

A partir de agora, evidenciaremos as formas com a qual esses atributos se juntam para a construção de um ser solitário nos poemas de Caio F., seja pelo medo e expectativa de abuso de um homem *dentro do armário* vivendo em plena ditadura militar, seja pela desilusão dele com a comunidade que, tendo sido oprimida uma vida inteira, acaba por oprimir seus semelhantes. Mesmo que outras características pudessem ser destacadas, como o machismo sobre homens mais afeminados e os padrões corporais irrealistas exigidos nas relações afetivas, não as colocaremos em questão por serem menos frequentes em sua obra.

5. A solidão gay nos poemas de Caio Fernando Abreu

Discutiremos, nesta seção, quatro dos poemas que integram a coletânea *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*, correspondentes, na estrutura da obra, aos poemas 8, 12 e 14, da década de 1970, e ao 17, da década de 1980.

Começamos pelo único dos poemas listados que possui título – título que nos informa, de antemão, que se trata de um escrito destinado a um ser inexistente, fora da realidade, mas dentro dos desejos.

8 – PARA UM AMOR QUE NÃO VEIO

Tenho sede de ti
meu amor
mas desconheço o som de teus passos
desconheço
a textura (provavelmente morna)
de teus cabelos – desconheço.

Tenho tanta sede de ti
amor – areia soprada pelo vento
teia esgarçada, sonho desperto
bruscamente – tanta sede
e tão abissal
e tão atávica
e tão desencontrada
nestes vinte e seis anos de procuras
vãs.

Ah

282



quero fechar meus olhos
quero despertar logo e
bruscamente
deste denso sono sem ti:
amado, amada
- desconhecidos
alados. (ABREU, 2012, p. 43)

A ânsia por esse amor é retratada no poema na forma de uma necessidade vital dos seres vivos, a sede: algo ardente, capaz até de tirar a vida caso não seja saciada, ainda que seja tão efêmera quanto uma areia soprada.

Não é incomum a vontade das pessoas de serem amadas, algo que, como dito anteriormente, foi criado pelo homem em uma tentativa de preencher a si mesmo e, dessa forma, é intrínseco a ele, como expresso pelos versos “tanta sede / e tão abissal / e tão atávica”, chegando à verdade primitiva do homem. Igualmente frequente é o acesso que temos a escritos de autores heterossexuais descrevendo em prosa e verso seus primeiros amores devastadores, da infância à juventude e à velhice. Grandes obras universais da literatura retratam isso. Aqui, no entanto, Caio F. nos mostra a realidade alternativa em que vivem os homossexuais, desejando uma completude para um vazio sentido ao longo dos 26 ditos anos em que procurou, em vão, ser amado – como os heróis adolescentes apresentados por Paz foram. O eu lírico chega a afirmar, na última estrofe, que a realidade em que vive não passa de um sonho, tamanha a vontade de se sentir completo, ou seja, no outro, por um ser, não importando que seja ou um homem ou uma mulher, completamente idealizado: um desconhecido alado, que, em um jogo de palavras, nos remete a *ao lado*, perante uma dialética de aproximação e distanciamento – tão perto, mas tão longe –, em uma sociedade que, apresentada através de uma atmosfera de sono que interrompe o viver cotidiano, abomina sua existência.

O despertar brusco do sujeito lírico parece acontecer de forma inesperada, como exposto no próximo poema.



da dureza de nossa boca ninguém saberá
do fio das unhas da dor no dente
do sangue guardado no fundo da gaveta

ninguém adivinhará os jardins atrás do muro fechado
ninguém quebrará o ferro do portão
ninguém violentará o secreto
ninguém te tocará profundamente
ninguém te saberá
ninguém.

Por isso olhamos as nuvens
Sentados ao vento que não sopra
Enquanto os balanços rangem
os rádios cantam
e a rua à nossa frente
é tão intocável como um quadro
pintado por outro

Por isso olhamos em volta
e o que se passa além de nossa [palavra ilegível]
não nos soluciona
(ninguém sabe
ninguém saberá).

O caule quebrado do girassol
o livro de Toynbee sobre os degraus
a caneta riscando o papel
as nuvens

a tarde
a rua

o medo. (ABREU, 2012, p. 47-48)

Aqui, o anseio pelo amor dá lugar à desilusão de um homem que percebeu que talvez sua ausência interior não seja preenchida, ou porque esse amor não será possível, ou porque, caso seja, não poderá ser totalmente revelado – e, portanto, vivenciado. Assim, a solidão perdura com a certeza de que ninguém – palavra esta repetidamente entonada com uma ênfase que estrutura todo o poema, caracterizando uma solidão crescente frente a uma realidade frustrante e retratada através de imagens poéticas que ampliam metaoricamente a significação da linguagem – chegará a conhecer tanto sua superfície, como em “da secura de nossos olhos / da dureza de nossa boca”, quanto o que de mais idiossincrático o sujeito



lírico pode oferecer, como o próprio medo.

Ressalte-se que o poema é atravessado por pronomes e verbos na primeira pessoa do plural, indicando que aquela solidão é vivenciada por outros, uma comunidade. A partir da segunda estrofe, com a presença de um interlocutor (tu) bem demarcado, o eu lírico vai se revelando como um mestre a alguém mais novo, apontando as mazelas e as experiências já vividas enquanto homem gay e indicando que o jovem aprendiz passará pelas mesmas situações, como uma predestinação, um ciclo interminável: este também não será sabido ou tocado.

Retomando o plural, tem-se o entendimento, a partir do olhar sobre o cotidiano que não lhes pertence, que é “tão intocável como um quadro / pintado por outro”, que eles não fazem parte dessa existência, o mundo não os acolhe. A única coisa que resta é o medo, uma condenação à solidão perpétua.

14

Quero ficar sozinho
quero ficar sozinho e mudo e duro e frio
no meu canto
quero desconfiar de todos
de todos e de ti e de mim também
quero ficar escondido
no meu canto
quero morder tua mão
quero cuspir no teu rosto
quero ficar sozinho
fumar fumar tomar chimarrão e fumar
inatingível
no meu canto
quero roer as unhas
e não acreditar
quero não supor
quero não dormir
quero ficar acordado
de olho bem aberto
desconfiando de tudo e de ti e de mim
duro e mudo e frio
sozinho
no meu canto. (ABREU, 2012, p. 50)

Com o poema 14 temos a materialização da revolta, em que a solidão é escolhida com

285



o intento de não ser mais imposta, preferindo o eu-lírico a morte, como sugerido nos versos que se repetem, “duro e mudo e frio”, a ter de conviver em uma realidade que não lhe pertence. Desta maneira, o eu lírico prefere o isolamento no seu próprio canto, onde nada nem ninguém, além dele próprio, pode atingi-lo, o que resulta em uma solidão, como já mencionado, ainda mais rigorosa.

Está, entretanto, marcada a existência de uma outra pessoa, um interlocutor – identificado pelos pronomes de segunda pessoa do singular – que lhe é caro, mas de quem, talvez pelo medo mencionado no poema anterior, o eu lírico sente a necessidade de se afastar: ele quer desconfiar, quer morder, quer cuspir. Com a solidão aprendida ao longo da vida enquanto homem homossexual, o sujeito sente o medo de que tudo escape de suas mãos e de que ele retorne, sem escolha, à solidão primária.

17

Aceito a solidão que me impões.
 Senhor, embora não a compreenda
 nem a creia justa ou merecida.
 Ainda assim, aceito essas manhãs sem gosto
 em minha boca seca,
 e também as noites sem ninguém
 com seus sonhos de treva e medo.
 O telefone calado, a campainha muda
 Ninguém pensa em mim pela cidade imensa.
 Faço faxinas pela casa
 e limpo meu corpo metodicamente
 como se amanhã fosse outro dia
 e não a continuação deste mesmo
 de hoje, de ontem, e mais além.
 Tenho pena de mim que habito
 este país deserto
 tenho pena de ter inventado tudo isso
 como uma rede. E ainda assim aceito,
 Senhor, saturnos, quadraturas,
 sinais indecifráveis para meus olhos cansados
 de tantos símbolos
 Mas limpo a casa, faço a cama
 compro rosas que espelho pelos cantos,
 escrevo maus poemas, como este,
 que me embalam distraído
 das durezas que me impões a cada dia.
 Submisso ou covarde, aceito, aceito.
 Durmo sozinho sempre.

286



E amanhã, recomeço. (ABREU, 2012. p. 104)

Este breve percurso se encerra já na década seguinte, em um período de maturidade do eu lírico, no qual ele reconhece – embora não concorde – que sua condição o predestinou a uma vida solitária e vazia, a qual ele tenta por conta própria preencher, seja limpando a casa, comprando flores ou escrevendo. Ainda assim, os sonhos são “de treva”, o país é “deserto”: imagens de um sujeito isolado em meio à imensidão, amedrontado, preso a uma rotina em que os dias se repetem, com o cansaço e a aceitação da pessoa que, naufragada na solidão, após nadar muito finalmente chega à areia e se estabelece nela, com a certeza de que, ao menos, é melhor do que estar no mar.

6. Considerações Finais

Com a intenção de apresentar uma nova abordagem à leitura dos poemas de Caio Fernando Abreu, acrescentamos uma causalidade à temática da solidão, tão estudada em sua obra: a solidão gay.

Começamos nosso percurso abordando a concepção de Octavio Paz acerca da solidão e de seus ciclos. Conectando-a com os levantamentos feitos por Michael Hobbes, foi possível a construção cronológica de um enredo marcado por uma série de sentimentos: anseio, desilusão, revolta e aceitação.

Desconsiderando o período da infância proposto por Paz, tendo em vista a impossibilidade de aplicação ao material deixado por Caio F., partimos diretamente para a figura do jovem herói dominado por suas paixões e, consequentemente, por sua solidão. No poema de número 8, reparamos em uma ânsia pelo momento de se encontrar no outro e de preencher o vazio causado pela consciência de si. Esse anseio se amplifica, na medida em que é necessário desejar e sonhar por aquilo a que as pessoas heterossexuais têm prontamente acesso. É indispensável a realização de um esforço para enquadrar tais poemas no ciclo da adolescência, pois, como exposto, o eu lírico encontra-se em seus 26 anos; ainda assim, os sentimentos são comparáveis àqueles que acabaram de romper com o mundo infantil, já que



foi negado a ele que vivesse, na *idade adequada* de descoberta da própria identidade, a veracidade dos sentimentos.

Seguiu-se, no poema de número 12, uma desilusão provinda da percepção de que o eu lírico está fadado a uma solidão perpétua, em uma aparente desistência da possível comunhão com mundo ou com o outro. O sujeito se conforma momentaneamente com a condição que a sociedade lhe impõe perante sua natureza, ao mesmo tempo que tenta confortar seu igual.

A desilusão é estilhaçada, no poema de número 14, pela revolta heroica do jovem que, indo em busca daquilo que lhe foi negado, encontra-se no outro e percebe que, como mostrado por Hobbes, a própria comunidade gay parece a seus olhos uma selva, onde é preferível ter atitudes ruins como cuspir no rosto daquele que tanto procurou e retornar ao isolamento que antes não era uma escolha.

Chegando ao último, o poema 17, enquadrados, finalmente, o eu lírico na maturidade, fase em que a solidão, segundo Paz, se torna uma anomalia. Contudo, mesmo que esta continue a existir, percebe-se no homem já uma maturidade para lidar com seus sentimentos, visando a suas responsabilidades e indo em direção àquilo que o liga à vida, tendo em mente a dialética antes proposta, não mais tentando abolir a solidão, mas encontrar junto dela a assonância pretendida com o mundo.

7. Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Contos completos*. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ABREU, Caio Fernando. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. 1^a ed. São Paulo: Record, 2012.
- CHARBONNEAU, Paul-Eugène. *Crônica da solidão*. 1^a ed. São Paulo: EPU, 1984.
- CHAPLIN, Letícia; SILVA, Márcia. *A poesia não é adiável*. In: ABREU, Caio Fernando. *Poesias nunca publicadas de Caio Fernando Abreu*. 1^a ed. São Paulo: Record, 2012.
- FARES, Cláudia. *O arco da conversa: um ensaio sobre a solidão*. 1^a ed. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 1996.
- GIKOVATE, Flávio. *Ensaios sobre o amor e a solidão*. 3^a ed. São Paulo: Summus, 1998.
- HOBESS, Michael. *The epidemic of gay loneliness*. In: Highline, New York, 2017. Disponível em: <<https://highline.huffingtonpost.com/articles/en/gay-loneliness/>> Acesso em:

288



06/07/2021.

PAVELTCHUK, Fernanda; BORSA, Juliane. *A teoria do estresse de minoria em lésbicas, gays e bissexuais*. In: Rev. SPAGESP, Ribeirão Preto, v. 21, n. 2, p. 41-54, dez. 2020.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. 1^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

289



CRIAÇÕES LITERÁRIAS



Releituras poético-críticas das cartas jesuíticas: criação dos poemas “Costumes Bestiais e Costumes Maus”, “Haverá muitos que dirão as mais novas da terra” e “A medicina da mata”

Carolina Suhet Quintanilha Ferreira¹

Larissa Rodrigues Scariel Dias²

RESUMO

A partir da proposta de avaliação da Unidade Curricular “Cultura Letrada no Brasil do século XVI ao XIX”, ofertada no primeiro semestre de 2020, foram confeccionados três poemas baseados nas cartas dos padres jesuítas que vieram para o Brasil com intuito de catequizar as etnias que viviam aqui anterior à essa “chegada”. O catecismo, como sabemos, foi um dos braços da dominação e da colonização das terras tomadas pelos portugueses. Para além disso, as cartas foram um instrumento de registro e troca de informações acerca da experiência vivida e de divulgação detalhada, dentre as camadas eclesiástica e aristocrática, daquilo que foi encontrado por aqui. É importante ressaltar que tais cartas foram produzidas através do viés europeu no tocante às “terras brasileiras” e, diante disso, foi feito um trabalho de desconstrução e crítica do olhar do “colonizador”.

Palavras-chave: Poesia; criação; Novo Mundo; catecismo; medicina da mata.

ABSTRACT

Given the evaluation of the Curricular Unit "Culture Literate in Brazil from the sixteenth to the nineteenth century", offered in the first semester of 2020, three poems were made based on the Jesuit priests letters' who came to Brazil in order to catechise the native groups who lived

¹ **Carolina Suhet Quintanilha Ferreira:** Licenciada em Letras/Português pela Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1732923796932098> / ORCID: 0000-0001-7150-9689 (csuhet@gmail.com).

² **Larissa Rodrigues Scariel Dias:** Graduanda em Letras/Português - Francês pela Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7363744149086628>. ORCID: 0000-0001-9620-5219 (larissa.scariel@hotmail.com).



here before this ‘arrival’. Catechism, as we know, became a strong arm of the domination and colonization of lands taken from native groups by the Portuguese crown. In addition, the letters were an instrument for registration and information exchange about the lived experience and of detailed disclosure, among the ecclesiastical and aristocratic layers, of what was found here. It is substantial to highlight that those letters were produced through the European bias regarding the "Brazilian lands" and, in view of this, a work of deconstruction and criticism of the colonizer's gaze was done.

KEY WORDS: Poetry; creation; New World; catechism; forest medicine.

1. Introdução

A manifestação da cultura literária europeia no Estado do Brasil do século XVI, iniciou-se com a invasão e imposição da cultura do “Velho Mundo” nas Américas. Em tal momento, a investida da sobreposição da moral e do costume europeus aos costumes e singularidades das etnias que habitaram e/ou habitam, o que futuramente se tornaria “solo brasileiro”, foi registrada por meio de cartas constituídas por crônicas de viagem das Grandes Navegações, textos informativos e descritivos sobre os habitantes, fauna e flora.

De modo mais específico, algumas dessas cartas expuseram as conquistas espirituais protagonizadas, especialmente, por Padre Manuel da Nóbrega (1517-1570) e os jesuítas da Companhia de Jesus, que chegaram na Bahia de 1549. As escrituras tinham a finalidade de: a) coletar de informações sobre os povos com os quais os religiosos fizeram contato, principalmente sobre suas línguas e costumes para a confecção de dicionários, gramáticas e catecismos, usados muitas vezes no treinamento de jovens missionários antes de serem enviados para as missões; b) controle interno da Companhia; c) reforçar a unidade mundial da Ordem e d) atender a demanda das elites letradas da Europa que passam a interessar-se pelas maravilhas do Novo Mundo (HANSEN, 2010, pp. 111 - 112).

Diante do contexto abordado acima, para a composição dos poemas “Costumes Bestiais e Costumes Maus” e “Haverá muitos que dirão as mais novas da terra”, valemo-nos do volume *Cartas do Brasil (1549-1560)* escrito pelo Padre Manuel da Nóbrega, selecionando a carta VII (1551) na qual o jesuíta aborda além da conversão catequética, os “costumes bestiais” dos



“Gentios” e os “costumes maus” dos clérigos enviados ao “Novo Mundo” ; e a carta XI (1552) na qual é anunciada a chegada do Bispo Dom Pero Fernandes Sardinha, informa as novidades da terra e, revela a “conduta pecaminosa” dos moradores das casas da capitania.

Como fonte para o poema “A medicina da mata”, utilizamos as cartas V, VI e VII do escrito intitulado *Tratados da Terra e Gente do Brasil (1583-1601)* do também padre jesuíta Fernão Cardim (1548-1625). Neste texto, acessamos uma descrição minuciosa das espécies de plantas e animais, como uma catalogação de tudo que foi encontrado por aqui. O trecho selecionado trata das propriedades, inclusive medicinais, da mata nativa que há meio milênio sofre devastações em grande escala e, cada vez mais, sem precedentes históricos.

2. Referências

BRASIL, Academia Brasileira de Letras. *Cartas do Brasil (1549 - 1560)*. Rio de Janeiro, 1931.

BRASIL, Ministério da Educação. *Manuel da Nóbrega*. Recife, 2010.

CARDIM, Fernando. *Tratados da Terra e da Gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editores J. Leite & Cia, 1925.

A medicina da mata

Tem árvore muito valiosa e grande
 umas dão frutas e sementes,
 único remédio para as câmaras de sangue.
 Outras dão óleos para defumar,
 podem ser usadas em lugar do incenso.

293



lbxxi.org.br

UNIFESP

SP Leituras
 Organização Social de Cultura

B2
 BIBLIOTECA
 PARQUE VILLA-LOBOS

BIBLIOTECA
 DE
 SÃO PAULO

Sis
 EBI

SÃO PAULO
 GOVERNO DO ESTADO | Secretaria de
 Cultura e Economia Criativa

literaturanoxxi

Há ainda outra árvore muito valiosa
 entre os índios
 Essa para nós serve de dar vidro à louça
 Tem árvore que é o único remédio
 para as doenças do fígado.

Outra, menor, tem raízes
 um excelente remédio para dor de dentes.
 Tem ainda figueiras muito altas,
 e, tem, as também não muito grandes.

Há árvores como da China, da Índia e Antilhas.
 Figueiras como de Portugal e Espanha.
 Os tipos são vários:
 Cabureigba, Cupaigba, Ambaigba, Ambaigtinga,
 Igbacamuci, Igeigea, Curupicaigba, Caaróba,
 Caarobmoçorandigba, Iabigrandi e Betele.

De grave enfermidades, muitas deste Brasil,
 nos sararão
 se comermos delas.



Haverá muitos que dirão as mais novas da terra

Anunciando a chegada do Bispo,
 Nóbrega encaminha A' El-Rei D. João
 algumas das mais novas da terra.
 Comenta da missa, doutrina, catequese
 e de alguns nativos que diante da fé, vestem-se.

Já de outros, diz
 que apartados da conversão,
 têm pouca reverência ao Sacramento do Batismo.
 Empresa maior desta Companhia,
 é a busca do tesouro das almas para o Senhor.

À Alteza, continua a falar dos pecados e vícios
 dos homens moradores das casas da capitania.
 Para esses, que seja enviado órfãs mulheres - na ausência quaisquer -
 para dar princípio e fundamento ao que começaram colonizar.

Aconselha, também, que mandem pra cá
 Governadores casados
 nem solteiros, nem mancebos
 e que pense bem nos oficiais de muito gasto.
 'A terra é tão pobre ainda agora', vai desagradar
 e dar desgosto àqueles de tantos ordenados.



Uma pergunta aqui, hoje, ecoa:
por quê não foi consumado seu estorvo, Princípe das Escuridades?

Costumes Bestiais e Costumes Maus

No Pernambuco, essa terra povoada de muita gente,
meus caríssimos Padres e Irmãos,
fizemos muitos bons frutos.

Tenho falado com muitos Gentios,
apartando-os dos Costumes Bestiais e
pouco a pouco, mostramos o caminho da verdade.
Todos parecem querer ser cristãos,
chegaram até partir de longe pra cá - do sertão -
pedindo ensinamentos e chegam a ter lágrimas nos olhos.
Vão se emendando e deixam, alguns,
de matar e comer os seus contrários.
Outros deixam de ter várias mulheres.
Todo o demais, é fácil.
Não têm ídolos -
alguns deles até se fazem por 'santos',
prometendo-lhes saúde e
vitória sobre seus rivais.

296



ibxxi.org.br



SP Leituras
Organização Social de Cultura

B2
BIBLIOTECA
PARQUE VILLA-LOBOS

BIBLIOTECA
DE
SÃO PAULO

Sis
MEBIA

SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO | Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

  literaturanoxxi

Mas preciso segredar sobre os costumes de outrem...
com maus exemplos, pecados da carne e
outras tantas abominações,
seguem contrariando a Doutrina de Cristo
alguns clérigos da terra, outrora nossos irmãos.
Querem-nos mal e nos perseguem feitos Demônios,
pois somos contrários aos seus Costumes Maus.

Dos costumes da terra, pouco a pouco, os Bestiais jazem.
E dos Maus, será que com a chegada do Bispo, também?



Deslumbrado (pela flora, pela fauna e pela nação)

Ana Luiza de Lima Cano Nunes¹

Gabriela Oliveira Lemos Miranda²

RESUMO

A partir do ponto de vista do descobridor, os poemas foram baseados na euforia europeia de conhecer um novo mundo. Tomando a visão como principal elemento de elaboração, a imagem recém-descoberta, ainda desconhecida da terra e seu povo, é descrita minuciosamente com admiração e cobiça. Buscamos trazer na escrita o ar do ambiente inexplorado o qual foi deparado, junto ao encantamento misterioso proveniente da terra. Os poemas foram recortados em três seções: A flora, a fauna e o povo, figuras que têm identidade própria e ao mesmo tempo são relacionadas entre si.

Palavras-chave: Cultura letrada; literatura luso-brasileira; Brasil colônia; poema, poesia.

ABSTRACT

From the discoverer's point of view, the poems are based on the european euphoria of knowing a new world. Taking sight as the main element of elaboration, the newly discovered image, still unknown to the land and its people, is minutely described with admiration and greed. We seek to bring in writing the atmosphere of the unexplored environment which was encountered together with the mysterious enchantment coming from the land. The poems were cut into three sections: Flora, fauna and people, images that have their own identity and at the same time are related to each other.

KEY WORDS

Literate culture; Luso-Brazilian literature; colony Brazil; poem, poetry.

¹ **Minibiografia** do autor I: graduanda em Letras-Português pela **Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH)**. E-mail para contato: allcnunes@unifesp.br. ORCID: 0000-0001-8908-106X.

² **Minibiografia** do autor II: graduanda em Letras-Português pela **Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH)**. E-mail para contato: gmiranda@unifesp.br. ORCID: 0000-0002-2886-0374.



Deslumbrado pela flora

Sebastião da Rocha Pitta (1660-1738) “Livro I, Introdução”, História da América Portuguesa (1730)

Do novo mundo e suas venustidades
Contemplo vastas terras carregadas de frutos e tesouros,
Ouro, bálsamo e âmbar misturam-se aos aromas das notáveis montanhas
Formosa natureza inerte em serenidade e vida,
Descansa sobre o desanuviado céu
que cobre a pátria recém descoberta
Cerúleo como os mares que vêm de encontro à costa,
flavescentes são os raios do sol que iluminam, como o ouro das minas
num sopro de claridade infinita
Éden descortinado, para onde vão os bem-aventurados,
habitam no esplendor dos garridos verdes que revestem
Os férteis solos e vívidos campos, misteriosos seres
afortunados pela terra que nasceram.



Deslumbrado pela fauna

**Frei Vicente do Salvador (1564-1639) “Capítulo nono: dos animaes e bichos do Brasil”,
 História do Brasil 1500-1627 (1627)**

Do novo mundo e suas venustidades
 Contemplo a animalidade natural
 Dominados e domésticos, assim como os da Espanha
 Cavalos, vacas, ovelhas, cabras
 O sabor do porco perdura pelo verão e inverno,
 O gosto da galinha na boca dos enfermos
 Porco montês, que marcha em manadas
 Caçam o caçador se alanceados,
 Irascíveis, derrubando três ou quatro corpos
 Depois seguem seu caminho, desafrontados
 Animália com figuras exóticas,
 Das que vagam na margem de rios e comem ervas
 Das que saem à noite e se escondem ao dia
 Das que comem formigas com a língua e trazem mau-agouro
 Das que matam touros e tem gravuras na pele
 Das barbadas que riem de caçadores
 Das deleitáveis à vista mais que ao olfato,
 Das que delongam seus movimentos, sem pressa para fugir
 Das que trocam a pele e comem veados inteiros
 que rastejam, algumas carregando veneno
 Das miúdas, que tosam árvores completamente
 que roem madeira, livros e roupas

300



que causam feridas nos pés e nas mãos
Das águas, que incham como bexigas e são espinhosos
que se criam nos mangues ou nas pedras, possuindo joias
que andam de lado em tons avermelhados e anis
Abundância que habita o ambiente aquático
tão cheio de vida, assim como a superfície.



Deslumbrado pela nação

Pero Vaz de Caminha (1450-1500) Carta de Pero Vaz de Caminha (1500)

Do novo mundo e suas venustidades
Contemplo o semblante nativo,
Nuançado em tom de vermelho
Garbosos rostos, assim como os narizes
Usam acessórios que atravessam seus lábios
Marchetados de tal forma que não os estorva
no falar, no comer ou no beber
Os cabelos, nivelados, mais negros que a asa da graúna
Aparados sobre as orelhas, ornamentados com penas de ave fulva
Nus, sem cobrir suas vergonhas, totalmente rapados
Com pinturas na pele, azuladas, vermelhas e pretas
que ao molhadas se intensificam
Dos consomes oferecidos, não provaram nada
Pão, peixe, vinho e até a água
Mal a tomaram na boca, desgostosos
Comem inhame, muito abundante, e frutos e sementes oriundos da natureza
Ao som do tamboril dançam e se movimentam
Seres excêntricos pertencentes à uma pátria diversa
Descoberta como algo admirável por sua perfeição
Habitantes afortunados dessa terra virtuosa.



Bibliografia

- CAMINHA, Pero Vaz [1450-1500]. "Carta de Pero Vaz de Caminha [1500]". In: UEHARA, Helena M. *O Brasil de Pero Vaz de Caminha*. Consultoria Eni de Mesquita Samara. São Paulo: Ideia Escrita, 2008.
- PITA, Sebastião da Rocha [1660-1738]. "Livro Oitavo". In: *História da América Portuguesa* [1730]. Prefácio e notas Pedro Calmon. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976.
- SALVADOR, Vicente do [1564-1639]. Livro IV: "De Três naus inglesas que neste tempo vieram à Bahia"; "Da Guerra que Cristóvão de Barros foi dar aos gentios de Cerizipe"; "De uma entrada que se fez ao sertão em busca dos gentios que fugiram das Guerras do Cirigipe e outros". In: *História do Brasil* [1627]. Estudos Aureliano Leite, Rodolfo Garcia, Frei Venâncio Willeke, e J. Capistrano de Abreu. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1982.



Prisão na eternidade

Ana Beatriz Primo da Silva¹

RESUMO

Essa poesia foi escrita em setembro/2021 em um exercício de reflexão sobre as perdas durante a pandemia da COVID-19. Com o intuito de participar do Concurso Cultural Unifesp Mostra sua arte - Cultura e Memória, edital nº 448/2021, resolvi propor o meu texto para análise. Em outubro/2021 minha poesia foi votada com vencedora do Concurso supracitado. É com muita alegria que posso compartilhar minhas produções artísticas com o público da universidade, bem como com o público fora do âmbito acadêmico. Perpassando as barreiras do sensorial e passando pela emoção de viver e sentir essa pandemia devastadora e repleta de luto, a escrita tem sido um refúgio. Espero que a comunidade leitora possa se sentir tocada e abraçada virtualmente com esse pedaço de mim.

1º lugar no concurso “Mostra sua Arte”, com o tema “Cultura e Memória”, em 2021, realizado pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

Palavras-chave: poesia; concurso; cultura; memória; pandemia; COVID-19.

Prisão na eternidade

Vida que não mais virá
Não mais andará
Não mais visitará
Não mais será
Não mais existirá.

¹ Estudante de Letras Português/Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo, pesquisadora sobre o hip-hop nacional e latino-americano e poetisa há 7 anos. Beatriz.primo@unifesp.br.



Vida que não mais morrerá.
Que se perdera,
E se afugenta por entre
Os devaneios do não ser.

Vida que se salva?
Vida que se liberta?
Vida que é tirada,
Arrancada,
Violentada,
Massacrada.

Vida linda que é
E só é
Parte
De algo maior
Que qualquer poemazinho
Que um dia escreverei.

Vida que não se vai
Como Ismália.
Que se afoga nas memórias
Dos que permanecem aqui
Mas que se vão
Na mesma intensidade do seu ruflo.

Vida que não se foi como sopro
Que foi gigante
E que não mais dançará
Nem irá cantar,
Com a felicidade
De quem vai morrer no dia seguinte.

Vida que nem palavras,
Nem fatos,
Nem ações,

305



Nem reações,
Nem mobilizações,
Nem manifestações,
Nem vinganças,
Nem julgamentos,
Serão capazes de acalentar.

Pois não há nesse mundo
Uma fonte capaz
De alforriar
A vida que agora fora presa
Para sempre na eternidade.

Para sempre na lembrança,
Para sempre na constância,
Para sempre nessas palavras
Que se encerram aqui
E que iniciam agora
Em sua boca.



As pedras que habitam o vazio

Bárbara Santos Silva¹

RESUMO

É preciso do passado para poder viver o futuro. No entanto, como viver de memória em um país que constantemente busca apagar a sua própria? É essa a reflexão que permeia a história do personagem, preso em suas memórias que passam pelo encantamento infantil com o mundo, pelo golpe militar de 64, o incêndio na Cinemateca, em 2021, e o luto que a falta de uma lembrança pode deixar em corações que lutam contra o vazio.

3º lugar no concurso “Mostra sua Arte”, com o tema “Cultura e Memória”, em 2021, realizado pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

Palavras-chave: Cultura; Memória; Cinema; Violência; Vazio.

(Para o meu pai)

Ele pensava que existia alguma coisa sobre o cinema que o fazia inacreditável. Em realidade, pensava isso até os dias de hoje. É que naquela época era mais visível, principalmente para alguém que só tinha saído do interior de Minas Gerais aos oito. Havia uma praça naquela cidade, quando ela ainda não era tão grande. Tinha um cinema lá que o rapazinho ficava namorando vez ou outra só porque gostava dos letreiros. Mais do que dos letreiros, ele gostava de Hércules. O filme em exibição da vez era aquele de título grande, mas ele tinha boa memória e guardava até hoje, apesar de nunca mais tê-lo assistido, desde 1971. *Hércules, Sansão, Maciste e Ursus, os invencíveis*. Foi a primeira vez que ele não entregou todo o dinheiro que ganhava vendendo pipoca no estádio, ou engraxando sapato, ou vendendo alface na rua, para a mãe. Foi

¹Estudante de licenciatura em Letras - Português/Francês pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).
Barbarasilva2410@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-3745-209X>



a primeira vez que ele decidiu ser só um pouquinho egoísta. A justificativa era a de que tinha onze anos, apesar de não saber muito bem o que aquilo de fato significava, então entrou no cinema e se acomodou na cadeira. Era tão miudinho o rapaz que não se dava conta da própria solidão. Ele me contou que naquela primeira vez, e na segunda, e na terceira, e desde sempre, tudo era tão mágico. É que ele não tinha TV em casa, então como poderia no mundo existir uma tela tão grande e pessoas que pareciam heróis de verdade, onde estavam aqueles heróis? Como é que existiam caixas enormes por onde saíam sons tão altos e aquilo o assustou de um jeito, porque ele também não gostava de sons altos, mas gostou tanto, e tanto, do cinema. Não contou pra ninguém sobre aquilo, mas às vezes se encontrava daquele jeito, sonhando acordado, pensando nas impossibilidades que ele não achou que eram possíveis até aquele dia.

Hércules, Sansão, Maciste e Ursus foi um filme estrangeiro de 1964 que contava história de heróis, de grandes e honrados homens. Fazer essa comparação era meio assustador, porque em 1964, ele ainda morava lá na roça e não entendia muito bem os militares e até achava que poderiam ser heróis se o seu pai não costumasse ficar tão quieto, tão sentido, tão protetor quando via aqueles caminhões passando na cidadezinha. Mas, ele não ligava muito, até ter que se mudar e a família toda veio de caminhão e o caminhão foi parado e até seus irmãos, ele incluso, foram revistados. As armas que aqueles homens seguravam eram enormes, não pareciam nada com heróis, nunca foram, e ele sonhou com aquilo por um tempo, e acordava meio assustado, porque o sonho não era bom. Depois que cresceu, se pegava pensando que seria até bom que só fosse um sonho, porque desta forma não precisaria lembrar, os sonhos somem com o tempo. Existem lembranças que condenam e talvez isso fosse uma violência contra o existir no mundo: quando não se pode tornar a lembrança um lugar de retorno. Não é possível que existir fosse de tão pouca liberdade. No entanto, a fé era uma constante. Ter que se resumir para caber em um espaço se tornava agonizante. Agora que o tempo tinha passado, ele percebia a falta de mudança de algumas coisas e fazia tanto tempo que ele não era mais do que pura síntese somado a alguns fragmentos de memórias, de lembranças, de pouca existência do menino miúdo que foi ao cinema pela primeira vez em 71 assistir a um filme de 64, o momento em que os brasas foram obrigados a esquecer para seguir em frente, mas não dava



para seguir em frente sem retornar, não dava. A própria fé nega o futuro, nega as possibilidades do que se pode ser quando o antes não existe.

Ele sentia isso, às vezes, o medo de não se lembrar mais da voz do pai, dos olhos dele, porque sentia que a memória começava a falhar. Por isso, passava as horas encarando a única foto que tinha dele e depois se olhava no espelho. Um dia, a filha mais nova chorou por não ter conhecido o avô, então, para acalmá-la, respondeu que o pai vivia dentro dele. Ficou tão satisfeito com a resposta, que tinha sanado uma dúvida de dentro dele, e pensou que era incrível como as pessoas sobrevivem pela memória e pelo que somos. De alguma forma, elas sempre vivem; tinha certa mágica, certa fé, em pensar que cada pessoa nesse mundo é eterna e que, na morte, nossas células se espalham por aí, sobrevivendo dentro de cada existência que habita o mundo até virar poeira cósmica, até virar estrela. Mas, e se ele esquecesse? Da voz, dos olhos. Se tudo isso acabasse, quem se lembraria?

Isso era uma constante: o silêncio daqueles tempos, a falta de qualquer certeza. Era tão difícil ficar dentro de casa por tanto tempo, porque as memórias que não eram abrigos começavam a retornar e ele se lembrava do que tinha esquecido (a voz, os olhos). Ficava assistindo à TV, mas as notícias só deixavam perceptível o seu deslocamento naquele mundo, porque tudo era número, números muito altos, não gente, não parecia gente, mas era tanta gente. Todo brasileiro era um tipo de deslocado, especialmente aqueles que já tinham nascido em 1964, e os seus filhos, e os filhos deles. A televisão agora era tão comum e ele passava as horas de sua aposentadoria sentado em frente a ela, remoendo dentro do coração todos os resquícios de violência a qual estava submetido, a falta de lembrança de um tempo que se tornou uma pedra no vácuo: imóvel, tão pequenina que era quase inexistente. Só se podia viver de memória em 2021, mas, como, se algumas delas ele não tinha mais, se foram apagadas, como a voz e os olhos, perdidos no vazio? Ver o mundo caminhando para um futuro sem passado trazia de volta o deslocamento para o nada, direto para o caos. O galpão e todos os filmes que ele poderia ter assistido em 1964 e 1971, e depois, pegaram fogo, tudo isso foi embora, justo quando ele precisava desesperadamente de uma memória que nunca antes tinha tido. Todos os fragmentos eram corroídos pelo incêndio, pelo fogo que apagava a existência, mas que deveria



dar vida, que era vida, só que todo o mundo também tem um pouco de morte. Ele pensava que tudo parecia ser memória em 2021, mas estava tão errado, porque ela não existia, nunca existiu (e o que existia era apagado pelo cheiro de morte que caminhava em cada esquina dos nossos brasis).

Deixou de pensar nisso por um tempo, até perceber que tinha mesmo esquecido da voz, e dos olhos; eles tinham apagado os números, encobrindo-os. A sua lembrança tinha sido incendiada como aquele acervo de filmes que ele nunca tinha visto, em um lugar que ele nunca tinha sequer pisado, igualzinho a um país que nunca encontrou os seus ancestrais, igualzinho a um pai que não tinha conhecido a própria mãe e dela só tinha uma foto de um caixão, no dia da finalização. Um caixão. A memória era resumida a isso e a existência uma impossibilidade. Se conformar é a tentativa de esquecer: não existe maior maldição do que viver em um mundo em que dele não se sabe de nada, porque tudo, de repente, foi jogado ao caos. Ninguém sabe o que aconteceu naqueles dias, nesses dias tão longos que encobrem a eternidade do que se deveria ter fé.



Pipa

Amabilin Strombeck*

RESUMO:

A crônica cruza memórias de infância com as imagens de um cotidiano presente transpassado pelo cenário de declínio trazido pela pandemia, tecendo, a partir desse choque entre dois tempos, ressignificações que mantém viva a tentativa de construir novos caminhos, de construir um futuro, um mundo porvir, apesar de qualquer pesar.

5º lugar no concurso “Mostra sua Arte”, com o tema “Cultura e Memória”, em 2021, realizado pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

Começo esse texto enquanto esboço, em desenho, uma pipa, decerto como espécie de autopunição por não ter fotografado a dita cuja no ensejo de seu surgimento. No quadrante superior esquerdo de um caderno sem pauta, em página amarelada de papel pôlen, figuram meus rabiscos - de ângulos duvidosos, onde representações de fios se confundem com representações de varetas e onde a tal da rabiola mais parece uma escama de peixe -, que tentam se parecer com algo que se pareça com uma pipa. Pipa. Mais divertido é o designativo que empregamos lá onde cresci: papagaio. Quando era pequenina, de dicção atrapalhada, costumava dizer ao meu pai, nos dias de inverno: “pai, tô com ‘fio’”, ao que ele sempre me respondia: “Fio? Vou soltar você que nem papagaio”. Eu ria. Ele também. Acho que por isso mantive o jargão mesmo depois de já articular muito bem o som do erre. Ríamos, enquanto me imaginava dando piruetas no ar presa a um fio orquestrado por meu pai. Seja pipa, seja papagaio, as memórias que me vem à tona são sempre alegres: a pipa cor-de-rosa (que voava mais que papagaio) que meu pai me ajudou a arquitetar; os tempos de férias; a criançada na rua; os presentes que eu ganhava do universo quando alguma pipa cortada pelos guris caía no quintal de casa (“posso entrar para pegar a pipa que caiu aí?” “Caiu nada aqui, não”, dizia eu, já

311



BIBLIOTECA
PARQUE VILLA-LOBOS



BIBLIOTECA
SÃO PAULO



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO

Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

com o tesouro muito bem escondido); o vento morno do interior; os passos solitários e cuidadosos em cima do telhado...

Mas saltamos no tempo. Entrei no carro que me levaria ao centro da cidade exatamente às 16 horas e 09 minutos. Essa é a última imagem que vejo e, a partir de então, imagem alguma acontece e eu sou Vronsky, na varanda dos Karenin, olhando para o relógio sem ver as horas. Por muito tempo não saía de casa e havia (há!) medo em estar no mundo. Transposições desconfiáveis. O horizonte, denso, pesava. “Posso roubar uma balinha, moço?” “À vontade!”. Só depois, rememorando, graças ao papelzinho da balinha encontrado no bolso, lembro-me que isso aconteceu. A balinha era de laranja e eu nem gosto muito de balinhas. Comi a balinha na mesma condição que vi o trajeto, que olhei repetidas vezes para o relógio, que avisei que cheguei: sem me dar muita conta. Minha predisposição para encontrar alguém, abrir espaços para laços, é quase sempre minúscula, ainda quando considero que a tentativa poderia valer a pena (a minha, a do outro). Decidi arriscar, mas veja bem: o horizonte era de trânsito, decesso.

Algo nos esmagava (esmaga!). Poder organizar o pessimismo parecia transpor todos os limites do otimismo: ingenuidade. Olhei pela janela a viagem toda, mas não sei se eram poucos ou muitos os automóveis nas marginais. Ermo enquadrado (não sei se visto de dentro, ou de fora). Ao fim do percurso, o medo, ou medos, de diferentes naturezas, me punham à exaustão. *Pathos*: impasse ou moção? Desço do carro, em vertigem, e paro em frente ao portão do prédio: ninguém. Não estranho porque não me apercebo, nem dos movimentos, nem da ausência, nem do tempo. Mas dou as costas ao prédio e volto os olhos para o alto. Levante! Lá está, rasgando o céu sem nuvens – que agora vejo! –, apesar de estar no epicentro da metrópole, abrigo para a frota, apesar do entorno ser todo composto por edifícios, apesar da quase inexistência de figuras humanas transitando por ali - quem dirá das crianças que vem requerer papagaio perdido -, apesar do horizonte de morte, apesar de tudo: a pipa. Vermelha, ela arde no azul celeste, desestabilizando sua imobilidade, impondo-se aos olhos: me toca. Como quem desafia a destruição anunciada, sobe, desce, gira, desenha rastros ao léu: dança no espaço a passante por excelência. Emerge, consigo, minhas memórias e emendo, como quem, pacientemente, prende num nó na linha mais um fiapo de plástico para fazer crescer a rabiola, uma nova beleza,



uma nova imagem de pensamento à velha forma angulosa tão familiar. Aparição que desvia meu desbrio para o lugar da atenção: há cores, há texturas, há espera. Moção!: corto a cidade como a pipa corta o céu, por medo e apesar do medo: desejo. Penso em fotografar a pipa, arrancar uma lasquinha do instante, mas ele me transpassa com tanta leveza e gracejo que minha posição é continuar ali, como estamos: permito-me deixar a imagem acontecer sem cortar o fio que me prende a ela. Algum arrependimento veio, é claro. A punição está há algumas páginas para trás. Mas veja bem: a imagem existe e persiste também porque a fotografia não foi feita (será?). Reduzida a pixels, talvez já tivesse sido perdida. E se persistisse, talvez tivesse guardado mais do horizonte em queda do que do alento em centelha. Mas dar ocasião ao lampejo que interpela é assentir à existência da imagem que, agora, também para você existe: a pipa vermelha, que dança apesar de tudo. Sobrevivência! Puxada pelo barulho de abertura da grande porta do saguão, olho para trás. Os segundos que se seguem trazem um abraço que também é dança, ou vontade de dançar. Penso que toda vez que abrimos uma fenda para que alguém some em nossa vivência temos de estar dispostos a perder: algo que tínhamos por concreto se vai. Permitir é desviar, é aquiescer ao abalo. É como os átomos de Lucrécio, que declinam perpetuamente, mas quando um deles, vagamente, se desvia de sua trajetória, um universo surge. Num abraço, a colisão. Nos dias, meses, que vieram, vi meus pilares desfalecidos em escombros: certezas tão bem lapidadas mais frágeis do que papel de seda. Ruínas. Movo-me, num privilégio infindo e desesperador de poder reorganizar meus destroços: potência. Desfaço-me dos braços que me rodeiam e olho para o céu, uma vez mais, antes de entrar. A pipa já não está lá. Desapareceu, talvez, para aparecer a outros olhos: intermitência.

Nunca contei a ele sobre a pipa – ora! Quem liga para uma pipa? – até a noite anterior do dia em que sua aparição completaria um ano. “Tinha uma pipa vermelha”. “Quê?” “Uma pipa.” “Pipa?” “É. Enquanto eu te esperava. Tinha uma pipa. Vermelha. Rodopiava por cima do prédio que fica em frente ao teu. Devia ter fotografado para te fazer ver.” “Hum”. Dormimos. No dia seguinte, dividindo a mesma mesa, nos separamos para habitar nossos pequenos universos (morrediços). Já estava um tanto cansada quando ele acendeu um cigarro e abriu a porta da varanda. “Uma pipa!” Num susto, atentei-me, puxada pelo grito. “O quê?” “Uma pipa! Vermelha!



Vem ver!" Lá estava, entre mais prédios do que céu, apunhalando o horizonte, brincando com a nossa cara, numa coreografia atrapalhada, urgente, vital, dando mais um nó na rabiola de minha memória, a pipa: inestimável. "Te amo", ele me diz - ressurgência! Volto para minha pilha de afazeres e olho para o relógio... não preciso dizer que horas são.

Termino esse escrito numa espécie de compensação: não fotografei a tal da pipa, mas nem por isso não a pus no mundo - ou tentei -, em matéria, bem visível - ou quase -, a mim, a ele e a você - se quiser deixar-sevê-la. Quando, então, ela (de novo) ressurgir, que fulgere: queimando-nos.



DEPOIMENTO



**Lendo ComPaixão:
depoimentos sobre um projeto de leitura compartilhada de literatura**

Luís Fernando Prado Telles ¹

Adriara Ferraz de Oliveira Nunes ²

Cristiane Batista Periago ³

Isabella Alves Cândido do Sacramento ⁴

RESUMO

Depoimento coletivo com a finalidade de construção da memória do projeto de extensão *Lendo ComPaixão* destinado à promoção da leitura compartilhada de textos literários desenvolvido no âmbito do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Palavras-chave: Memória; leitura compartilhada; paixão; literatura.

¹ Professor de Teoria Literária da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Possui bacharelado e licenciatura em Letras (1997), mestrado (2000) e doutorado (2009) em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP) durante os anos de 2013 e 2014. Possui especialização em Gestão Pública pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: luis.telles@unifesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1000-5118>

² Licenciada em Letras – Português (2021) pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Mediadora do projeto *Lendo ComPaixão*. E-mail: adriara.ferraz@unifesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5910-0693>.

³ Graduanda em Letras - Português/ Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Mediadora do projeto *Lendo ComPaixão* e monitora de Literatura portuguesa. E-mail: cperiago@unifesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1755-0423>.

⁴ Graduanda em Letras –Português/Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Mediadora do projeto *Lendo ComPaixão*. E-mail: contatoisab@gmail.com



1. *Lendo ComPaixão: um projeto de extensão de leitura compartilhada de literatura*

por Luís Fernando Prado Telles

Lendo ComPaixão constitui-se num projeto destinado à criação de um espaço de leitura compartilhada de textos literários dentro do ambiente universitário. O projeto nasce de um feliz encontro que tive, no início do ano de 2019, com três alunas apaixonadas pela leitura de textos literários: Adriara Ferraz, Isabella Alves e Rosangela Bruno, as quais foram convidadas a contribuir com a construção dessa memória que aqui se apresenta.

À época eu já tinha em mente a ideia de formar um grupo interessado em propor atividades de extensão voltadas à leitura de textos literários. No primeiro semestre daquele ano, tive a oportunidade de participar de um dos laboratórios de leitura desenvolvidos pelo professor Dante Gallian, diretor do Centro de História e Filosofia das Ciências da Saúde (CeHFi) da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), que havia lançado o seu *A Literatura como Remédio*, livro em que apresenta a metodologia de seus laboratórios de leitura voltados a promover a humanização na área da saúde por meio da literatura. Essa experiência de participação no laboratório de leitura reascendeu aquele desejo de formação de um grupo de leitura de textos literários e fez com que eu começasse a pensar na possibilidade de montar um projeto de extensão voltado ao compartilhamento de leitura literária. Antes de qualquer ação ou planejamento, contudo, veio-me à mente o nome que tal projeto poderia vir a ter: *Lendo ComPaixão*. O título do projeto, pois, nasce antes do próprio projeto, visto que tem como princípio um duplo sentido: o primeiro, ligado à ideia da leitura realizada com paixão, com emoção, com envolvimento, algo que muitas vezes acaba sendo relegado a papel secundário pelos próprios profissionais das letras; o segundo, ligado à ideia da leitura compartilhada como o lugar do sentir junto, do compartilhamento de emoções e sentimentos também, o que leva à ideia de que cada participante de um grupo de leitura compartilhada, ao ler com paixão, acaba por ler a paixão do outro também e, em certo sentido, é levado a uma certa experiência de compaixão, de possibilidade de compreensão das



emoções do outro, seus sofrimentos, angústias e também alegrias.

A ideia do projeto, que até então só tinha o título, começou a deixar de ser ideia e passou a se concretizar a partir do encontro com as alunas acima referido. Ao final de uma aula, ainda no primeiro semestre de 2019, Adriara, Isabella e Rosangela vieram até mim para me convidar a participar de um projeto de criação de um clube de leitura destinado a oferecer um espaço aos alunos para que pudessem realizar a leitura de títulos literários escolhidos por eles próprios com a finalidade da leitura de fruição, despida de qualquer obrigação acadêmica ou comprometida com a realização de análises determinadas por aparatos teóricos previamente estipulados pelas diferentes disciplinas do curso de letras.

A proposta das alunas veio ao encontro da ideia que eu também já vinha gestando há algum tempo, de modo que dessa coincidência feliz acabou germinando resultados muito profícuos. Eu relatei a elas também minhas ideias acerca da criação de um projeto de leitura compartilhada e perguntei se aceitariam unir esforços na criação de um projeto de extensão. Foi então que mencionei o título que havia pensado para o projeto e perguntei a elas se aceitariam utilizar esse nome para a sua formalização junto à universidade, o que foi generosamente aceito pelas alunas. Foi assim, então, que se deu o primeiro passo à concretização do projeto.

Lendo ComPaixão se constitui, pois, desde seu início, como fruto de uma parceria entre docente e discentes, em que estes figuram como protagonistas, desde o planejamento até a execução das ações. Em linhas gerais, como já dito, o projeto tem como objetivo resgatar e desenvolver a experiência da leitura de fruição, em que os participantes possam travar um contato com o texto literário de forma genuína, que proporcione um envolvimento passional do leitor com o texto, provocando-o a expressar suas visões de mundo e suas experiências particulares de leitura. Portanto, toma como pressuposto que o prazer da leitura do texto literário e o envolvimento passional do leitor com o texto é fundamental para a criação de oportunidades de reflexão, construção de análises mais plenas de sentido e que possam fazer diferença na vida do indivíduo. A construção do conhecimento proporcionada pelo texto literário, aqui, é entendida como indissociável do envolvimento passional do leitor com o



texto, é nesse sentido que se entende “que a leitura literária seja exercida sem o abandono do prazer, mas com o compromisso do conhecimento que todo saber exige” (COSSON, 2006, p.23). O projeto justifica-se, pois, pela necessidade da existência de espaços privilegiados de leitura, que possibilitem a criação de um processo de mediação em que os interessados possam usufruir de um ambiente no qual todos estão com o propósito de falar e ouvir, de maneira genuína e desarmada, sobre um determinado texto literário.

Quando se considera o conceito de paixão, aqui, leva-se em conta justamente os afetos e sentimentos que a literatura tem a capacidade de fazer emergir no leitor, os quais, muitas vezes, são relegados a um segundo plano ou completamente apagados dentro das experiências de leituras de literatura realizadas no âmbito acadêmico. Nesse sentido, o prazer que uma obra literária pode nos proporcionar não passa apenas pela possibilidade de nos alegrar, mas também de trazermos à tona nossos sofrimentos e angústias e, a partir de um processo reflexivo, construirmos estratégias para lidarmos com eles de modo compartilhado.

A literatura parece ter o poder de arregimentar de modo poderoso esses dois extremos do humano, o sofrimento e a alegria, e lançá-los à experiência da alteridade. Lembrando Todorov, em seu *A Literatura em Perigo*:

Mais densa e eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. Somos todos feitos do que os outros seres humanos nos dão: primeiro nossos pais, depois aqueles que nos cercam; a literatura abre ao infinito essa possibilidade de interação com os outros e, por isso, nos enriquece infinitamente. Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo. Longe de ser um simples entretenimento, uma distração reservada às pessoas educadas, ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano. (Todorov, 2012, p.24).

É com base nesse sentido mais abrangente de humanização que se busca recuperar o lugar da paixão na experiência da leitura do texto literário. Para tanto, o projeto prevê a realização de módulos de encontros destinados ao compartilhamento de experiências de leituras de textos literários determinados previamente. Os encontros contam sempre com a presença de um mediador, responsável pela condução da leitura coletiva e da discussão. Os módulos são cadastrados como cursos curtos de extensão, com carga horária variável partindo sempre do mínimo de 8 horas, a depender do volume de leitura destinado a cada



módulo; em cada oferta são apresentados conteúdo programático, cronograma com tema e assunto dos encontros. Em linhas gerais, o projeto é composto por seis grandes objetivos, a saber: 1. promover um contato passional com o texto literário; 2. Promover a reflexão e a análise do texto literário; 3. Proporcionar a leitura coletiva de uma obra literária e a troca de experiências; 4. Possibilitar a criação de um espaço em que o aluno se sinta confiante e autorizado a mostrar seu ponto de vista acerca do texto literário; 5. Desenvolver estratégias coletivas de discussão do texto literário; 6. Construir uma rede de multiplicadores e incentivadores da leitura.

O projeto prevê a realização de módulos de encontros semestrais. Num semestre, podem ocorrer mais de uma edição do projeto, de modo concomitante ou não. Até o momento, o projeto já teve ações em cinco semestres e, além das três discentes que fizeram parte do momento de sua criação, somaram-se a participação de mais duas mediadoras, Cristiane Batista Periago e Juliana Santana Toivonen.

No segundo semestre de 2019, houve a primeira ação do projeto que ocorreu entre os meses de outubro e dezembro e focou a leitura de contos previamente selecionados pelos participantes, esta ação teve uma carga horária mais reduzida e não havia sido ainda registrada no Siex, Sistema de Informação de Extensão da universidade. A partir do primeiro semestre de 2020, as ações do projeto passaram a privilegiar a leitura de uma obra apenas, em vez de vários contos. No primeiro semestre, ocorreu a leitura compartilhada da obra *Crime e Castigo* de Dostoiévski, no segundo semestre de 2020, a leitura compartilhada da obra *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, em duas turmas; no primeiro de 2021, a leitura *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, e durante o segundo semestre de 2021 foram lançadas duas ações de extensão, respectivamente com a leitura de *Tudo é Rio*, de Carla Madeira e *A máquina de fazer espanhóis*, de Valter Hugo Mãe. Considerando que para cada ação de extensão são ofertadas 25 vagas para a comunidade em geral, ao todo o projeto já atendeu mais de 150 pessoas em todas as suas ações. A seguir são apresentadas algumas das memórias de mediação de leitura compartilhada atinentes às ações descritas.



2. Memória de mediação

por Adriara Ferraz de Oliveira Nunes

O projeto *Lendo ComPaixão* iniciou as atividades no segundo semestre de 2019 como teste. Neste período fizemos a leitura de cinco contos de autores diversos e discutimos cada um deles nos encontros quinzenais que ocorreram no campus Guarulhos da Universidade Federal de São Paulo com a duração de 1 hora cada um dos encontros.

Foi uma experiência excepcional participar desde o princípio do projeto, pois a partir desse primeiro contato com as pessoas participantes conseguimos perceber que daria certo prosseguir com o *Lendo ComPaixão*. Isso se deve a nossa proposta de ao final do ciclo cada pessoa escrever um pequeno texto sobre como foi participar de uma leitura coletiva, no qual o único propósito era compartilhar a experiência individual de leitura para os demais. Ler as reflexões escritas por elas me ajudou a seguir, pois percebi estar no caminho certo para o incentivo da leitura.

Voltando um pouco ao meu passado, digo que a literatura sempre me salvou em momentos ruins da vida, o que desenvolveu a minha paixão por ela e na decisão de me graduar em Letras. Mas veio a deceção ao conseguir entrar no curso e perceber que grande parte das pessoas não eram apaixonadas pela literatura e, por diversas vezes, mesmo em uma sala com 40 pessoas discutindo um livro, havia uma “frieza” no ambiente, apenas uma ou outra estavam empolgadas pela aula e a conversa. Não tem como saber o motivo do desânimo delas ao estar falando de livros, porém eu imaginava que seria uma minoria em um curso onde boa parte da carga de conteúdo é a literatura.

O *Lendo ComPaixão* trouxe pessoas por diversos motivos, e um deles foi o certificado de horas, não a paixão por ler, porém com o passar dos encontros as pessoas se interessavam e participavam cada vez mais, criando uma interação quase que integral de todos os participantes das reuniões. Sendo assim, foi decidido dar continuidade para o ano seguinte. Para o primeiro semestre de 2020 ficou decidido pela leitura do romance *Crime e Castigo* escrito por Fiódor Dostoiévski. O projeto já estava cadastrado e os alunos e alunas da

321



universidade, bem como as pessoas da comunidade em geral fizeram suas matrículas para realizarmos durante o semestre a leitura compartilhada da obra. Porém, aconteceu a pandemia da Covid-19 e tivemos de dar uma pausa na continuidade e datas previstas. Depois de entrar em contato com os inscritos, uma porcentagem aceitou participar dos encontros de modo remoto – formaram-se dois grupos de mediação para atendermos a demanda de horário das pessoas.

Depois de *Crime e Castigo* ocorreram mais duas edições de leituras compartilhadas: no segundo semestre de 2020 tivemos *Um Defeito de Cor* de Ana Maria Gonçalves; no primeiro semestre de 2021 a leitura foi de *Torto Arado* de Itamar Vieira Junior. As três edições, na minha perspectiva como mediadora dos encontros, foram ótimas e enriquecedoras.

Por causa da pandemia, os encontros remotos trouxeram pessoas de outras localizações do Brasil, algo que seria inviável de se pensar no formato presencial. Ao mesmo tempo que perdemos o contato presencial com as pessoas próximas, ganhamos a possibilidade de expandir a dimensão de um projeto desenvolvido dentro de uma universidade de humanidades, para o macro, alcançando outros leitores. Leitores esses que talvez em suas respectivas cidades não tenham acesso a esse tipo de projeto.

O *Lendo ComPaixão*, nos dois formatos em que já foi realizado, trouxe-me muitas alegrias. Ouvir das pessoas que depois de participar do projeto elas conseguiram ter mais coragem para se expressar em sala de aula, pois a timidez havia diminuído, é especial, pois a ideia primordial é fazer com que todas as pessoas presentes tenham voz para falar e se expressar, sem o receio de estar certo ou errado.

Ser mediadora me moldou como pessoa e profissional, fazendo com que eu veja a possibilidade de levar a leitura em um formato menos academicista para as pessoas, sem perder as minhas próprias escolhas teóricas na perspectiva da Teoria da Literatura – afinal, elas que vão fazer o meu percurso de leitura para interpretações da obra. Espero que o *Lendo ComPaixão* siga crescendo a cada novo ciclo e agradeço ao nosso coordenador professor Luís Fernando Prado Telles por estar ao nosso lado desde o início para que o projeto acontecesse.

322



Por *Cristiane Batista Periago*

A experiência de participar do *Lendo ComPaixão* foi um misto de sensações, descobertas e saberes. Iniciei no projeto como participante de uma roda de conversa sobre um livro de mais de 900 páginas de Ana Maria Gonçalves, as emoções experimentadas com a leitura dessa história deflagraram em mim uma curiosidade obsessiva em saber o desenrolar de uma história sedutora com tantas reviravoltas. Me vi ansiosa por dividir com os demais minhas impressões, anseios, minha emoção e decepção. As perspectivas impressas pelos participantes foram fundamentais para a construção de um novo olhar de inúmeras maneiras e a conquista de elementos para a composição de uma nova compreensão, um novo eu.

A literatura nos transporta a mundos desconhecidos, contextos diversos e alimenta nossa imaginação de forma inimaginável. O contato com a leitura não se trata apenas de uma atividade meramente de lazer ou aquisição de repertório acadêmico, mas nos modifica como profissionais e pessoas. Essa é a função da literatura, engrossar a correnteza de pensamentos, contornar questões, abrir novos caminhos para que a fluência de ideias desbrave novas vias, alimentar a alma, o espírito, o saber e a visão de mundo do sujeito. É trabalhar o óbvio e o subjetivo, traçando sempre uma linha tênue entre pensar e sentir, entre amar, odiar se ver no personagem, se identificar.

A partir de tais experiências, senti a necessidade de novamente experimentar as inquietações proporcionadas pelos encontros e me candidatei para atuar na mediação. Novamente fui agraciada com uma história linda de poesia inigualável, mas que ao mesmo tempo era um soco no estômago dado a triste e atual realidade. *Torto Arado* foi para mim um agente da delicadeza em meio à seca de gentilezas e duras realidades tão presentes no ontem e no hoje. É o retratar sensível do olhar do outro através de mim, é o calar com a emoção e o reconhecimento de partes minhas em páginas que retrata o todo. Não se pode ser o mesmo, não se deve ser o mesmo, a literatura é isso, desbravar horizontes, fazer do sujeito crítico de si



mesmo e do todo, perscrutar o íntimo, revelar as misérias e nos transformar em personagens melhores.

por *Isabella Alves Cândido do Sacramento*

Para mim, o curso de Letras era quase um sinônimo de leitura. Como uma estudante do Ensino Médio, já conseguia me ver em rodas de conversa debatendo sobre livros e seus autores. A realidade não foi bem assim e confesso que me senti decepcionada na primeira semana de aulas, quando meus colegas de curso relataram que não gostavam de ler. Então, como forma de não ficar frustrada durante toda a graduação e sentir que, ao final, fiz meu papel, tive a ideia de desenvolver um clube do livro para, quem sabe, incentivar a leitura a alguns colegas. Ao mencionar a intenção com alguns conhecidos, logo descobri que a Adriara e Rosângela tiveram a mesma idealização. E assim, tudo começou.

Quando entramos em contato com o professor Telles, ele se mostrou empolgado e disposto a nos ajudar com todo o processo burocrático com relação à universidade, já que queríamos que fosse algo oficial. Esse suporte de alguém que era nossa inspiração e falava de literatura com o brilho nos olhos, foi essencial para que seguíssemos em frente.

No início, o grupo de alunos interessados foi pequeno e nós propomos a ler um conto de forma quinzenal para realizar a discussão. Confesso que a dinâmica de ler histórias independentes em cada encontro foi um tanto quanto decepcionante ao meu ver, já que mesmo que houvesse empolgação dos participantes, a conversa começaria e encerraria em um único dia, senti que não havia o envolvimento esperado.

Com o início da pandemia, porém, decidimos entrar em uma nova aventura: *Crime e castigo*, de Dostoiévski, agora com encontros em formato virtual. Nesse momento, duvidei da aderência dos estudantes, afinal, escolhemos um clássico russo, considerado difícil por muitos, em uma época complicada como a quarentena de 2020. Mas, para a minha surpresa, foi a melhor experiência acadêmica que pude ter. O envolvimento dos participantes foi tamanho que todos ficávamos ansiosos por cada dia de encontro.

324



A leitura em conjunto ajudou a desenvolver a nossa interpretação, já que tínhamos acesso a perspectivas diversificadas que não poderíamos ter em uma leitura solitária. A ânsia para continuar a leitura também foi tamanha que era preciso nos controlar para não avançar a meta e ultrapassar os colegas. Dessa forma, pude acreditar, na prática, que ler em conjunto faz com que menos livros sejam abandonados em nossa vida literária, já que há incentivo de todos os lados. Assim, encerramos a leitura, acrecentei um livro favorito à listinha, arrecadei experiências incríveis, ensinamentos e um apaziguamento do caos que acontecia lá fora.

Não poderíamos parar por ali e estávamos ainda mais instigadas por desafios, e assim escolhemos que a próxima obra seria *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, livro esse que possui quase mil páginas. Nesse momento, os encontros ainda aconteciam de modo virtual, mas foi ainda mais surpreendente.

Por se tratar de uma leitura angustiante, repleta de reviravoltas e conhecimentos, a imersão foi ainda maior. A satisfação de saber que cerca de 40 pessoas estavam lendo um livro escrito por uma mulher, brasileira e negra, foi indescritível. As novecentas páginas passaram tão rápido e foram tão envolventes que naquele momento decidi desenvolver um clube do livro em todas as instituições que trabalhar. A sensação que eu tive em todos esses momentos deve ser vivenciada por alunos da escola regular, que carecem desse incentivo à literatura. Com ela, conseguimos passar por fases tão difíceis e o ato de compartilhar toda a experiência solitária da leitura faz com que a vida ganhe um propósito diferenciado.

3. Referências

- COSSON, R. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2009.
- DOSTOIÉVSKI, FIÓDOR. *Crime e castigo*. (Tradução de Paulo Bezerra). São Paulo: Editora 34, 2009.
- GALLIAN, Dante. *A literatura como remédio: os clássicos e a saúde da alma*. 1º ed. São Paulo: Martin Claret, 2017.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.
- JUNIOR, Itamar Vieira. *Torto Arado*. Editora Todavia, 2019.
- MADEIRA, Carla. *Tudo é rio*. Rio de Janeiro. Editora Record, 2021.



MÃE, Valter Hugo. *A máquina de fazer espanhóis*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul/Globo Livros, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.



ENTREVISTA



Entrevista com Nataniel Ngomane¹

RESUMO:

Entrevista realizada com Nataniel Ngomane, professor de Literatura na Faculdade de Letras e Ciências Sociais (FLCS) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), em Maputo - Moçambique, e Presidente do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa (FBLP), organismo dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) e do governo moçambicano. A entrevista aborda, sobretudo, as relações entre Brasil e Moçambique no que concerne ao campo literário.

Palavras-chave: literatura moçambicana; literatura brasileira; relações entre Brasil e Moçambique;

CACL: A partir de sua atuação como professor e pesquisador na área de literatura, como o senhor enxerga, em perspectiva histórica, a presença da literatura brasileira em Moçambique?

Nataniel Ngomane: Vem crescendo progressivamente. No tempo colonial mal se conhecia ou se ouvia falar de literatura brasileira em Moçambique. Um e outro, isoladamente,

¹ Professor de Literatura na Faculdade de Letras e Ciências Sociais (FLCS) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), em Maputo - Moçambique. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, e Licenciado em Linguística pela UEM. Desde 2014, é o Presidente do Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa (FBLP), organismo dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) e do governo moçambicano. Paralelamente às suas funções no FBLP, em 2018 criou, com um grupo de estudantes universitários, o Clube do Livro, com o objetivo de promover e incentivar o gosto e hábito pela leitura e debate de livros em espaços públicos, e não só. A iniciativa alastrou-se por todo o país. É Professor Convidado em diversas universidades locais e estrangeiras, simultaneamente à sua ocupação docente, e foi Diretor da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da UEM (2010-2015), Diretor do Semanário moçambicano *Sol do Índico* (2014-2015), e do mensário *Sol do Índico* (2016-2017). Atua, ainda, como membro do Conselho Científico Internacional da *e-cadernos ces*, publicação do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra. É também membro do Conselho Consultivo da revista *Portuguese Literary & Cultural Studies*, da University of Massachusetts-Darmouth, membro do Júri do *Prémio Camões 2019 e 2020*, e também do Júri do *Oceanos, Prémio de Literatura em Língua Portuguesa 2020*.



gente engajada na literatura, conhecia um e outro autor brasileiro. Os primeiros sinais da presença dessa literatura em Moçambique, creio, surgem com o impacto produzido pelo Movimento Modernista de 1922, cujos ecos chegaram também a Moçambique, impacto alcançado devido ao poder simbólico vinculado a esse movimento, assente no desejo de inovação artística guiada pela ideia da construção de uma identidade própria por e num país independente através das artes. Uma identidade diferente, desde logo, da identidade que vinha marcando o campo artístico brasileiro desde as suas origens remotas, suas manifestações estéticas e temáticas, umbilicalmente vinculadas a outras realidades do mundo.

A ideia da construção de uma identidade própria, brasileira, através das artes, constitui - em meu entender - o ponto central no estabelecimento das conexões desse modernismo e seus impactos na produção cultural, de um modo geral, e literária, em particular, com Moçambique. Porquê? A literatura moçambicana de língua portuguesa, como a brasileira, nasce e desenvolve-se no âmbito da situação colonial, a reboque da dominação colonial. Por essa razão, também é confrontada, à partida, com o imperativo de romper com essa condição periférica e vincar uma identidade própria. E digo literatura moçambicana de língua portuguesa, porque temos outras literaturas moçambicanas, orais e escritas, em outras línguas, as línguas bantu de Moçambique, línguas vernáculas dos povos de Moçambique.

Embora ambas literaturas, brasileira e moçambicana, tenham nascido em situação colonial, como galhos da literatura portuguesa - para usar as palavras de António Cândido -, a brasileira é mais antiga, situação que permite e torna possível que a moçambicana, por ser mais recente, possa procurar na brasileira o que lhe falta em matéria de modelo possível de desenvolvimento autônomo. Afinal, a literatura brasileira é atravessada por um longo processo de formação, desde antes de 1922, enriquecido pelas inovações da Semana de Arte Moderna de São Paulo, seu momento mais alto, consolidando-se a partir daí.

Esse processo - marcado pelo signo paradoxal da desdita, por um lado, ou seja, da desventura, infelicidade e infortúnio de nascer em situação colonial, e, por outro lado, do látego, enquanto flagelo, castigo, estímulo que marca o seu confronto para sair da condição periférica



– marca também a literatura moçambicana, que atravessa um processo similar: da desdita da falta de autenticidade e do látigo da busca dessa autenticidade ao longo da sua formação. Essa busca, na literatura brasileira, que remonta o alvorecer da independência política, no séc. XIX, e toda uma experiência adquirida ao longo desse processo, que veio a refletir-se na Semana de Arte Moderna de 1922, é responsável pela incontornável posição de referencialidade que ela ocupa no seio das chamadas literaturas emergentes, inclusive, na literatura moçambicana, manifestando-se através da busca, da procura de uma postura própria, diferente, e muitas vezes até oposta às literaturas europeias, e que se traduz numa “postura de ruptura”. Tendo ganho aceitação e projeção mundial, essa postura acaba, pois, por servir de exemplo a literaturas mais jovens, de outros países, como a moçambicana, no sentido de que, afinal, elas também podem demarcar-se dos cânones europeus dominantes e vincarem uma personalidade própria: a sua identidade.

CACL: Quais as principais influências da literatura brasileira que o senhor julga haver na literatura moçambicana?

Nataniel Ngomane: Do ponto de vista de orientação temática, no tempo colonial, sem margem para dúvidas, Jorge Amado. Aliás, nessa época, em particular a do fascismo salazarista, Jorge Amado era proibido em Moçambique. Se calhar, por isso, tornou-se muito conhecido e ávido de leitura por parte de muitos, em particular, dos grandes nomes da literatura moçambicana, como José Craveirinha, Noémia de Sousa, Luís Bernardo Honwana, entre outros. Mais recentemente, fala-se da influência de João Guimarães Rosa sobre Mia Couto, o que é discutível, do meu ponto de vista, dado que escritor que é escritor sofre influências do seu meio, do ambiente que o cerca - inclusive linguístico, tal como sucedeu com Guimarães Rosa - do que propriamente de um ou outro autor. Olhando para a linha de escrita de Mia Couto, como de Guimarães Rosa, José Luandino Vieira, William Faulkner, Virgínia Woolf, entre outros similares, poderemos notar que o “mundo misturado” das suas falas literárias deve-se mais à realidade



linguística dos espaços de onde provêm, de línguas e culturas em contato, do que, propriamente, de influências de uns autores para outros.

CACL: A literatura brasileira é abordada nas escolas de ensino básico em Moçambique? Se sim, qual é a ênfase que é dada?

Nataniel Ngomane: Com toda a certeza, não. A literatura brasileira não é abordada no ensino básico em Moçambique, para o qual estão reservados, somente e exclusivamente, textos de autores moçambicanos. E faz muito sentido, na senda não só do resgate e preservação da literatura e imaginário nacionais, sobretudo, chancelados pelo Ministério da Educação e Desenvolvimento Humano de Moçambique, como também da passagem de testemunho desse conhecimento, desse saber próprio, moçambicano, às novas gerações de moçambicanos e moçambicanas. Creio que em todos os países deve ser assim, inclusive, no Brasil. Não creio que sejam abordados no ensino básico brasileiro, por exemplo, textos da literatura moçambicana.

CACL: E no ensino superior, qual espaço é dado à literatura brasileira?

Nataniel Ngomane: No ensino superior, a literatura brasileira tem um espaço similar a algumas outras literaturas que são oferecidas a estudantes do curso de Literatura Moçambicana, nos II e III anos, com um semestre cada: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura e outras artes, literaturas em línguas bantu, literatura da África Austral, entre outras. O enfoque, de um modo geral, incide sobre a formação da literatura brasileira, seus momentos cruciais: Carta de Pero Vaz de Caminha, Iracema de José de Alencar, Macunaíma de Mário de Andrade e Semana de Arte Moderna de 1922. Essencialmente. Quando leccionei Literatura Brasileira, há alguns anos, foquei-me nesses aspectos, tendo terminado com a obra de João Guimarães Rosa.



CACL: O senhor julga que a produção literária brasileira contemporânea chega com facilidade aos leitores moçambicanos?

Nataniel Ngomane: Não. De jeito nenhum. Já tivemos oportunidade de abordar esse assunto em outros momentos, havendo conluído que seria necessária uma nova abordagem do intercâmbio entre o Brasil e Moçambique, por forma a possibilitar, reciprocamente, a circulação de produções literárias de um país e outro nos respectivos espaços. Tal passa, do meu ponto de vista, pela assinatura de parcerias entre as entidades que lidam com o livro e a leitura de ambos países. Em Moçambique, o Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa, no qual, atualmente, exerço as funções de Presidente, poderia ser o meio de contato em Moçambique e, deste, com as editoras e livreiros moçambicanos. Por outro lado, programas de intercâmbio literário universitário também se poderiam prestar para esse desígnio.

CACL: O senhor julga que os prêmios literários internacionais, tal como o Oceanos, por exemplo, têm colaborado para uma maior integração entre os países que produzem literatura em língua portuguesa?

Nataniel Ngomane: De certo modo. Ainda não atingiram o nível desejado, de maior integração e circulação. A sua existência, porém, manutenção e desenvolvimento, poderão melhorar essa integração, sobretudo, se se levar em conta a necessidade da existência de escritórios ou delegações locais, em cada um dos países de língua portuguesa, que estimulem uma maior participação e integração, nesses prêmios, das produções das respectivas editoras e escritores. Por ora, o que se nota, é uma diferença quantitativa abismal de participações entre



os autores e editoras dos diferentes países, muitas vezes, até, por desconhecimento dos mecanismos de participação nesses prêmios, como o Oceanos.

CACL: Como o senhor enxerga a presença da literatura moçambicana contemporânea no Brasil?

Nataniel Ngomane: Ainda há muito que fazer, embora se tenha dado um salto qualitativo, sobretudo, com a ação da editora Kapulana, que tem permitido uma maior e rápida divulgação e consequente presença, no Brasil, da literatura moçambicana. A ideia de parcerias, referidas já em resposta anterior, é também aqui válida.

CACL: Quais caminhos e práticas o senhor considera importantes para que haja uma maior integração entre as comunidades leitoras de Brasil e Moçambique?

Nataniel Ngomane: Um maior intercâmbio do mercado editorial e livreiro, para começar, mas também ao nível dos programas de ensino, em particular universitário. Seria interessante, por exemplo, que a literatura moçambicana, enquanto tal, fosse oferecida como disciplina nos níveis de graduação de algumas universidades brasileiras como a Unifesp, por exemplo, e o mesmo sucedesse com a literatura brasileira em outras universidades moçambicanas, além da Eduardo Mondlane. Ademais, programas de leitura aberta ao público, geridas pelo Museu de Língua Portuguesa de São Paulo, por exemplo, com enfoque sobre a literatura moçambicana, com uma contraparte do lado de cá, enfocando a brasileira, podem ser caminhos interessantes. A integração de leitores, em ambos países, parece-me um caminho promissor para um maior conhecimento mútuo, não apenas dos leitores, mas também das respectivas literaturas e sociedades.



RESENHAS



MARQUES, Pedro. *Saques & Sacanagens: ensaio das dores brasis (2013-2020)*. Desenhos Paulo Ito. São Paulo: Editacuja, 2021.

Cleber Vinicius do Amaral Felipe¹

Existem poemas e imagens intercaladas ou justapostas que, amparadas no gênero satírico, instrumentalizam enunciados anacrônicos para retirar o leitor da cômoda zona de conforto na qual se mantém para não escassear suas energias indagando sobre o que tem causado a ruína do Brasil? Representações poéticas e iconográficas que regressam no tempo e imitam/mobilizam repertórios históricos provenientes de fontes escritas que circulam desde os tempos coloniais? Esboços que, estampados na capa e quarta-capa, vestem o cavaleiro de Pedro Américo com a camisa da CBF e o condecorado Duque de Caxias com uma máscara cirúrgica?

O que dizer de um livro que, repleto desses poemas e imagens, figuram profecias *post-factum* ou memórias recentes antevistas num passado recuado para conceder uma perspectiva inverossímil e relativizar certezas da moda que, a despeito de sua inconsistência, se espalham com enorme adesão, seguindo os rastros mortais da pandemia? O leitor já encontrou poemas e imagens que irromperam em tempos sombrios para tingir as trevas com luzes caricatas que proporcionam riso e reflexão? Que deformam cenários, povos, fidalgos e *fake news* para amplificar comportamentos vis e supor, inversamente, a urgência de virtudes que possam sobrepujá-las?

O que pensar de um livro que reúne versos e desenhos cômico-sérios e que recobra, na epígrafe, uma série de verbos do *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa* que remete a variações do gesto de apropriar-se de algo pertencente a outrem, como furto e rapina? De versos que emulam autores do século XV em diante para dizer o que não disseram a partir de

¹ Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. cleber.ufu@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3930-3936.



predicados e recursos estilísticos que empregaram? De uma obra que integra a *Coleção Caravelas* e principia parodiando carta que Pero Vaz de Caminha despachou para El-Rey D. Manuel I, O Venturoso, em 1500? Que incorpora, nesta missiva, versos que seriam consagrados setenta e dois anos depois, com a epopeia lusíada? E tudo para justapor ao tom cortesão e discreto da epístola elementos libertinos capazes de fazer corar o catolicíssimo e nobre destinatário? Como lidar com um sermão do padre Antônio Vieira que, com seu estalo divino e barroco, antevê com precisão tão cirúrgica quanto a máscara do duque de Caxias os efeitos do celular, do credíario e do Coach? Questiona o jesuítico: “Para que rasgamos os mares nunca dantes navegados, Senhor?”. As forças centrífugas que instaram as grandes navegações não foram as mesmas que alimentaram “as contas do Inferno no Twitter”? Não é necessário dizer que as palavras são de Vieira, e não minhas, certo? Quem foi, no final das contas, o autor da *História do Futuro*?

O que esperar, por fim, de um poema que representa o hiato entre Alexandre da Macedônia, que guardava sob o travesseiro um exemplar da *Ilíada*, e o atual governo brasileiro, que faz pilharia da ciência e da cultura? Seria possível recobrar, com seriedade, a tópica “Letras e Armas”, que animou a poesia camoniana, para falar do Brasil de 2021, que usa a letra para celebrar a ruína da cultura?

Ora, o leitor ou leitora desta resenha não esperaria encontrar um esforço hermenêutico no sentido de decifrar um condensado de sátiras e abalar seus fundamentos, não é mesmo? Pois, se o efeito depende desse expediente, não seria um desserviço anular a técnica que proporciona o riso e, portanto, o desconcerto? Desvelar o enigma não seria o mesmo que dizer “não leia o livro, pois as respostas estão aqui, com economia verbal e as facilidades da prosa”? E, mesmo se tivesse as habilidades de Édipo, esta é uma Esfinge de muitos recursos e ardis: como subjugá-la sem incorrer em *hýbris*?

Afinal, o leitor tem em mãos uma resenha ou um questionário? Se o intuito era obter respostas, não seria mais oportuno buscá-las no objeto resenhado? Indicá-lo-ei: *Saques & Sacanagens* (já era tempo de uma assertiva, não?). O que pensariam os estimados leitores e



leitoras se dissesse que o livro em questão alia os dotes poéticos de Pedro Marques e os desenhos implacáveis de Paulo Ito? É preciso dizer mais?

Em passo derradeiro, a voz poética do livro admite adotar a sátira para descolonizar o pensamento; ela descortina a hipocrisia cortesã e a discrição enunciativa que dissimula o mercantilismo e a violação do bárbaro sem fé, lei e rei; ela diz que buscou deslindar trânsitos entre a “barraca colonial” e o “barraco pós-moderno”. Só faltou o Barroco no repertório dos anacronismos. A obra desbrava, com desenvoltura, a “via de mão dupla” que estabelece conexão entre dois extremos (1500-2021) e, com isso, “atualiza a ruína pretérita” e “anacroniza a violência das chagas atuais” (p. 65). E haveria melhor motivação para produzir arte? Homero não cantou a ira funesta de Aquiles e os inumeráveis infortúnios de Odisseu? Os primeiros historiadores gregos não se detiveram em assuntos bélicos? O nascedouro da poesia e da história ocidentais se vinculam às ruínas do tempo e à finitude humana, passível de esquecimento. Se, por um lado, como comenta Zeus em concílio no canto I da *Odisseia*, os homens tendem a amplificar seus males, como fez Egisto ao maquinar, com Clitemnestra, a queda do atrida Agamêmnon, sem peripécias não haveria razão para investir em poesia, que parece encontrar solo propício em momentos críticos e tumultuados. Materializar, no passado, sujeitos históricos com dotes proféticos fictícios que antecipam nosso presente arruinado: se a técnica em questão, de Pedro Marques e Paulo Ito, por si só, já não é um convite à leitura, que o interesse recaia na natureza do empreendimento, “sem lenço verde e amarelo” (p. 66), que imagino serem as cores que cobrem o corpo caricato de Maria Leopoldina (originalmente, um Debret), estampada com pompa, viço e sacola de grife na orelha de *Saques & Sacanagens*. Ao fim e ao cabo, é como este resenhista diria a primeira oitava de um certo poemeto que o cânone alçou às alturas, com a consequente apoteose de seu bardo:

Com armas e varões arrebanhados
 Queda vil da província miliciana [...]
 E entre gente teimosa edificaram
 Novo desgoverno, Hades parelhado;



SANDRONI, Luciana (org). Revista da Biblioteca Mário de Andrade, número 73 — Monteiro Lobato. São Paulo: Departamento Biblioteca Mário de Andrade, 120 páginas, 2019.

Gustavo Krieger Vazquez¹

A tradicional *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, em seu septuagésimo terceiro número, foi dedicada a Monteiro Lobato, com artigos escritos por estudiosos de renome. Diversificada, resgatando imagens e textos raros, oferece interessantes visões sobre o autor de *Taubaté*. Vejamos cada seção individualmente.

Em “Apresentação”, Luciana Sandroni, editora do volume, fala brevemente das férias de sua infância, quando lia as obras de Lobato, e tece considerações gerais sobre a vida e obra do autor, além da influência que ele exerceu em sua carreira. Três obras que tratam do folclore nacional são mencionadas: *Saci-Pererê: resultado de um inquérito*, *O Saci* e *Histórias de Tia Nastácia*.

O primeiro artigo que compõe o volume intitula-se “Monteiro Lobato, o Jeca Tatú, o catolicismo, o comunismo, os negros”, de Marisa Lajolo. Apesar de breve, lança questões importantes e sugere soluções pertinentes aos conflitos que as obras de Lobato têm gerado. A autora inicia indicando como os “desentendimentos” não são questão recente, citando alguns exemplos disso: as críticas que o autor recebeu na década de 1910 pelo modo negativo como enxergou o caipira brasileiro em seus artigos “Velha praga” e “Urupês”; um educador que criticou em 1922 uma cena de *A menina do nariz arrebitado* que satiriza o clero, e que foi posteriormente alterada; as acusações, na década de 1930, de que Lobato estaria defendendo ideias comunistas; até um caso ocorrido em 2010, com o MEC pedindo a suspensão de *Caçadas de Pedrinho* nas escolas. (Cabe a nós perguntar por que razão esse livro específico caiu na mira do MEC: por satirizar a burocracia de uma entidade governamental, talvez?).

¹*Doutorando em Literatura pela Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras, Curitiba, Paraná, Brasil. kriegervazquez@hotmail.com.



Lajolo afirma ser contra qualquer tipo de suspensão, supressão ou reescrita das obras de Lobato, argumentando a favor de uma leitura mais refinada. Ao tratar do racismo supostamente presente nos livros infantis do autor, a estudiosa exemplifica com uma passagem de *Peter Pan*, em que a personagem Emília age de forma preconceituosa, chegando a receber advertências de outros moradores do Sítio do Picapau Amarelo, que exigem respeito, por parte da boneca, em relação a Tia Nastácia — isto é, Lajolo indica o perigo de se confundir as ideias de uma personagem com as do seu autor; no caso, tomar Emília por Lobato.

O destaque dessa coletânea é “Mistificação da paranoia”, de Vladimir Sacchetta, autor do já clássico *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. Problema ainda atual é a crença pouco fundamentada de que Lobato era contra certos artistas do modernismo ou mesmo contra o movimento como um todo. Algumas origens de tais crenças são expostas e, podemos dizer, desmistificadas. Caso notório é o artigo “Paranoia ou mistificação”, publicado em *O Estado de São Paulo* em 1918 e, dois anos depois, em *Ideias de Jeca Tatu*, no qual há críticas a Anita Malfatti. Sacchetta analisa o artigo, negando certas generalidades e indicando, por exemplo, o apoio dado por Lobato a Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, que tiveram obras suas publicadas pela editora Monteiro Lobato & Cia em época em que poucas editoras se arriscavam com autores iniciantes — obras essas cujas capas foram desenhadas pela própria Malfatti. As cartas e artigos trocados entre Lobato e modernistas são compreendidos aqui em sua totalidade, com supostas ofensas e agressões mostrando-se como piadas e provocações feitas entre artistas que bem se conheciam e se estimavam. Também são resgatadas declarações de Mário e de Oswald de Andrade que, na década de 1940, reconheceram o valor de Lobato para o próprio modernismo. O artigo termina com certas considerações feitas por Antonio Cândido sobre o escritor.

Cilza Bignotto é a autora do artigo “Monteiro Lobato e Kurt Weise, ou de rinocerontes fugidos a sacis americanizados”, em que explora a carreira de Weise, artista que ilustrou algumas obras do criador de Emília. As suas desventuras são das mais variadas: natural da Alemanha, lutou na Primeira Guerra Mundial; foi feito prisioneiro e ficou longos períodos em Hong Kong e na Austrália; de volta à Alemanha, ilustrou livros do que chamam *Afrikabücher*,



livros infantis que tratam das colônias africanas, além de ter produzido algumas animações; veio ao Brasil e trabalhou com Lobato, com seus trabalhos alemães influenciando, de acordo com a pesquisadora, algumas obras do autor brasileiro; seguiu aos Estados Unidos, onde escreveu e ilustrou vários livros infantis, inclusive uma espécie de versão de *O Saci* intitulada *Little Boy Lost in Brazil* (1942).

Apesar de também explorar certos aspectos de Lobato como editor, o artigo de Bignotto busca mais jogar luz na carreira de um artista que acabou caindo no esquecimento. Entre as obras de Lobato ilustradas por Wiese, está *A caçada da onça*, reintitulada posteriormente *Caçadas de Pedrinho*. Notamos que a edição de tal obra recentemente feita pela Biblioteca Azul (2015) inclui alguns desenhos do artista alemão.

Eliane Debus, outra pesquisadora que figura na edição da revista, possui grande experiência em literatura epistolar: sua dissertação de Mestrado, *Entre vozes e leituras: a recepção da literatura infantil e juvenil*, trata das correspondências recebidas pela autora catarinense Maria de Lourdes Krieger de seus leitores; sua tese de Doutorado, *O leitor, esse conhecido: Monteiro Lobato e a formação de leitores*, entre outras questões lida com as missivas recebidas e enviadas pelo autor de *Urupês*. O artigo “De volta ao remetente: a correspondência entre Monteiro Lobato e seus leitores crianças” é, de certa maneira, uma versão sucinta de ideias expostas nessa tese. Foca-se nas cartas trocadas entre Lobato e dois leitores específicos que, tendo conhecido a obra do autor durante a infância, mantiveram contato com ele ao longo de anos. Debus mostra a cordialidade do famoso autor, que muito se preocupava com seus leitores. Não só, o contato entre autor e crianças chegou a influenciar obras como *O Picapau Amarelo*: mais de vinte pequenos correspondentes são mencionados por nome em determinado momento da narrativa.

Do mesmo modo como Debus, Sônia Travassos também partiu de sua dissertação para compor o artigo “Lobato e escola: por que ler obras clássicas com as crianças de hoje?”. Após posicionar a literatura infantil de Lobato como imaginativa e de apontar como ela reflete valores nacionais, indo contra a estrutura reinante no início do século XX — onde as histórias infantis eram moralizantes e com influências europeias (ou de fato europeias) —, Travassos



cita os estudos de José Penteado e da própria Eliane Debus, que mostram como, ao longo do tempo, a obra infantil de Lobato moldou seus leitores.

No artigo, somos apresentados a um exemplo tomado das pesquisas feitas por Travassos: o uso de obras do Sítio do Picapau Amarelo em uma escola do Rio de Janeiro, onde se observaram certas adaptações feitas por parte de uma professora, como explicações para tornar as histórias comprehensíveis para os tempos atuais, o uso de imagens e vídeos, teatralização etc. Além disso, dada a multiplicidade de vozes presentes na ficção infantil de Lobato, a estudiosa aponta como essas obras incentivam a conversa entre alunos e professores, que podem discutir e tecer considerações sobre as diversas opiniões apresentadas pelas personagens.

A revista conclui com uma lista de obras sobre e de Monteiro Lobato encontradas na Biblioteca Mário de Andrade. Nota-se que a revista possui uma seção “Informe da BMA”, com matérias relacionadas à Biblioteca, mas que fogem completamente ao escopo lobatiano.

O número 73 da *Revista da Biblioteca Mário de Andrade* é uma ótima adição à biblioteca de qualquer estudioso de Lobato, abarcando vários aspectos de sua carreira — obras adultas e infantis, seu trabalho como editor, suas cartas. É bastante expositivo em certos momentos, e alguns pontos podem até soar mais como curiosidades, para um leitor não familiarizado com a obra lobatiana. Porém, apesar de ser sobre autor já tão estudado, mesmo assim é valorosa uma coletânea como essa, dada a originalidade das abordagens propostas. Ela resgata informações pouco conhecidas e, apesar da brevidade, os autores dos artigos conseguiram articular raciocínios de forma precisa contra certas crenças rasteiras que assombram a obra de Monteiro Lobato e os estudos a respeito dela. Há embasamento, também, para professoras e professores de ensino básico que utilizam as histórias do Sítio do Picapau Amarelo em suas aulas. Além disso, a revista recebeu um trabalho gráfico excelente (o diretor editorial é Charles Cosac, da saudosa Cosac Naify), contendo fotos de Lobato e ilustrações coloridas de suas obras e de Kurt Wiese, além de imagens originais das cartas recebidas pelo autor de Taubaté.



TRADUÇÃO



Tradução literária do conto *La zanja*, de Roxana Popelka
Translation of the short story “La zanja”, by Roxana Popelka

Andreia dos Santos Menezes¹

Carolina Camargo Soares Figueiredo²

Gabriele da Costa Rodrigues³

RESUMO

O presente texto propõe apresentar a tradução literária do conto *La Zanja*, escrito originalmente em espanhol, publicado no livro *Tortugas Acuáticas* (2006), de Roxana Popelka (1966-). Popelka é uma escritora espanhola que, embora tenha publicado vários contos e romances, não possui nenhuma de suas obras traduzidas ao português. Ao realizar a presente tradução pretende-se, em primeiro lugar, dar a conhecer em português brasileiro a obra dessa autora contemporânea de substancial e qualificada produção literária. Em segundo, almeja-se colaborar com um movimento que busca dar visibilidade a obras produzidas por mulheres, com vistas a que sejam mais traduzidas, bem como mais estudadas na academia. *La Zanja* problematiza questões como identidade, sexualidade, relações familiares e sensação de pertencimento.

Palavras-chave: Tradução literária; conto; literatura espanhola; Roxana Popelka; *La Zanja*.

ABSTRACT

This text presents the translation of the short story, originally written in Spanish, *La zanja*, published in the book *Tortugas Acuáticas* (2006), by Roxana Popelka (1966-). Popelka is a Spanish writer who, although has published several short stories and novels, has none of her

¹ **Minibiografia** da orientadora: Concluiu doutorado em Letras em 2012 pela Universidade de São Paulo e mestrado em Letras em 2006 pela mesma instituição. Graduou-se em Letras (Português e Espanhol) em 1998 pela Universidade de São Paulo. Realizou estágio de Pós-doutorado na Universidade do Texas em Austin, Estados Unidos, em 2018. É professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: amenezes@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0713-2060>.

² **Minibiografia** da autora I: Mestra em Letras, na área de concentração de Estudos Literários, pela Universidade Federal de São Paulo, em 2020. Bacharela e licenciada em Letras (Português e Espanhol), em 2017, pela mesma universidade. E-mail: camargo.figueiredo@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4928-5804>.

³ **Minibiografia** da autora II: Licenciada em Letras (Português e Espanhol), em 2020, pela Universidade Federal de São Paulo. E-mail: gabszr@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5227-719X>.



works translated to Portuguese. The present translation of a text originally written in Spanish intends, firstly, to make known in Brazilian Portuguese the work of this contemporary author of a substantial and qualified literary production. Secondly, it aims to collaborate with a movement that seeks to give visibility to works produced by women, translating them and contributing to their studies in academia. *La Zanja* problematizes issues such as identity, sexuality, family relationships and the feeling of belonging.

Keywords: Literary translation; short story; spanish literature; Roxana Popelka; "La Zanja".

1. Considerações iniciais

Roxana Popelka (1966-) é uma autora espanhola que, apesar de ser pouco conhecida no Brasil, possui uma quantidade significativa de publicações – que abrangem artigos, contos e romances –, além de colaborar e dirigir revistas literárias. Seus artigos abordam temas como a identidade, a criação e as práticas artísticas relacionadas à sociologia feminista. Desde 1996, a autora também se dedica à arte de ação, realizando performances dentro e fora da Espanha. Além disso, é co-diretora e roteirista de vários curtas-metragens.

Cientista social e política, doutora em Filosofia, Roxana Popelka não hesita em explorar temas tão importantes e presentes na atualidade, tendo em suas obras referências consideráveis que enfocam temáticas e personagens femininas. Suas linhas de investigação percorrem os Estudos de Gênero, dentro da perspectiva dos discursos de poder nos meios de comunicação, além de analisar a criação e a identidade dentro da cultura de massas, também pela perspectiva de gênero. (POPELKA, s.d)

O conto *La zanja*, que traduzimos aqui, integra o livro de relatos *Tortugas Acuáticas*, publicado em 2006 pela editora espanhola Baile del Sol. Sobre tal obra, Vicente Muñoz Álvarez (2007) faz as seguintes considerações:

Tortugas acuáticas, seu primeiro livro de contos, analisa com uma incomum maturidade a estrutura da suposta sociedade assistencialista em que vivemos, suas misérias latentes, suas mentiras e escravidões, suas armadilhas, sua automatização, suas consequências anímicas e suas sequelas. As relações entre casais, os problemas de comunicação, os fracassos sentimentais,



o trabalho, os filhos, o passar do tempo, a convivência e os sonhos destruídos são os fios condutores deste magnífico conjunto de relatos.⁴ (tradução nossa).

Em *Tortugas acuáticas*, Roxana Popelka propõe ao leitor uma imersão no cotidiano através de uma voz particular. Como aponta Inés Matute (2007), o livro é descritivo, os relatos são intensos e, ao mesmo tempo, breves; através do olhar do narradores é possível perceber as nuances de desencanto e apatia, ao mesmo tempo em que possibilita o aflorar de um sentimento de ternura, sem diminuir o valor de cada relato. Matute também destaca que a escrita de Popelka é repleta de tons e matizes, que podem ser lidos como momentos que levam o leitor à reflexão por meio de toques ásperos e duros de temáticas fortes, mas que também não perdem a delicadeza que se espera em determinadas situações.

Com a seleção de um conto de Roxana Popelka, pretendemos, em primeiro lugar, contribuir para que esta escritora espanhola contemporânea tenha a possibilidade de ser apreciada também em língua portuguesa, visto que sua obra é substanciosa e reconhecida por sua relevância artística na produção de narrativas ficcionais. Em segundo, almejamos nos integrar ao movimento que busca dar maior visibilidade a obras escritas por mulheres, no intuito de que sejam mais traduzidas, bem como mais estudadas na academia. Isso porque, como apontam pesquisas que fazem intersecção entre os Estudos de Gênero e de Tradução, a maioria das obras literárias publicadas e traduzidas no mundo são de autoria de homens, embora mulheres também estejam produzindo textos de qualidade (FRIESEN BLUME, 2013).

O conto selecionado, como veremos a seguir, apresenta uma garota como personagem narradora, em primeira pessoa. O enredo gira em torno de um dos momentos que determinam a passagem de uma menina para a adolescência e das limitações impostas às mulheres desde a infância quando comparadas aos homens. Dessa maneira, neste conto questões de gênero são centrais. Observemos a tradução realizada na próxima seção.

⁴ “Tortugas acuáticas, su primer libro de cuentos, disecciona con una inusual madurez el entramado de la pretendida sociedad de bienestar en que vivimos, sus miserias latentes, sus mentiras y servidumbres, sus trampas, su automatización, sus consecuencias anímicas y sus secuelas. Las relaciones de pareja, los problemas de comunicación, los fracasos sentimentales, el trabajo, los hijos, el paso del tiempo, la convivencia y los sueños rotos son los hilos conductores de este magnífico conjunto de relatos.”



2. Tradução do conto *La zanja*

La zanja

Mi padre hubiera querido otro varón, como mi hermano, pero nací mujer. Nunca hemos hablado del asunto pero sé que las niñas le fastidian. Tiene prejuicios, eso es. Cree que todas llevan un lazo en el pelo, o prendedores con forma de corazón, y que les gusta el color rosa. También piensa que las niñas corren poco, que no son valientes. Pero yo no soy así. Siempre tuve claro que si no imitaba a mi hermano sería una carga para mi padre, me odiaría. Así que desde que tengo uso de razón repito instintivamente las hazañas de mi hermano; si hay que encaramarse hasta lo más alto de la rama de un árbol, trepo sin dudar. Cuando baja sin manos una cuesta en bicicleta, desciendo pegada a su lado. Si le da por cruzar el río embutido en unas botas de pescar, lo sigo, aunque la corriente me arrastre y no me permita avanzar.

Mi atuendo está acorde con la situación; nada de faldas o vestidos que impidan la libertad de movimientos que necesito, ni de complementos ridículos tipo; bolsos de larga bandolera, diademas en el pelo, anillos o cualquier otro símbolo que pueda sugerir que soy una niña. Nunca he tenido muñecas, supondría una deshonra, aunque he de confesar que a veces observaba asombrada a otras niñas mientras pasaban horas jugando con ellas; cambiándoles los vestidos, o paseándolas en sus cochecitos. Precisamente usábamos esos trastos, mi hermano y yo, para subirnos encima y rodar por el angosto pasillo de nuestra casa.

Con los años también he aprendido a orinar de pie. Al principio con bastante torpeza. Lo salpicaba todo, aunque después de mucha

A vala

Meu pai queria outro menino, como meu irmão, mas nasci mulher. Nunca falamos do assunto, mas eu sei que as meninas o irritam. Ele tem é preconceito, isso sim. Acredita que todas usam laço, ou prendedor de cabelo com corações, e que gostam de rosa. Também pensa que as meninas correm pouco e não são corajosas. Eu não sou assim. Sempre foi claro pra mim que se eu não imitasse o meu irmão seria um peso pro meu pai, ele me odiaria. Por isso, desde que me conheço por gente repito instintivamente as brincadeiras de meu irmão; se tenho que escalar até o galho mais alto de uma árvore, subo sem pensar duas vezes. Quando ele desce uma ladeira de bicicleta sem as mãos, desço grudada nele. Se dá na telha dele atravessar o rio com uma galocha, eu o sigo, mesmo que a correnteza me arraste e não me deixe continuar.

Me visto de acordo com a situação; nada de saias ou vestidos que atrapalhem a liberdade de movimentos que preciso, nem de acessórios ridículos; bolsas, tiara no cabelo, anéis ou qualquer outro sinal que possa indicar que sou uma menina.

Nunca tive bonecas, seria uma desonra, mas confesso que às vezes olhava surpresa as outras meninas que passavam horas brincando com elas; trocando os vestidos das bonecas, ou passeando com elas em seus carrinhos. Meu irmão e eu usávamos esses mesmos carrinhos, só que para subir em cima e andar pelo corredor apertado da nossa casa. Com o passar do tempo também aprendi a fazer xixi em pé. No começo tinha muita dificuldade. Respingava em tudo, mas depois de muita prática consigo abrir as pernas pra



práctica soy capaz de abrir las piernas y meterme por entre la taza y controlar el chorro del pis desde que sale del conducto urinario hasta que cae justo en la taza del váter. Nadie lo sabe. Ni en el colegio, ni mi hermano. Ni siquiera mi padre. Cierro la puerta con pestillo y jamás permito que entren conmigo al aseo. Es un secreto.

De cuando en cuando mi hermano se queda mirándome. Estoy hinchando la rueda de la bicicleta y me pregunta con su habitual ingenuidad mientras busca en el cajón alguna cinta de música para poner en su nuevo cassette:

- ¿Por qué nunca traes a casa a tus amigas?*
- No creo que quieran venir – respondo.*
- Llámala, si no lo haces nunca vendrán.*
- No insistas, no me apetece, no quiero que nadie venga a casa, contesto impasible.*

No sabe qué decir, así que se levanta de la silla y escoge una cinta de la Creedence Clearwater Revival. Escucha atenta Suzie Q. Trato de tararear el estribillo de la canción. Ahora pone Put a Spell on you. No me importa. Cualquier tema del grupo me gusta. Lo dejo solo en la habitación mirando por la ventana, hay unos cuantos eucaliptos secos.

En definitiva no hacía nada de lo que se suponía que debía de hacer una niña. Era libre, era feliz. Al menos eso pensaba, pero sobre todo tenía la completa certeza de que mi padre estaba orgulloso de mí. Contaba con su aprobación, con su confianza. Estaba claro que no era un varón, pero tampoco era una típica niña. Era algo indeterminado y

ficar em cima do vaso e controlar o jato do xixi desde quando sai até a hora que cai na privada. Ninguém sabe disso. Nem o pessoal da escola, nem o meu irmão. Nem sequer o meu pai. Tranco a porta, nunca deixo que entrem comigo no banheiro. É um segredo.

De vez em quando pego meu irmão me olhando. Estou enchendo o pneu da bicicleta e ele me pergunta, com sua ingenuidade de sempre, enquanto procura na caixa alguma fita cassete para colocar no seu novo toca-fitas:

- Por que você nunca traz as suas amigas aqui em casa?*
- Acho que elas não querem vir – respondo.*
- Se você não chamar, elas nunca vão vir.*
- Não insiste, não estou a fim, não quero que ninguém venha aqui em casa, respondo sem dar atenção.*

Ele não sabe o que dizer, então se levanta da cadeira e escolhe uma fita da *Creedence Clearwater Revival*⁵. Ouço com atenção a letra de *Suzie Q*. Começo a cantarolar o refrão da música. Agora ele coloca *Put a Spell on you*. Tanto faz. Eu gosto de qualquer música deles. Deixo ele sozinho no quarto, olhando pela janela. Há alguns eucaliptos secos.

Definitivamente, eu não fazia nada do que era esperado que uma menina deveria fazer. Eu era livre, feliz. Pelo menos era isso o que eu pensava, mas acima de tudo, tinha a plena certeza de que o meu pai estava orgulhoso de mim. Eu contava com a sua aprovação e confiança. Era claro que eu não era um menino, mas também não era uma menina

⁵ *Creedence Clearwater Revival* foi uma banda estadunidense de rock, popular no final da década de 60 e começos da década de 70. A manutenção do nome da banda e do título da música *Suzie Q* e *Put a Spell on You* ao invés de uma adaptação por um nome de uma banda mais conhecida no Brasil é explicada pela influência e repercussão internacional da canção *Put a Spell on You*, escrita por Jay Hawkins e que teve versões diversas, sendo uma das mais conhecidas a de Nina Simone e a da banda CCR no festival Woodstock, além de ter sido usada em versões de rap e hip hop por artistas como Notorious B.I.G.



caminaba con inocencia por los contornos de la imprecisión.

Todo iba bien. Mi padre creía en mí, lo sé. Me valoraba por mi arrojo al tirarme de cabeza desde la roca más alta de aquella poza, o por saber conducir, aunque no tuviera edad para ello; me despertaba temprano, no había tráfico, todo despejado: "Bien, ahora para en esta cuesta, pon punto muerto, mete la primera y sal despacio, sin calar el coche", decía cuando me llevaba a practicar. Quería que supiera conducir cuanto antes, decía que conducir era tan importante como saber leer, así que, aunque amedrentada, trataba de manejar lo mejor posible. Pero algo ocurrió y cambió el curso de los acontecimientos.

Me veo con 14 años, me levanto de la cama, voy al cuarto de baño, descubro mis bragas manchadas de sangre, salgo corriendo a comprar, muerta de miedo, de vergüenza, un paquete de compresas. Es el final pienso, esto sí que es el final, me digo. Debo encarar la situación y decirle a mi padre: tengo la regla, se acabó. Pero no tengo valor. Dejo pasar los días y mientras lo voy pensando, mientras pienso cómo se lo voy a decir, cómo le voy a explicar todo aquello, mientras las cosas van asentándose en mi cabeza, tiro las compresas por el váter porque nadie tiene que enterarse de esto, aunque sea una tontería, para mí no lo es, y sigo tirando las compresas por el váter hasta que se atasca. Entonces mi padre me pregunta si sé por qué se ha atascado. Le miento, le digo que no sé nada, que no he tirado nada. El váter queda inutilizado. Tenemos que orinar en otro sitio. He montado un gran follón en casa, todo por las malditas compresas, por mi estúpido temor. Tenía que venirme la regla - pienso - justo en este momento. Bien, hasta cuándo querías prolongar el acontecimiento, me digo.

típica. Era alguma coisa indefinida e andava com inocência pelas margens da incerteza.

Tudo ia bem. Meu pai acreditava em mim, eu sei. Me valorizava pela ousadia em pular de cabeça da pedra mais alta até o lago, ou por saber dirigir, mesmo que não tivesse idade pra isso; me acordava cedo, não tinha trânsito, tudo vazio: "Bem, agora para nessa ladeira, coloca no ponto morto, muda para primeira e sai devagar, sem deixar o carro morrer", dizia quando me levava para praticar direção. Ele queria que eu soubesse dirigir o quanto antes, dizia que isso era tão importante quanto saber ler; então, mesmo com medo, eu dava um jeito de dirigir o melhor possível. Mas algo aconteceu que mudou o rumo dos acontecimentos.

Me vejo com 14 anos, me levanto da cama, vou ao banheiro e percebo a calcinha suja de sangue, saio correndo, morrendo de medo, e de vergonha, para comprar um pacote de absorventes. É o fim, penso, isso é o fim, digo pra mim mesma. Tenho que encarar a situação e contar para o meu pai: menstruei, já era. Mas eu não tenho coragem. Deixo o tempo passar e vou pensando, enquanto planejo como dizer para ele, como explicar tudo aquilo, ao mesmo tempo em que as coisas vão se encaixando na minha cabeça, jogo os absorventes no vaso porque ninguém precisa saber disso, mesmo que seja uma bobagem, para mim não é, e continuo jogando os absorventes dentro do vaso até entupir. Então, meu pai me pergunta se eu sei por que entupiu. Minto para ele, digo que não sei de nada, que não joguei nada. Não dá para usar o vaso. Temos que fazer xixi em outro lugar. Causei uma grande confusão em casa, tudo por causa dos malditos absorventes, pelo meu medo idiota. A menstruação tinha que vir justo neste momento - penso. Bem, até quando você



*Entonces veo a mi padre y a mi hermano, a los dos, cavar una zanja en el jardín para comprobar por qué se ha atascado el váter. Están haciendo un hoyo enorme, lo levantan todo. Levantan las baldosas, la acera y yo estoy horrorizada, estoy temblando, no quiero verlos. Voy a dar un paseo, a intentar distraerme. Vuelvo y oigo a mi padre que me llama. Tiene puestos los guantes de cavar porque está cavando la maldita zanja. De pronto veo como coge una compresa medio mojada, deshecha. La saca de la profundidad del agujero y la coloca frente a mis ojos, puedo verla con total precisión; está embarrada, ensangrentada. Me la enseña, no dice nada. Baja la cara. Es el final...
Todavía no sé cómo pude llegar a traspasar el límite. (POPELKA, 2015)*

queria adiar esse acontecimento? – digo para mim mesma. Então, vejo meu pai e meu irmão, os dois, cavando uma vala no jardim para descobrir por que o vaso entupiu. Estão fazendo um buraco enorme, levantam tudo. Levantam o piso, o cimento e eu estou apavorada, estou tremendo, não quero vê-los. Vou dar uma volta, tento me distrair. Volto e ouço o meu pai me chamar. Ele está usando luvas porque está cavando a droga da vala. De repente vejo como ele pega um absorvente meio molhado, destruído. Ele retira do fundo do buraco e coloca na frente dos meus olhos, e vejo com total clareza; está enlameado, ensanguentado. Ele só me mostra, não diz nada. Abaixa a cabeça. É o fim...
Ainda não sei como pude passar do limite.

3. Considerações finais

O processo de tradução do conto foi desafiador e criativo, como a maioria das traduções literárias o são. Possibilitou às autoras a leitura do conto *La Zanja*, de uma autora espanhola pouco conhecida no Brasil, conforme anunciado nas considerações iniciais. Também foi importante ao garantir a tradução ao leitor de língua portuguesa. Ademais, o conto possui narrativa e temática que dão voz à uma personagem adolescente, no contexto tão complexo da primeira menstruação.

A questão da visibilidade de uma voz feminina não é mero detalhe, se faz necessário ressaltar que a escritora traz uma reflexão significativa através da personagem mulher que fala por si, não pela mediação de um narrador, assim, há um posicionamento crítico, pois no meio literário, durante séculos, a escrita feminina e os temas deste universo foram silenciados e marginalizados ou expressados pela perspectiva de escritores, narradores e tradutores homens.



Ao realizar esta tradução, nós, tradutoras mulheres, buscamos contribuir com possíveis estudos feministas e diálogos acerca do corpo e da aceitação, levando em consideração que a tradução é indispensável para forjar alianças políticas em prol da justiça social, equidade de gênero, antirracistas, pós-coloniais e anti-imperialistas (COSTA; ALVAREZ, 2013, p. 580).

4. Nota de fim de texto

O conto *La Zanja* foi publicado em 2006 no livro *Tortugas acuáticas* lançado pela editora Baile del Sol, que fechou em 2018. Os direitos autorais pertencentes à editora eram válidos até 2012, quando voltaram para a autora, Roxana Popelka, que autorizou a tradução aqui apresentada.

5. Referências

- ÁLVAREZ, Vicente Muñoz. Tortugas acuáticas. *Revista LUKE*. n. 85, mai. 2007. Disponível em: <http://www.espacioluke.com/2007/Mayo2007/munoz.html>. Acesso em 23/01/2020.
- COSTA, Claudia de Lima; ALVAREZ, Sonia E. A circulação das teorias feministas e os desafios da tradução. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, vol. 21, n. 2, mai./ago. 2013. p. 579-586. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000200009>>. Acesso em 24/11/2020.
- FRIESEN BLUME, Rosvitha. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 121-130, jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/29656/24808>. Acesso em 14/02/ 2020.
- MATUTE, Inés. Tortugas acuáticas, Roxana Popelka. *La Tormenta en un Vaso*. 13 ago. 2007. Disponível em: <<http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2007/08/tortugas-acuticas-roxana-popelka.html>>. Acesso em 20/12/2019.
- POPELKA, Roxana. La zanja. *Roxana Popelka*. 5 jul. 2015. Disponível em: http://roxanapopelka.blogspot.com/2015/07/la-zanja_5.html. Acesso em 12/02/2020.
- POPELKA, Roxana. Biografía. *Roxana Popelka*. Madri, s/d. Disponível em: <http://roxanapopelka.blogspot.com/p/biografia.html>. Acesso em 18/05/2019.

