

Cadernos Acadêmicos

CONEXÕES LITERÁRIAS



Nº 2 Junho de 2022



Vozes Discentes II

SUMÁRIO

Editorial	i
Apresentação	iii
Artigos	1
O regionalismo literário e crise do Brasil-Império: um estudo de <i>Inocência</i>, de Visconde de Taunay Hiago Vinicius da Silva Cruz	2
Entre a esteira e a rua: Uma análise da canção “Menino mimado” de Criolo Hellen Oliveira de Menezes	23
Cora Coralina: a terra, o tacho e o texto Pedro Paulo Rolim Assunção	37
Vai Saber?: uma letra, três interpretações Jéssica Aline Ferreira Felix	63
Com o sublime, o trágico: Uma análise da estética e seus desdobramentos nos contos “O machete” e “O habilidoso” de Machado de Assis. Grace Joplin Ferreira	77
Os usos políticos do cágado (em Pepetela) como elemento reivindicador da memória e da história de Angola (ou de como o <i>flâneur</i> pode também ser uma tartaruga) Adriano Guedes Carneiro	92
Os deslocamentos territoriais no romance <i>Douceurs du bercail</i> (1998), da escritora senegalesa Aminata Sow Fall Ana Claudia Romano Ribeiro Gabriela Rodrigues de Oliveira	114
A construção da personagem feminina no conto “No Moinho” Ana Claudia da Cruz Oliveira	135



Criação Literária	151
Descobrir fazendo: exercícios de escrita criativa de “Literatura francesa I: Panorama” (2020.1)	152
Ana Cláudia Romano Ribeiro Ghustavo Muniz	
Apresentação: Ensinar literatura de língua francesa em tempos de pandemia: um breve relato	155
Ana Cláudia Romano Ribeiro	
Sumário dos pontos de partida dos exercícios	
L’infra-ordinaire (Georges Perec)	167
Je me souviens (Georges Perec)	211
Les inventaires (François Villon, Roland Barthes, Robert Pinget e Sei Shônagon)	245
Poèmes fondus (Michelle Grangaud)	269
Sonnets fondues (Louise Labé)	282
Anagrammes (Michelle Grangaud)	293
Exercices de style (Raymond Queneau)	300
Évelyne Trouillot	316
Tropismes (Nathalie Sarraute)	319
Depoimento	328
Grupo de Lectura: Narrativas de um projeto de experiências leitoras literárias em língua espanhola	329
Joana de Fátima Rodrigues Agnes dos Santos Ezequiel Ana Carolina Lopes Silva Gabriely Bezerra Lourenço do Nascimento Suellen Dias Ciccotti	
Entrevista	346
Entrevista com Paulo Franchetti. Ou: os espinhos para pensar a literatura brasileira	347
Pedro Marques Neto Francine Weiss Ricieri	



Resenhas	372
DURÃO, Fabio Akcelrud. Metodologia de pesquisa em literatura. São Paulo: Parábola, 2020. 128 p.	373
Francine Fernandes Weiss Ricieri Maristela Barboza	
LONGO. <i>Dáfnis e Cloé</i>. Trad. Denine Bottman. Campinas: Editora Pontes, 2020.	380
Maria Eduarda Zampieri Ambrasas Roberto William Calisto Oliveira	
Tradução	385
<i>Os infortúnios dos imortais, revelados por Paul Éluard e Max Ernst (1922)</i>	386
<i>Tradução de cinco poemas em prosa</i>	
Ramon Henrique de Carvalho Nascimento Ana Cláudia Romano Ribeiro	



Editorial

Com este segundo número, a revista *Cadernos Acadêmicos: conexões literárias* consolida-se como um dos principais produtos acadêmicos do projeto de extensão *Literatura Brasileira no XXI: cadernos acadêmicos*, por sua vez, parte do convênio de cooperação técnica estabelecido entre a Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e a SP Leituras – Associação Paulista de Bibliotecas e Leitura.

No passado, reflexões e resultados acadêmicos cumpriam seu papel se permitissem a formação e o diálogo localizado num departamento, núcleo ou grupo de pesquisa. Hoje, a pesquisa científica supõe publicação e divulgação do conhecimento produzido em todos os níveis: graduação, extensão e pós-graduação. Com isso, consolidou-se a ideia de que os trabalhos, realizados em sala de aula ou em laboratórios, devem transcender a relação entre pesquisadores e orientadores. Eles devem, pois, buscar a interlocução com um público mais amplo para além da academia e, sobretudo, consolidar a missão fundamental da universidade com a formação de professores e o diálogo direto com a educação básica.

Como a pesquisa tem sido cada vez mais realizada em rede, todo pesquisador experimenta seus métodos e inquirições acompanhando sucessos e falhas de seus pares. Vai longe a ideia de pensadores solitários, correndo o risco de desenvolverem técnicas e interpretações concomitantes sem se conhecerem, sem se ajudarem ou mesmo colaborarem. Mas o presente impõe ao menos dois desafios.

O primeiro é a hiper produção de artigos ou relatos de pesquisas como mera contabilidade acadêmica, numa espécie de busca desenfreada de dividendos científicos que não necessariamente redundam em inovação, ou sequer ampliam a visão de mundo dos agentes da ciência. É quando a lógica de mercado, sem regras e balanças de qualidade e impacto social, toma conta até de espaços que deveriam, por natureza, questioná-la. Ora, quando propomos um modelo de revista em que alunos e pesquisadores convertam-se em leitores uns dos outros, uns servindo de modelo ou degrau para os outros, buscamos criar uma comunidade viva de

i



pesquisa e reflexão, uma rede cuja amplitude, vale destacar, congrega estudantes e pesquisadores de diferentes instituições nacionais e internacionais, promovendo assim o diálogo e o intercâmbio que vem contribuir também para a desterritorialização do conhecimento.

O segundo é sublinhar o caráter coletivo e até mesmo comunitário da produção de conhecimento. Nesse sentido, uma geração de pesquisadores é sempre necessariamente devedora e continuadora (e questionadora) das gerações que a antecederam. O saber novo, as perspectivas inusitadas, assim como a partilha de conquistas e lugares assentes, todos esses processos só se viabilizam dentro de um campo consolidado, em que se estabelecem diálogos, incorporam-se contribuições e observam-se possibilidades de ruptura. É nessa chave que a entrevista realizada com o professor Paulo Franchetti pode ser lida, ao explicitar os processos e o longo tempo investido na elaboração de uma dicção própria ou de um modo particular de ler e construir conhecimento sobre poesia. Que é, ainda, o reconhecimento (de sua parte) dos mestres e pares que o alimentaram e inspiraram, bem como a continuidade de um magistério bem ilustrado na relação com os entrevistadores, por sua vez formados no convívio real ou de letras com o ensino do entrevistado.

A edição formaliza, assim, a convicção naquele caráter coletivo e comunitário do conhecimento e resgata, afetuosamente, na figura desse mestre, o tipo de relação acadêmica e pessoal que acreditamos vitalizador da instituição universitária.



Apresentação

Este segundo número de *Cadernos Acadêmicos: conexões literárias* constitui-se como uma continuidade do volume inicial, de inauguração da revista, dedicado à publicação prioritária de pesquisas e produções gerais de alunos de graduação e pós-graduação, em razão disso deve-se o nome *Vozes Discentes II*. Ao todo, foram selecionados oito artigos, um dossiê de criação literária, um depoimento, uma entrevista, duas resenhas e uma tradução. Do mesmo modo como ocorreu no primeiro número, privilegiou-se o protagonismo das vozes discentes, capazes de expressar um variado espectro de temas, abordagens e experiências envolvendo a literatura em nossos tempos atuais.

A primeira seção da revista, dedicada aos artigos, abre-se com um instigante estudo de Hiago Vinicius da Silva Cruz acerca da obra *Inocência*, de Visconde de Taunay, em que traça um olhar contemporâneo acerca da obra do escritor do século dezenove, explorando as relações entre forma literária e realidade histórica, a partir dos princípios metodológicos do teórico Franco Moretti. As relações entre literatura e as questões sociais também são o foco de interesse de Hellen Oliveira de Meneses, contudo, seu objeto de investigação é totalmente contemporâneo, trata-se de uma canção do cantor e compositor Criolo, intitulada “Menino mimado”. Do romance e da canção popular, passamos à poesia de Cora Coralina, por meio da análise proposta por Pedro Paulo Rolim Assunção, com foco prioritário sobre a investigação dos traços identitários e sobre a presença do elemento autobiográfico em sua produção poética.

Voltamos à canção popular brasileira com o estudo de Jéssica Aline Ferreira Felix, ao trazer à baila a composição *Vai Saber?*, de Adriana Calcanhotto, objetivando a análise das diferentes interpretações musicais, com foco nas variações dos aspectos formais e sonoros do gênero. Damos um salto retrospectivo, novamente ao século dezenove, com o artigo de Grace Joplin Ferreira, ao propor uma análise estética de dois contos de Machado de Assis, em que procura investigar a representação dos artistas dentro das narrativas e como estas retomam e oferecem releituras dos elementos românticos do trágico e do sublime.



Adriano Guedes Carneiro é o responsável por trazer à cena a literatura africana de língua portuguesa, com um estudo sobre a figura simbólica do animal cágado, como elemento da tradição *bantu*, dentro da obra do escritor Pepetela, explorando suas relações com o conceito de *flâneur*, proposto por Benjamin a partir da leitura de Baudelaire. O artigo seguinte, da autoria conjunta de Ana Claudia Romano Ribeiro e Gabriela Rodrigues de Oliveira, também toma como objeto a literatura do continente africano, mas dessa vez a literatura abordada é a de língua francesa, da escritora senegalesa Aminata Sow Fall, em que se discute prioritariamente a questão dos deslocamentos territoriais. A seção de artigos se fecha com o estudo de Ana Claudia da Cruz Oliveria acerca do protagonismo da personagem feminina no conto *No Moinho de Eça de Queirós* e suas relações com as personagens femininas do romance *O primo Basílio*, do mesmo autor.

Um dos pontos altos desse segundo número de *Cadernos Acadêmicos: conexões literárias* é a seção de criação, em que se apresenta o volumoso e muito bem construído dossiê oriundo dos exercícios de escrita criativa produzidos no âmbito da unidade curricular *Literatura francesa I: panorama*, do curso de Letras da Unifesp. O dossiê é organizado pela professora Ana Cláudia Romano Ribeiro e por Ghustavo Muniz, monitor de Literaturas de Expressão Francesa, também responsável pelo tratamento gráfico de todo o material, e traz alguns exercícios de escrita criativa de alunos que cursaram a unidade curricular “Literatura francesa I: Panorama” no primeiro semestre de 2020. O dossiê conta com uma minuciosa apresentação redigida pelos organizadores e por uma interessante depoimento reflexivo de Ana Cláudia Romano Ribeiro Romano sobre como foi sua experiência de ensinar literatura de língua francesa em tempos de pandemia.

A exemplo do primeiro número da revista, neste segundo, a seção dedicada aos depoimentos é composta por um relato coletivo acerca de uma experiência de leitura compartilhada de literatura. A professora Joana de Fátima Rodrigues e as alunas Agnes dos Santos Ezequiel, Ana Carolina Lopes Silva, Gabriely Bezerra Lourenço do Nascimento e Suellen



Dias Ciccotti relatam suas experiências provenientes da participação no *Grupo de Lectura: leituras e conversas sobre textos literários em língua espanhola*.

A seção de entrevistas traz um importante depoimento do professor Paulo Franchetti, por meio da entrevista realizada por Pedro Marques Neto e Francine Weiss Ricieri, docentes de Literatura Brasileira da Unifesp, especialmente para esse número da revista. Nesta entrevista, o professor Franchetti, grande homenageado deste número, discute acerca dos espinhos que se interpõem àqueles que se colocam o desafio de pensar a literatura brasileira nos tempos atuais.

O presente número ainda traz a seção de resenhas, com importantes análises sobre o livro *Metodologia de pesquisa em literatura* (São Paulo: Parábola, 2020), de Fabio Akcelrud Durão, e *Dáfnis e Cloé* (Campinas: Editora Pontes, 2020), traduzido por Denine Bottman. A primeira resenha é de autoria de Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maristela Barboza, já a segunda é assinada por Maria Eduarda Zampieri Ambrasas e Roberto William Calisto Oliveira.

O volume se encerra com a seção de traduções, em que Ramon Henrique de Carvalho Nascimento e Ana Cláudia Romano Ribeiro nos apresentam a tradução de cinco poemas de *Les malheurs des immortels, révélés par Paul Éluard e Max Ernst* (“*Os infortúnios dos mortais, revelados por Paul Éluard e Max Ernst*”), livro publicado em 1922 que reúne 20 poemas em prosa de Éluard e 21 colagens de Ernst.

Boa leitura!
Os Editores

V



Artigos



O regionalismo literário e crise do Brasil-Império: um estudo de *Inocência*, de Visconde de Taunay

Hiago Vinicius da Silva Cruz¹

RESUMO

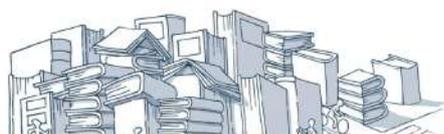
Esta pesquisa tem por objetivo analisar e explicar sociologicamente a estrutura formal de *Inocência*, um romance regionalista de Visconde de Taunay, publicado em 1872, seguindo as formulações metodológicas de Franco Moretti, que aborda a correspondência entre a *forma literária* e a *realidade histórica*: como a literatura transpõe as contradições históricas para a estrutura interna do texto e as transforma em forma simbólica. Pretende-se discutir, sobretudo, as questões político-sociais que fundamentam a obra, através do subsídio teórico de bibliografias de Ciências Sociais e História que se debruçam sobre a dissolução do Segundo Reinado e da ideologia senhorial na década de 1870. Defende-se que o projeto estético-social do escritor, cuja composição está assentada no debate entre centralizadores e federalistas no Brasil-Império, e na dicotomia entre “civilização” e “sertão” presente no pensamento social da década de 1860, é reformista, pois a denúncia da realidade local do sertão configura a forma literária do romance.

Palavras-chave: romance regionalista; Visconde de Taunay; forma literária; reforma social; Brasil-Império.

ABSTRACT

This research aims to analyze and explain, from a sociological perspective, the formal structure of *Inocência*, a regionalist novel by Visconde de Taunay, published in 1872. It follows Franco Moretti's theoretical work, which addresses the correspondence between literary form and historical reality: how literature transposes historical contradictions into the internal structure of the text and transforms them into symbolic form. It intends to discuss, above all, the political-

¹ Graduando em Letras Português pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Foi bolsista do CNPq na modalidade Iniciação Científica (PIBIC 2020/21), cuja pesquisa, que se dedicou ao estudo do regionalismo brasileiro na crise do Brasil-Império, especificamente o romance *Inocência*, de Visconde de Taunay, é parte integrante do projeto do Prof. Dr. Rodrigo Soares de Cerqueira, intitulado “A forma simbólica da literatura brasileira oitocentista”. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira. E-mail para contato: hiago.cruz@unifesp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3186-5731>.



social issues that underlie this novel, namely: the dissolution of the monarchy and the patriarchal ideology in the 1870s. The aesthetic-social project of the writer, based on the debate between centralizers and federalists in Brazil-Empire and on the dichotomy between "civilization" and "backlands", is reformist, since the denunciation of local reality of the wilderness configures the literary form of the novel.

KEY WORDS

regional novel; Visconde de Taunay; literary form; social reform; Brazilian monarchy

1. A fortuna crítica de *Inocência*

Inocência foi publicado no início da década de 1870, período em que se instaura uma crise política no país, com a contestação dos valores hegemônicos da ordem saquarema e dos valores românticos atrelados ao processo de constituição da identidade nacional e da legitimidade do Estado. A formação política e intelectual de Visconde de Taunay tem início na década de 1860, que, por sinal, é o momento histórico da narrativa regionalista que o consagrou como romancista, *Inocência*. O panorama social do decênio anterior ao período de desmoronamento do edifício social do Segundo Reinado conduz o escritor, conseqüentemente, a uma condição fronteiriça — para não dizer ambígua — no terreno estético e no político, pois tanto é fruto dos preceitos da hegemonia conservadora, como, por outro lado, adota um novo sistema de valores, recusando, na esfera política e na esfera literária, as antigas convenções que moldaram o pensamento social da elite político-intelectual brasileira: enquanto escritor, apresenta elementos românticos e realistas; enquanto político, embora tenha sido vinculado ao Partido Conservador, “se empenhou por ideias liberais” (VERÍSSIMO, 2002, p. 142). O objeto dessa pesquisa, cuja metodologia teórica e estrutural está assentada na articulação entre forma literária e processo social, reside sobretudo na esfera literária de Taunay, especificamente em *Inocência*, um romance regionalista de 1872, o qual apresenta, em razão de situar-se numa zona de transição política e literária, uma fortuna crítica dividida: de um lado, aqueles que



consideram tanto o escritor quanto a obra como integrantes da estética realista; de outro, aqueles que o colocam na esteira da estética romântica.

Críticos literários contemporâneos do escritor, como Sílvio Romero (1980) e José Veríssimo (2002), destacaram que sua prosa regionalista renunciava formas realistas e, conquanto sua literatura fosse considerada de importância secundária para o cenário nacional, uma vez que aí estavam José de Alencar e Machado de Assis, constituía um componente essencial para a literatura oitocentista do país, devido, sobretudo, ao “brasileirismo” do autor e da obra. À luz dos novos tempos, de dissolução dos valores imperiais, o crítico sergipano destacou que a obra de Visconde de Taunay buscava distanciar-se dos valores românticos de seus predecessores, em virtude do “caráter realístico” (ROMERO, 1980, p. 1496) de sua produção literária, e que, por isso, não estava inscrito como um romancista romântico, mas realista, não obstante tenha sido influenciado por Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. José Veríssimo, por sua vez, também discute acerca da influência da geração romântica na prosa taunayana e não o inscreve, assim como o membro da Escola de Recife, no rol de românticos, porque “o realismo estava no fundo do engenho literário de Taunay, como o idealismo no de Alencar” (VERÍSSIMO, 2002, p. 142). Aponta, então, que, em *Inocência*, “atenua-se a sentimentalidade excessiva e o romanescos do romance em voga. Paisagens e costumes são descritos com maior senso da realidade e mais sobriedade e exatidão de traços” (Idem, ibidem). Além de considerá-lo um escritor realista, cujo procedimento estético o distancia de seus predecessores, prossegue no argumento, dizendo que foi

Taunay quem na *Inocência*, talvez sem propósito, levado apenas dos instintos práticos do seu gênio e nativo realismo do seu temperamento, e ainda pelo que chamarei o seu materialismo literário, escreve o *primeiro romance realista*, no exato sentido do vocábulo, da vida brasileira num dos seus aspectos mais curiosos, um romance ressumando a realidade, quase sem esforço de imaginação, nem literatura, mas que a emoção humana da tragédia rústica, de uma simplicidade clássica, idealiza nobremente (Idem, ibidem, grifos meus).

Lúcia Miguel Pereira (1988) e Antonio Candido (1964), que escrevem em meados do século XX, defendem, por outro lado, que Visconde de Taunay, a despeito de renunciar mudanças formais realistas e haver negado as convenções do romantismo, foi um escritor desta

4



última estética. A avaliação que Pereira faz do idílio sertanejo está centrada em dois aspectos estruturais: os personagens e a *paisagem física* — os objetos passíveis de descrição e avaliação do narrador. A análise da ensaísta se articula com elementos biográficos do autor, de suas experiências concretas, como o conhecimento da região sertaneja e sua habilidade artística, que, defende Pereira (1988, p. 41), influenciaram positivamente sua produção literária: “haver sido também pintor revela-lhe a visão plástica dos seres e das coisas — aproveitando os vultos humanos como elementos da paisagem”. Na composição da *paisagem humana*, contudo, o escritor não obtém o mesmo sucesso, segundo Pereira, pois encontra-se preso ao convencionalismo romântico, e, além disso, seus personagens não possuem tanto a naturalidade da criação quanto a densidade e complexidade psicológicas, ou seja, são modelos *rasos* e previsíveis, cujas funções estão previamente estabelecidas, permanecendo inalteráveis em todo o decurso da narrativa, constituindo, assim, um dos fatores que impossibilita o herói e a heroína do romance de superar a velha sociedade, uma vez que estes personagens, ao não transgredir a norma imposta, concorrem para a sua manutenção, o que não acontece nos enredos da comédia teatral, por exemplo. A perspectiva de Pereira, dessa forma, distancia-se de Romero e Veríssimo. Não obstante a qualidade do escritor quanto à paisagem e à preocupação documental na construção do idílio sertanejo, Lúcia Miguel Pereira (Idem, p. 44) não considera *Inocência* um romance realista, “porque só na formação do ambiente o ousou ser Taunay; as figuras humanas ainda pertencem ao convencionalismo romântico”.

Antonio Candido (1964, p. 301) apresenta uma similaridade quanto à avaliação da obra, pois também aborda os elementos biográficos — a experiência de guerra e sertão e a sensibilidade artística —, como fatores importantes na construção da prosa regionalista de Taunay, quer dizer, a combinação destes dois elementos é o que “fundamenta as suas boas obras”. Discordando de Sílvio Romero, para quem Taunay não possuía imaginação, poesia e eloquência, Antonio Candido afirma haver “nêles as forças criadoras profundas” (Idem, ibidem) — a distância histórica e o cenário político provocam a contraposição destas perspectivas críticas entre os historiadores da literatura. Não obstante a “fidelidade ao real” (Idem, p. 305) e a valorização à “autenticidade dos modelos” (Idem, p. 304), Antonio Candido enquadra Taunay



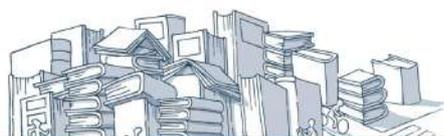
no Romantismo, pois considera que a estrutura formal do romance e a maneira de apreensão da realidade social estão assentadas na esteira da tradição romântica, da qual o romancista não consegue se desvencilhar por completo — não há ruptura, mas uma continuidade da estética literária, ainda que fragmentada.

2. A estrutura da narrativa e a organização de seus elementos

A configuração da narrativa de *Inocência* segue uma tradição estético-ideológica formulada no Brasil-Império, dentro da qual a *família* e o *casamento* constituem os dois elementos fundamentais para a manutenção da ordem social do país, ou seja, o romance configura-se como um “enredo de casamento”, que estabelece, por sua vez, a “forma simbólica do Segundo Reinado”, consolidada por Macedo (CERQUEIRA, 2019). Através desta transposição do elemento externo (ideologia senhorial hegemônica) para o elemento interno (estrutura do texto literário), observa-se, em parte, como é feita a articulação entre a forma literária e a realidade histórica da sociedade.

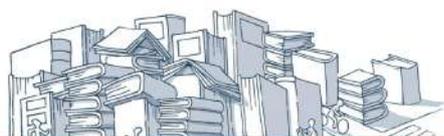
A narrativa tem como período histórico o início da década de 1860, cujo contexto de hegemonia conservadora ainda figura como o alicerce social da monarquia, e, como ambiente, o sertão de Mato Grosso, uma província distante dos centros de poder — favoráveis à organização política e administrativa do governo central (Rio de Janeiro), que assegurava a supremacia dos interesses públicos sobre os interesses provinciais (COSER, 2011). Estes dois fatores são fundamentais para a apreensão do mecanismo geral da obra. O enredo do romance, como foi discutido a respeito de sua configuração, segue uma tradição consolidada; contudo, apresenta inovações estéticas, que serão levantadas posteriormente. Apresentemos, então, a composição da história.

O protagonista, Cirino, é um curandeiro que, no estado inicial do romance — quando a ordem social do ambiente sertanejo, regido por um “patriarcalismo puro”, ainda não havia sido desestabilizada —, está em uma viagem de trabalho pelos sertões mineiros. No caminho, um morador da região, Pereira, vai ao encontro do mancebo e com ele inicia um diálogo,



convidando-o, logo em seguida, a permanecer alguns dias em sua moradia, conforme os costumes de hospitalidade do povo sertanejo. Com isso, cria-se uma situação propícia ao desenvolvimento de uma intriga amorosa: a filha de Pereira, Inocência, está em estado de enfermidade, e Cirino se propõe, como médico, a curar a maleita da jovem. A trama, então, gira em torno de um “problema humano comum dos enredos românticos” (CANDIDO, 1964): o herói, Cirino, e a heroína, Inocência, apaixonam-se um pelo outro, em razão das constantes visitas do médico à doente, mas se deparam com um obstáculo: a donzela se encontra prometida ao primo Manecão Doca, que foi escolhido como seu noivo pelo antagonista da história, Pereira. Além disso, Cirino é um *homem da cidade*, de maneira que o patriarca não permitiria o casamento com sua filha, uma *mulher do sertão*. Ao contrário da prosa de ficção romântica urbana, no entanto, o desfecho desta narrativa regionalista é trágico: a união do casal apaixonado, o final feliz, como acontece em *Senhora*, de José de Alencar, e *A mão e a luva*, de Machado de Assis, para ficarmos com dois exemplos de romances urbanos publicados no mesmo decênio que *Inocência*, não se repete no idílio sertanejo. Cirino é assassinado pelo noivo da donzela a mando de Pereira, e a filha do patriarca, por sua vez, encontra seu fim um ano após o mancebo, contudo não se sabe a causa da morte. Ou seja, o herói da história não foi capaz de superar os obstáculos antes sócio-culturais que paternos, e a heroína não triunfa sobre os preceitos rústicos: a ideologia patriarcal do sertão suplanta as vontades da classe dependente, fazendo o arbítrio paterno de Pereira imperar sobre os interesses e sentimentos pessoais dos apaixonados. Nos enredos urbanos, o mecanismo funciona da mesma maneira, mas o arbítrio paterno impera sobre os desejos dos dependentes à medida que a conciliação, por meio do matrimônio, constitui o objetivo final. Em outros termos, os interesses pessoais são materializados após o consentimento da figura paterna, que transforma o casamento dos protagonistas em sua vontade primeira. Se a união dos jovens for a expressão da vontade senhorial, a narrativa encontra seu final feliz. Do contrário, temos o desfecho de *Inocência*, no qual Pereira não transforma em seu o desejo de Cirino e Inocência.

O romance, *grosso modo*, é tanto a *interpretação* quanto a *denúncia* dessa realidade social cuja lógica interna, o *patriarcalismo puro* — uma das hipóteses da pesquisa —, provoca



a sua própria decadência, paradoxalmente, porque acredita-se que a manutenção da ordem decorre inevitavelmente da vontade inviolável do patriarca, qualquer que seja o seu meio de expressão. Figura-se, assim, uma enfermidade histórica que, para ser remediada, necessita da importação de valores civilizacionais; daí o advento do conceito de *superação do atraso*, corrente no debate público da década de 1860, movimentado, em grande parte, pelas discussões políticas e econômicas travadas entre a centralização e a descentralização.

O narrador da história é heterodiegético e extradiegético, mas concede predominância ao discurso direto, intervindo pouco no desenvolvimento da trama, em comparação aos narradores de seus mestres, Macedo e Alencar. Quanto ao ponto de vista do narrador, defende-se que seja urbano e reformista, em razão do *movimento centrípeto*, que significa o deslocamento da cidade para o sertão empreendido pelo sujeito da narração — de fora para dentro. Ou seja, a perspectiva de análise do contexto social e geográfico do sertão está submetida ao processo de filtragem ideológica da elite urbana do país, de modo que as descrições e os juízos de valor efetuados pelo narrador nunca são neutros, mas condicionados por ideias e valores urbanos. O movimento centrípeto, portanto, não exclui o sistema de hierarquização social do Segundo Reinado, que categoriza a cidade como superior ao sertão. Muito embora o deslocamento do narrador seja de fora para dentro, não é da periferia para o centro, mas o contrário. A dicotomia entre “civilização” e “sertão” presente no pensamento social da década de 1860 ilustra essa ordenação — que mais tarde implicaria o advento do darwinismo social e das teorias raciais no país —, da qual o narrador não escapa, uma vez que se desloca de um “ambiente civilizado” a um “dominado pela barbárie”, segundo a convenção cultural do *Oitocentos*. Convém lembrar, ainda, que o procedimento de análise do romance está assentado na dialética de texto e contexto, em que tanto a obra esclarece a realidade histórica como esta atua decisivamente no processo de construção da estrutura interna do texto literário. A figura do narrador, que carrega em si uma ideologia social e historicamente determinada, e sem o qual muitas hipóteses não seriam possíveis, é fundamental, portanto, para a avaliação do quadro geral da obra e do processo social no qual ela está inserida.



3. Dominação, conflito e ruptura: o estado inicial do romance

O estado inicial da narrativa ilustra o contexto social e a tradição cultural ao qual estão submetidos os habitantes do sertão, afastado em demasia da chamada “civilização”. O mecanismo ideológico e moralista que mantém as relações sociais desta localidade, manifestado nas ações e expressões retóricas de Pereira, configura solidamente o cotidiano das personagens até o momento da chegada de Cirino, que desestabiliza a ordem instaurada pela simbiose do poder inviolável do patriarca e do código rústico. Dessa forma, o patriarcalismo do sertão distingue-se da autoridade tradicional da cidade, uma vez que esta mantém a ordem através de uma violência simbólica e uma dominação moderada. Quer dizer, estabelece-se uma distribuição de liberdade e de submissão entre a classe senhorial e a dependente. O patriarcalismo puro — código social exercido por Pereira —, por outro lado, assegura a liberdade somente ao patriarca, constituindo um sistema de relações sociais onde apenas sua vontade é legítima, suprimindo os interesses pessoais da classe dependente em detrimento dos arbítrios senhoriais. Este é o sistema que configura as relações sociais no sertão de *Inocência*, a dominação absoluta de Pereira sobre os dependentes de sua moradia: a filha e os escravizados. Exploremos, então, os fatores e os casos que favorecem o rompimento com esta ordem figurada na diegese.

O evento que instaura o nó narrativo — modificação da situação inicial da história — concentra-se no convite de hospedagem feito pelo sertanejo após este ter conhecimento de que Cirino pretendia hospedar-se na casa de um vizinho seu, Leal: “Pois, meu rico senhor, eu moro a meia légua do Leal, torcendo a esquerda e se vosmecê não tem compromissos lá com o homem, far-me-á muito favor agasalhando-se em teto de quem é pobre, mas amigo de servir” (TAUNAY, 1996, p. 21).

A inserção de um viajante na moradia do sertanejo altera-lhe toda a rotina, introduz cenas e acontecimentos inesperados com os quais o patriarca tem de saber lidar. O encontro de Cirino com Pereira, após conferida a intimidade, torna-se ainda mais especial, pois este estava à procura de utensílios farmacêuticos, a fim de curar sua filha enferma. Ou seja, além de trazer



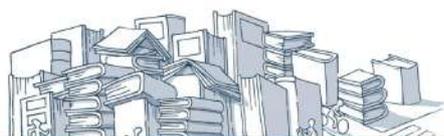
um estranho para dentro de sua moradia, o viajante se apresenta como um doutor, condição que o transpõe para um degrau superior na estratificação social, recebendo uma significativa estima por parte do patriarca, e sendo-lhe de grande ajuda na vida pessoal de Pereira:

Pois caiu-me muito ao jeito na mão; sim, senhor. Estou com uma menina doente de maleitas, minha filha, e por essa causa tinha ido a Sant'Ana buscar quina do comércio; mas lá não havia da maldita e voltava bem agoniado. Ora...

— Trago, interrompeu o outro, muito remédio nas minhas malas. Para sezões, tenho uma composição infalível... (TAUNAY, 1996, p. 23, grifos no original).

É reservada à protagonista do romance, como mulher do sertão, submetida aos preconceitos e costumes rústicos, o enclausuramento do quarto. Com o propósito de vedar às vistas de estranhos, mas sobretudo de assegurar a segurança e pureza de sua filha, Pereira a mantém sob sua rigorosa vigilância, sem conceder-lhe a liberdade de ação. Em razão desta dominação paterna, que se veste simbolicamente de proteção, o pai da heroína sente-se ameaçado quando o viajante, em seu papel de médico, sugere uma visita imediata à enferma. Assim, antes do exame médico, o patriarca estabelece as devidas fronteiras morais e culturais, ao precaver Cirino de como este deve se comportar ao transpor os aposentos íntimos de sua moradia, o quarto de sua filha.

O convite de hospedagem é o que permite o surgimento da paixão do herói e da heroína, e, portanto, o que causa a ruptura do estado inicial da narrativa — a manutenção da ideologia e dominação senhoriais, de um lado, e a submissão da mulher sertaneja, de outro. Dessa forma, a participação de Cirino nas relações íntimas da moradia sertaneja conduz, primeiro, à desestruturação da ordem consolidada pelo patriarcalismo puro, e, depois, ao desfecho trágico do romance: a morte do herói é tão-somente a consequência de sua infração aos códigos sertanejos, que desde o início da narrativa são expressos pelo próprio patriarca, assim como quais seriam as consequências sofridas por aquele que fosse na contramão das normas sociais e, por conseguinte, criasse conflitos com a sua lei moral: a morte, em todos os casos.



4. O desfecho trágico de *Inocência* e a reorganização da forma literária consolidada por Joaquim Manuel de Macedo

A construção da comédia dramática, que é reapropriada pela comédia ficcional, segundo Northrop Frye, se dá nos seguintes termos:

O que normalmente acontece é um jovem aspirar a uma jovem, seu desejo ser contrariado por alguma oposição, comumente paterna, e perto do fim da peça alguma reviravolta no enredo habilitar o herói a realizar sua vontade. Neste modelo simples há vários elementos complexos. Em primeiro lugar, o movimento da comédia é habitualmente um movimento de uma classe social para outra. No começo da peça as personagens obstrutoras dominam a sociedade da peça, e a audiência reconhece que são usurpadoras. No fim da peça, o truque no enredo que reúne herói e heroína faz uma nova sociedade cristalizar-se em torno do herói, e o momento em que essa cristalização ocorre é o ponto resolutório da ação, a revelação cômica, *anagnórisis* ou *cognitio*. (1973, p. 164).

A estrutura do enredo de *Inocência* se intenciona a ser cômica, pois trabalha com a aspiração do protagonista em tornar possível a “cristalização” de uma sociedade ideal — entenda-se como ideal a consolidação do projeto liberal de reforma política e social. Numa prosa de ficção que se estrutura dessa maneira, o movimento que reúne o herói e a heroína, a partir do qual se faz a passagem de uma classe social para outra, materializa-se no desfecho do romance. No entanto, o desfecho da prosa regionalista de Visconde de Taunay é trágico: a “velha” sociedade², dominada pelo atraso, triunfa, quando o herói da história é assassinado pelo noivo da heroína, Manecão Doca, que simboliza a barbárie do sertão. Ou seja, a “revelação cômica”, que traria a superação desta sociedade contra a qual Cirino luta, não se concretiza, posto que o *patriarcalismo puro* não permite. No entanto, vejamos como esta superação se faz na comédia:

² Tendo em vista que a cristalização de uma “nova” sociedade se tornaria possível no desfecho do romance, com a união dos apaixonados, esta sociedade atual de *Inocência* assume o estatuto de velha, por conta do movimento sobre o qual Northrop Frye aborda. Além disso, o termo dá conta de figurar a concepção de atraso com a qual estamos lidando na pesquisa: a “velha barbárie” e o velho patriarca, Pereira, vencem sobre os influxos da nova geração, dos novos preceitos político-sociais que advêm, não por coincidência, do “novo liberalismo” (Ferreira, 1999, p. 46) da década de 1860.



O surgimento dessa nova sociedade assinala-se frequentemente com algum tipo de reunião ou ritual festivo, que aparece no fim da peça ou presume-se ocorrer imediatamente depois.

[...]

Os obstáculos ao desejo do herói, portanto, formam a ação da comédia, e sua superação o desenlace cômico. Os obstáculos são em regra paternos, por isso a comédia gira frequentemente em torno de um desacordo entre a vontade de um filho e a de um pai. Assim o comediógrafo, normalmente, escreve para os homens mais jovens de sua audiência, e os membros mais velhos de quase toda sociedade propendem a sentir que a comédia encerra algo de subversivo. (Idem).

No idílio sertanejo em questão, a união matrimonial dos apaixonados não tem permissão de acontecer, pois prevalece o arbítrio da autoridade patriarcal sobre os interesses individuais: os obstáculos, como diz Frye, são paternos. Dessa forma, são apenas falsas suposições o que se pretendia alcançar no desfecho do romance, uma vez que a estrutura cômica, como se vê, não tem a possibilidade de ser reorganizada no sertão, no romance regionalista. Seu mecanismo não se adequa a ele, porque não há “ponto resolutório” algum. O lugar da comédia, da “revelação cômica”, é na cidade, nos romances urbanos de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar.

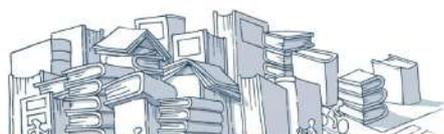
A forma literária de *Inocência* tem uma dinâmica parecida com os romances urbanos de Macedo, o qual se valia de uma “clivagem etária” (CERQUEIRA, 2016a, p. 179) para criar o conflito geracional entre a mocidade extravagante e o velho roceiro, onde cabia a este pôr ordem nas extravagâncias daquele, a fim de figurar o contexto de hegemonia conservadora — que se configura a partir da reação conservadora, em 1840, consolida-se na década seguinte, e perdura até 1870, período em que se instaura a dissolução das instituições e valores (ALONSO, 2002) do Brasil-Império —, que tinha na figura senhorial o responsável pela manutenção da ordem. A partir das estratégias de dominação senhorial tem-se visível a representação do funcionamento da autoridade em detrimento da liberdade — premissa básica defendida pelos centralizadores, isto é, “a retórica conservadora (...) restabelece o princípio da autoridade sobre a liberdade (ou, por outra, para a qual não existe liberdade sem autoridade)” (Idem, 2019, p. 551). Voltemos ao início das semelhanças da forma literária na dinâmica da narrativa. Visconde de Taunay também se vale da clivagem geracional para construir o conflito entre o personagem que detém o poder senhorial, Pereira, e aquele que seria o jovem extravagante, Cirino, que, vale lembrar, é órfão e exerce o ofício de curandeiro sem a devida formação, de modo que se torna



um charlatão: “— Que fiz eu... na minha vida? Talvez... enganasse os outros... dizendo que era .. médico... Mas também curei alguns...” (TAUNAY, 1996, p. 145).

Além da clivagem etária, os dois personagens configuram tipos sociais e posicionamentos ideológicos contrapostos, pois enquanto Pereira é um pequeno proprietário rural, que reproduz uma retórica conservadora da classe senhorial escravista, Cirino, por sua vez, exerce profissão liberal, de cunho científico, e, por conseguinte, dialoga com outro sistema de valores, em decorrência dos fatores social, geográfico e etário. Ou seja, a força antagonista que os separa está além do embate entre “sertão” e “litoral”. A contraposição de todas estas características é o que permite, também, o desenvolvimento do conflito. Esta oposição de ideias político-sociais é uma das características da qual também se vale Macedo na construção de suas personagens. Entretanto, a verdadeira tensão entre as forças opostas, em *Inocência*, só acontece plenamente quando se “confrontam” Meyer e Pereira, o perfeito contraste. Quer dizer, ainda que Cirino tenha sido criado no meio urbano e suas opiniões dialoguem com uma retórica liberal, o personagem, em virtude do conhecimento e respeito aos códigos rústicos, das razões de interesse financeiro — busca-se assegurar a consolidação de uma boa clientela na região onde se encontra hospedado, a fim de quitar a sua dívida de jogo (OLIVEIRA, 2009, p. 24) —, mas sobretudo motivado pela possibilidade de matrimônio com Inocência, não se propõe a defender o elemento moderno e, conseqüentemente, iniciar um provável conflito com o patriarca, embora discorde sim do conservadorismo moralista de Pereira, que são, de algum modo, correntes no sertão:

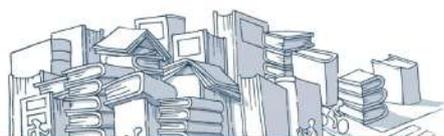
— Sr. Pereira, replicou Cirino com calma, já lhe disse e torno-lhe a dizer que, como médico, estou há muito tempo acostumado a lidar com famílias e a respeitá-las. É este meu dever, e até hoje, graças a Deus, a minha fama é boa... *Quanto às mulheres, não tenho as suas opiniões, nem as acho razoáveis nem de justiça.* Entretanto, é inútil discutirmos porque sei que isso são prevenções vindas de longe, e quem torto nasce, tarde ou nunca se endireita... O Sr. falou-me com toda a franqueza, e também com franqueza lhe quero responder. No meu parecer, as mulheres são tão boas como nós, se não melhores: não há, pois, motivo para tanto desconfiar delas e ter os homens em tão boa conta... Enfim, *essas suas ideias podem quadrar-lhe à vontade, e é costume meu antigo a ninguém contrariar, para viver bem com todos e deles merecer o tratamento que julgo ter direito a receber.* Cuide cada qual de si, olhe Deus para todos nós, e ninguém queira arvorar-se em palmatória do mundo.



Tal profissão de fé, expedida em tom dogmático e superior, pareceu impressionar agradavelmente a Pereira, que fora aplaudindo com expressivo movimento de cabeça a sensatez dos conceitos e a fluência da frase. (TAUNAY, 1996, pp. 37-38, grifos meus).

Há um elemento peculiar que tanto aproxima quanto distancia a prosa macediana da prosa taunayana: o desfecho da narrativa. Segundo Cerqueira (2016), Macedo trabalha com uma aparente *conciliação* entre as partes, onde atenua-se os excessos de cada uma: a extravagância do jovem e a prerrogativa de mando senhorial. No desfecho do enredo romântico, o casamento só é permitido após a mocidade se curvar diante da vontade paterna (CERQUEIRA, 2019; 2016). Ou seja, a realização da vontade individual *depende*³ do arbítrio paterno. No romance de que estamos tratando, por outro lado, o desfecho é trágico, não há conciliação alguma, pois prevalece a vontade senhorial sobre os interesses individuais. Apesar de se encontrar uma solução para contornar a ordem, a fim de superar o obstáculo paterno — Cirino sai à procura do padrinho de Inocência, para o qual Pereira deve favores —, o intento não se concretiza, pois o herói da história é assassinado antes que a intervenção de Cesário, que diz respeito ao casamento da heroína com seu primo, Manecão Doca, fosse levada a cabo. Os apaixonados, refreados pela ordem paterna, haviam encontrado na pessoa do major o auxílio de uma figura de autoridade capaz de alterar as decisões prescritas por Pereira. O padrinho de Inocência, todavia, não intervém a tempo, de modo que a vontade paterna permanece intacta. Em contexto de hegemonia conservadora, sobretudo no espaço sertanejo, os princípios liberais são suprimidos pela ideologia e dominação senhoriais.

³ A lógica senhorial escravista que é figurada nos romances brasileiros oitocentistas, de onde não se exclui *Inocência*, considera somente a sua própria vontade como válida. Este “movimento de concessão” presente nas narrativas macedianas, em que se permite à “mocidade extravagante” realizar suas vontades individuais após se submeter à vontade paterna, representa vividamente o mecanismo de poder desta ideologia. Sidney Chalhoub, numa análise de *Helena*, demonstra como a protagonista percebe o funcionamento dessa lógica senhorial escravista em suas entrelinhas: “Helena sabe que, no mundo ideal de Estácio, coisas e pessoas aparecem apenas como expressão da vontade dele, e logo o rapaz e seus semelhantes gostam de se imaginar controladores de uma espécie de economia de concessões e favores.”. CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 26. O movimento de concessão, após expressada diretamente a submissão do dependente, não aparece em *Inocência*. Pode-se dizer, *grosso modo*, que, nesta prosa regionalista, o detentor da ordem, Pereira, ao invés da concessão, faz uma cassação, sendo este um dos elementos que difere Taunay daquele que o precede, Macedo.

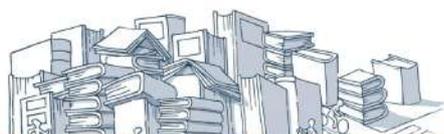


A forma literária utilizada por Taunay, como foi discutido, é a mesma a qual Macedo formaliza, porém há uma transferência de espaço: do romance urbano (cidade) ao romance regionalista (sertão). O resultado dessa movimentação é o desfecho trágico. Na ausência de legislação do governo central, a vontade senhorial assume o estatuto de lei: o que for expressão desta é lícito, mas a manifestação de “vontades outras que não a sua própria e a de seus pares”, entende-se “como desobediência ou rebeldia” (CHALHOUB, 2003, p. 34)⁴. Por Cirino não fazer parte desta realidade sertaneja, pois foi criado segundo os ideais urbanos, muito embora conheça os códigos rústicos, o cenário sertanejo funciona somente a favor de Pereira e, dessa forma, o mancebo está sujeito às vontades do anfitrião, qual seja, a morte de qualquer um que o contrariar.

5. O projeto estético-social de Visconde de Taunay: a denúncia do atraso

A obra regionalista em questão tem como cenário o interior da província de Mato Grosso, onde o ambiente majoritário é a moradia de um pequeno proprietário rural, situado no sertão próximo à Camapuã e à vila de Sant’Ana do Paranaíba que, embora constitua um pequeno povoado, não assume estatuto de cidade, porque insere-se no sertão. Segundo Ferreira (1999, p. 58), “o Partido Liberal compunha-se predominantemente de uma coalizão de profissionais liberais e de donos de terra, ao passo que o grosso do Partido Conservador era formado de uma coalizão de burocratas e donos de terras”. Ou seja, a narrativa do romance trabalha com alguns elementos que participam do mecanismo liberal, desde seu contexto histórico (1860), quando o “Tempo Saquarema chegava ao fim” (Idem, p. 52) e ocorria o “renascer liberal” (Idem), até a escolha da província que seria utilizada como espaço territorial, que, vale lembrar, configura

⁴ Há de se notar que tanto Tavares Bastos (novo liberalismo), que defende a descentralização como via para a superação do atraso e, por conseguinte, para a promoção dos valores civilizacionais, quanto Visconde de Uruguai (ordem saquarema), o qual adota a centralização como forma de alcançar a unidade nacional, reconhecem que o interior do país, isto é, os sertões, configura-se como um ambiente de barbárie, não civilizado, em virtude de estar “fora do alcance do governo, das autoridades” (FERREIRA, 1999, p. 129).

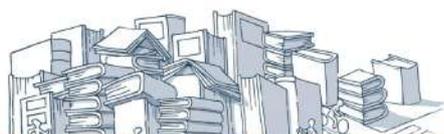


um lugar estratégico, pois distante dos centros de poder⁵. O patriarca do romance mora a sete léguas da vila Sant’Ana do Paranaíba, que, não por coincidência, faz fronteira com Minas Gerais, São Paulo e Goiás, em razão do extenso Rio Paranaíba⁶. A realidade sócio-histórica do espaço geográfico desta prosa regionalista é de pequenos proprietários rurais, Pereira sendo um deles.

Quando os romancistas regionalistas deslocam o ambiente da narrativa da corte carioca para as regiões mais “incultas”, como o sertão, cria-se uma outra imagem do país, distinta do salão, e mais perto da natureza. Nesse deslocamento, demonstra-se a contraposição entre os valores de cada espaço sócio-geográfico. O narrador de *Inocência* não compartilha dos valores desse mundanismo local e, conseqüentemente, tende a avaliar as pessoas e seus respectivos costumes através de um filtro ideológico oriundo do seu espaço social, a cidade. O descompasso entre a *paisagem humana* e a *paisagem física* no romance se explica em razão dessa discrepância de valores que separa o narrador dos personagens sertanejos, pois Visconde de Taunay, sendo um grande admirador da paisagem natural, sabendo apreciar-lhe as fisionomias, realizou no romance uma descrição sobremaneira positivada da natureza. Quando se volta aos personagens, entretanto, o teor é totalmente outro, em consequência da contraposição de valores, a qual encontra-se no romance, também, por meio das discussões entre Cirino e Pereira, ou, de maneira mais exacerbada, através das atitudes de Meyer, alguém que não

⁵ Embora o fator memorialístico não constitua pauta principal da pesquisa, vale salientar que Visconde de Taunay, em suas viagens como tenente da Comissão de Engenheiros da Expedição de Mato Grosso, convocado para atuar na Guerra do Paraguai, travou conhecimento direto com esta província, e se aproveitou disso para “pintar” a paisagem física da narrativa. Lúcia Miguel Pereira destaca que, no idílio sertanejo, o autor obteve sucesso na descrição realista da paisagem física, mas quanto aos personagens humanos, o que havia era ainda o romantismo. PEREIRA, Lúcia Miguel. “Ecos românticos, veleidades realistas”. In: *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção: 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. Este sucesso se explica em função da “sensibilidade e refinamento estéticos” e “experiências de guerra e sertão”, como diz Antonio Candido, que muito contribuíram para a pintura de seus quadros naturais e humanos do romance regionalista. O crítico indica, além disso, que este realismo proveio daquilo que Taunay acreditava depender o valor da obra, a saber: “a autenticidade dos modelos”. CANDIDO, Antonio. “A corte e a província”. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v.2 (1836-1880). 2. ed., revista. São Paulo: Martins, 1964.

⁶ Em suma, Taunay se utilizou dessa província por duas razões: primeiro, por conta do conhecimento direto da terra; segundo, por ser uma localidade distante do poder central e de províncias que eram economicamente superiores, constituindo os centros de poder. A primeira dialoga com a crítica estética, pois visava se distanciar da descrição romanesca e idealizada da natureza; a segunda é de ordem política e social. Estes dois fatores, em conjunto com o problema da cidadania e do federalismo, fundamentam o projeto político-literário do escritor.



conhece o código rústico, e, por conta disso, gera uma desconfiança no patriarca após seus comentários feitos "sem pudor" a respeito de Inocência. O narrador enxerga os argumentos e atitudes de Pereira e Antônio Cesário, por exemplo, como sendo errôneos, absurdos, conservadores e atrasados, justamente por não aderir a esta retórica conservadora do sertão longínquo e decadente: "Sempre as mesmas teorias de Pereira: a mesma grosseria repassada de desprezo ao sexo fraco, a mesma suscetibilidade para desconfiar de qualquer pessoa ou de qualquer palavra que lhes parecesse menos bem soante aos prevenidos ouvidos." (TAUNAY, 1996, p. 131).

Dito isso, defende-se que, quando romancista se volta para esta localidade afastada dos centros de poder, à luz do paradigma da descentralização, o resultado não é a *defesa* da premissa básica deste projeto político, a autonomia provincial, mas a *denúncia*⁷, por assim dizer — como se depreende pelos "julgamentos de fato e julgamentos de valor" (MORETTI, 2007, p. 17) do narrador —, de uma realidade sócio-cultural dominada por valores que vão na contramão daqueles em voga no pensamento social do século XIX, sobretudo a partir da década de 1860 em diante: os valores civilizacionais oriundos do Rio de Janeiro, mas, principalmente, da Europa. A presença do naturalista alemão, dessa forma, ainda que cômico e deslocado, assume a função de trazer este elemento moderno para um território assentado sobre uma lógica contrária àquela que seria a *ideal* e, ademais, o alemão transforma o elemento sertanejo em símbolo de progresso civilizacional: a espécie rara de borboleta encontrada pelo naturalista recebe o nome de *Papilio Innocentia* e é levada ao continente Europeu, que, para a

⁷ A despeito da discrepância de valores entre o narrador e os personagens, persiste, na produção literária de Taunay, a necessidade de, como chama Antonio Candido, "autodefinição nacional". CANDIDO, Antonio. "De cortiço a cortiço". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993. Ou seja, a construção literária do quadro natural do sertão ao longo da narrativa contribui para o projeto romântico de criação da identidade e imagem nacionais. Embora o romancista negue as convenções românticas, sua condição como intelectual brasileiro plenamente inserido no século XIX, fruto de uma tradição romântica, transforma esta necessidade de autodefinição nacional em uma força imprescindível. A solidariedade com a paisagem física provém dela, o que explica sua descrição positivada. No entanto, quando a descrição se volta aos valores e códigos sócio-culturais do sertão, adquire-se um caráter negativo, porque assume a função de *denúncia*. O projeto de Taunay é reformista, pois pensa, assim como Joaquim Nabuco, o problema da "cidadania", uma vez que defende sua inserção no sertão, contraposto ao projeto de construção da identidade nacional de Alencar. Cf. ALONSO, Angela. "Epílogo do romantismo". Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro. Vol. 39, n. 1, 1996.

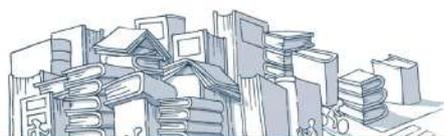


elite intelectual brasileira oitocentista, era o “berço da civilização”, de onde se importava não só o modelo de Estado, mas também as ideias político-filosóficas que estavam subjacentes à sua estrutura⁸. A dicotomia entre “sertão” e “civilização”, corrente nos debates e obras políticas da década de 1860 — especificamente os autores políticos Visconde de Uruguai e Tavares Bastos que, vale lembrar, estão assentados em polos opostos —, serve de fundamento para a defesa do projeto estético-social de Taunay quando contesta, no plano da forma literária, o governo central e os limites de seu poder, o qual não abrange todo o território nacional. Uma das propostas de seu projeto, portanto, é a denúncia desta realidade sócio-histórica que, materializada esteticamente, ganha uma valoração política.

6. Considerações Finais

A literatura possui a capacidade de materializar esteticamente o conflito de valores sócio-historicamente determinados, ou seja, de transformar as “controvérsias históricas” (Moretti, 2007, p. 26) de uma época específica em matéria estética, de transpor para o plano da forma literária a fim de resolvê-las, instituindo uma forma simbólica. A resolução estética empreendida pelo texto literário a um processo social determinado é o que se convencionou a chamar de “forma simbólica”, porque na articulação estrutural da própria forma literária estão os elementos sociais dispostos em uma chave explicativa, em oposição à natureza dispersiva que se encontra no plano da realidade. A obra ficcional, então, explica-se pelo contexto sócio-

⁸ Este “repertório europeu”, como chama Angela Alonso, era ressignificado, quando transposto à realidade local do Brasil-Império, tanto pelos reformistas e contestadores da ordem imperial quanto pelos que se propunham a manter a ordem estabelecida pela política saquarema. As “instituições e valores” do Segundo Reinado, ainda na esteira teórica da socióloga, foi construída a partir desta implementação de ideias europeias. Este espelhamento da cultura europeia não se restringe, contudo, ao processo de constituição dos elementos que compõem o Império de d. Pedro II durante o “tempo saquarema”, mas toca também aqueles contrários à ordem vigente dos conservadores. Na década de 1870, observa-se que os argumentos e discursos políticos daqueles que contestavam o “status quo monárquico” continham, em suas estruturas, raízes também europeias. Quer dizer, o modelo de civilização tanto aos “reformistas” quanto aos “mantenedores” da ordem era a Europa. Cf. ALONSO, Angela. “A sociedade imperial: valores, instituições e crise”. In: *Ideias em Movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Cf. também, da mesma autora, “Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870”. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 35-55, Oct. 2000.



histórico, ou melhor, só podemos entendê-la “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra (CANDIDO, 2006, p. 12). Estudar a forma literária, portanto, é estudar, ao mesmo tempo, a realidade externa na qual ela se insere, e entender a forma simbólica do texto ficcional é entender o sistema de valores que ele tenta conciliar esteticamente.

O que Visconde de Taunay faz em *Inocência* é materializar literariamente o conflito de valores que permeou durante a década de 1860, mais especificamente o debate entre centralizadores e federalistas, e a dicotomia entre sertão e civilização, que diz respeito às questões de cidadania, pouco presente no terreno social do interior do país. A literatura, segundo Moretti, o qual discute acerca do processo de desenvolvimento e consolidação das convenções retóricas, é ideológica, porque o discurso retórico de que se vale é configurado por diferentes sistemas de valores, uma vez que visa convencer o outro, ou seja, a produção literária não prescinde deles, além do que não escapa do contexto no qual se insere, por sua vez carregado, construído e contestado por valores múltiplos; assim como os discursos retóricos de que se valem os personagens da história estão assentados numa ideologia específica, próprias das condições em que se encontram. Quando Taunay traz à estrutura interna do texto problemáticas de ordem externa, realiza-se, portanto, uma crítica à principal instituição da época, o Estado-nação, pois o sistema de valores com que o livro trabalha agrega uma ideologia que, por sua vez, é histórica e socialmente determinada. Contesta-se, no plano da forma literária, o *status quo monárquico*, que sofre um processo de dissolução a partir da década de 1870, concomitante ao desmoronamento da ideologia e dominação senhoriais, não à toa o romancista dialoga criticamente com os dois elementos estruturantes do Brasil oitocentista, quais sejam, o poder central e o patriarcalismo em excesso. Demonstra-se que o problema de um é reflexo do outro: o excesso de autoridade investida na figura do patriarca é resultado da ausência do poder público do governo central, que, por sua vez, não tem capacidade de mobilizar ou estender o seu poder no interior do país, ou seja, aquilo que deveria ser solucionado pelas políticas públicas da centralização torna-se inviável em decorrência de seus limites — uma crítica puxa a outra.

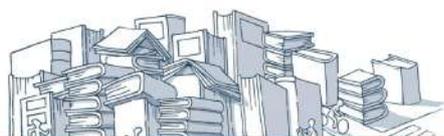


Visconde de Taunay reconfigura a forma literária consolidada por Macedo através de uma nova dinâmica, em virtude do novo sistema de valores e do novo projeto político. Como fruto dessa experiência, observa-se que: o roceiro sertanejo já não assume a mesma função de restaurador da ordem que é desestabilizada pelos influxos liberais modernizantes; a protagonista mulher já não é figurada como ameaça a esta ordem, como acontece em *Rosa*; o casamento, que em Macedo é a materialização da conciliação entre as forças opostas, não acontece, pois as forças se antagonizam e nenhum acordo é feito; a autoridade não deve funcionar em detrimento da liberdade, mas o contrário; e, por fim, a autoridade forte ganha conotação negativa. Uma das especificidades do romance de Taunay está justamente nestas mudanças de padrões que foram consolidados por Macedo, responsável por transformar o enredo de casamento na forma simbólica do Segundo Reinado (CERQUEIRA, 2019). A não consecução do matrimônio, em *Inocência*, figura o enfraquecimento da ideologia senhorial, não só pela incapacidade do patriarca de conter os brios dos dependentes e colocá-los no eixo, mas sobretudo porque esta figura não recebe a mesma conotação positiva das prosas macedianas, em razão do novo liberalismo que repele a retórica conservadora segundo a qual a autoridade deve prevalecer sobre a liberdade. Além disso, por conta do aspecto regionalista, demonstra-se que no sertão a ordem não se expressa da mesma forma que na cidade, pois “desprovida de civilidade”, e, conseqüentemente, o autor aposta, por meio da *denúncia*, na ideia de uma “reforma social” dessa localidade, fundamento este que configura o projeto estético-social do escritor, o qual procurei demonstrar no presente texto, por meio da forma literária, da organização e distribuição dos elementos da narrativa na composição do romance regionalista que imprimiu Visconde de Taunay na história da literatura brasileira.

7. Referências

AGUIRRE, Marcos Roberto de Lima. *A proposta do Federalismo no Brasil: o debate entre a centralização e a descentralização no século XIX*. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

ALONSO, Angela. *Epílogo do Romantismo*. Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro. Vol. 39, n.1, 1996.



_____. “A sociedade imperial: valores, instituições e crise”. In: *Ideias em Movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. “Crítica e contestação: o movimento reformista da geração 1870”. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 35-55, Oct. 2000.

CANDIDO, Antonio. “A côrte e a província”. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v.2 (1836-1880). 2. ed., revista. São Paulo: Martins, 1964.

_____. “Crítica e sociologia”. In: *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. pp. 13-25.

CERQUEIRA, Rodrigo Soares de. *Extravagância estudantil a forma simbólica possível dos primeiros romances e peças de Joaquim Manuel de Macedo*. Novos estud. CEBRAP, São Paulo, v. 35, n. 1, p. 177-192, Mar. 2016.

_____. Um caso raro: *O moço loiro* e a formação do acervo comum do romance brasileiro. **Tempo**, Niterói, v. 25, n. 3, p. 536-554, Dec. 2019.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSER, Ivo. O debate entre centralizadores e federalistas no século XIX: a trama dos conceitos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 191-206, Junho 2011.

FERREIRA, Gabriela Nunes. *Centralização e descentralização no Império: o debate entre Tavares Bastos e visconde de Uruguai*. São Paulo: Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo; Editora 34, 1999.

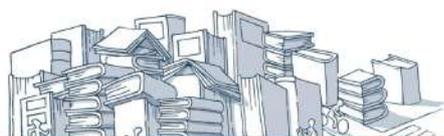
MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas simbólicas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

OLIVEIRA, Luciene Carmo Nonato. *Tradição, nacionalismo, angústia: um estudo sobre a obra Inocência, de Visconde de Taunay*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2009.

PEREIRA, Lúcia Miguel. “Ecos românticos, veleidades realistas”. In: *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção: 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ROMERO, Sílvio. “Capítulo III: Alencar; Agrário; Manuel de Almeida; Pinheiro Guimarães; Franklin Távora; Taunay”. In: *História da literatura brasileira* (5º volume). 7. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1980.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 24. ed. São Paulo: Ática, 1996.



VERÍSSIMO, José. “Os últimos românticos”. In: *História da literatura brasileira*. Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p. 142. Disponível em:
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso em: 16 dez. 2019.



Entre a esteira e a rua: Uma análise da canção “Menino mimado” de Criolo

Hellen Oliveira de Menezes¹

RESUMO

O principal objetivo deste artigo é analisar a canção “Menino mimado” (2017), do cantor e compositor Criolo. O processo de análise ocorrerá através da letra, da melodia, do ritmo e do arranjo da canção. Observaremos também as questões sociais do momento em que ela foi composta e o diálogo com a canção “Foco, força e fé”, do cantor Projota. Para análise da melodia da canção, utilizaremos Caretta (2013) e Luis Tatit (2004).

Palavras-chave: Canção; Samba; Criolo; Menino mimado.

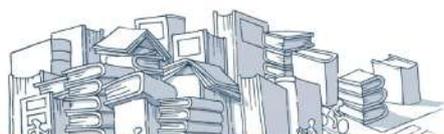
Between the mat and the street: An analysis of the song "Menino mimado" by Criolo

ABSTRACT

The main objective of this research is to analyze the song "Menino mimado" (2017), by singer and composer Criolo. The process of analysis will take place through the song's lyrics, melody, rhythm and arrangement. We will also observe the social issues, from the moment it was composed and the dialogue with the song "Foco, força e fé", by singer Projota. For melody analyses of the song, we will use Caretta (2013) and Luis Tatit (2004).

KEY WORDS: Song; Samba; Criolo; Menino mimado.

¹ Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP). É graduada (2019) em Letras- Português (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. **E-mail:** hellen_olive@hotmail.com. Orcid: 0000-0003-0654-8934



1. Introdução

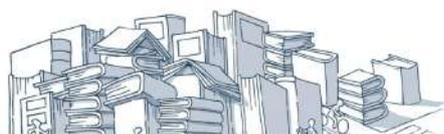
O presente artigo propõe uma análise da canção “Menino mimado” de Criolo² a partir do sentido da letra, da melodia, do ritmo e do arranjo da canção. No entanto, é importante ressaltar que realizaremos apenas uma análise de várias possíveis, não se pretende esgotar a leitura/interpretação da música. Nesse sentido, a canção traz uma perspectiva social sobre o abandono por parte dos políticos do Brasil que muitas vezes fecham os olhos para os problemas sociais enquanto correm em suas esteiras.

Além disso, esse artigo busca estabelecer uma análise a partir do diálogo entre a canção “Menino mimado” de Criolo com as canções “Foco, força e fé” de Projota e “O mundo é um moinho” de Cartola. Por meio dessa investigação discutiremos sobre a intertextualidade presente nas canções, bem como o recurso intertextual da citação. Ademais, observa-se que a leitura comparada que proporemos entre a canção de Criolo e Cartola está em um nível melódico, ou seja, o tom que Criolo utiliza em sua canção nos remete, de certa forma, à canção de Cartola.

Julia Kristeva (2012) define a intertextualidade como um mosaico de citação, ou melhor dizendo, “todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 2012, p. 142). Por outro lado, Gérard Genette afirma que a intertextualidade é um tipo de “transtextualidade”, no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010) o autor define intertextualidade como a presença de um texto referencial em vários outros textos de forma explícita ou implícita. De acordo com o autor, a transtextualidade é “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13).

Segundo Antoine Compagnon o ato de citação é quase uma cirurgia em que, por meio da leitura e da releitura, conseguimos extrair alguns fragmentos do texto, o autor afirma que o “fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro

² Kleber Cavalcante Gomes, mais conhecido como Criolo é um rapper paulistano e tem cinco álbuns publicados, sendo eles: “Nó na Orelha” (2011), “Duas e cinco” (2013), “Nó na Orelha – Ao vivo Circo Voador” (2013), “Convoque o seu Buda” (2014), “Viva Tim Maia!” (2015), “Ainda há tempo” (2016) “Espiral de Ilusões” (2017) e “Existe amor” (2020) com Milton Nascimento. Informação disponível em: <https://www.vagalume.com.br/criolo/discografia/>. Acesso em: 19 dez 2020.



de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já o órgão recortado e posto em reserva” (COMPAGNON, 1996, p.13). Observa-se que a citação é um modo de recorte e cola, ou, melhor dizendo, quando citamos retiramos um trecho do texto para incluir em outro, quase que como uma forma de transplante. Além disso, o escritor afirma que o ato de leitura já é uma forma de citação, pois “desagrega o texto e o destaca o contexto” (*idem*).

Dessa forma, pode-se dizer que “Menino Mimado” constrói, a partir da citação, um diálogo com outras canções e, com isso, nosso objetivo é analisá-la utilizando a teoria da intertextualidade, não esquecendo dos aspectos rítmicos, melódicos e o arranjo da canção. Além disso, mostraremos como Criolo consegue transparecer o passado no presente, não só pela melodia da canção, mas também por meio do clipe da música em branco e preto. Como referencial teórico, utilizaremos os trabalhos “Letra e melodia na amplificação da canção popular brasileira” (2013) de Álvaro Caretta, “Canção: ramais interdisciplinares” (2013) de Pedro Marques e “O século XX em foco” (2004) de Luis Tatit.

2. A canção “Menino Mimado”

A canção popular brasileira está presente em diversos momentos de nossas vidas. Observamos que ela reflete diversos sentimentos, tais como: o amor, o ódio e a traição. Além disso, reflete situações sociais e cotidianas, podendo ser até mesmo uma forma de denúncia e protesto. O professor Pedro Marques (2013), no artigo “Canção: ramais interdisciplinares” afirma que:

A canção é como um móvel em todas as casas da vida cotidiana brasileira. Antes mesmo de adquirirmos linguagem verbal e práticas de letramento, ela é quem nos abre as portas para todo um manancial de estruturas e referências simbólicas, narrativas, linguísticas, mitológicas desde a tenra infância (MARQUES, 2013, p. 165 *apud* MARQUES, 2011).

O professor e pesquisador Álvaro Caretta (2013), em *Estudos dialógicos - discursivos da canção popular brasileira*, diz que “Sem a letra a canção seria música; sem a melodia talvez poesia, ou nem existiria. Com as duas é canção. Dos elementos musicais de uma canção –



melodia, harmonia, arranjo, interpretação - a melodia é o mais importante, pois é fundamental” (CARETTA, 2013, p. 130).

Nota-se que a canção é acompanhada de um compositor - ou vários -, de melodia, de ritmo, de arranjo e de harmonia, todo esse conjunto faz da canção um espaço de múltiplas interpretações, sentimentos e análises. Nosso objetivo é justamente analisar esses aspectos na canção “Menino mimado” de Criolo.

A canção “Menino mimado” foi lançada em 2017 pelo cantor e compositor Criolo, fazendo parte do disco *Espiral de Ilusões*, com a produção musical e arranjos de base por Daniel Granjaman e Marcelo Cabral. Ela possui como composição instrumental: violão de 7 cordas (Gian Correa), cavaco (Ricardo Rabelo), trombone (Ed Trombone), sax soprano (Fernando Bastos), percussão (Mauricio Bade, Guto Bocão e Alemão). Esse disco é composto pelo gênero samba, algo diferente para o compositor Criolo, pois seus discos sempre foram voltados para o gênero hip-hop/Rap.

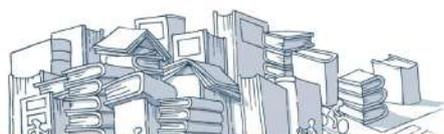
Importante ressaltar que tanto o hip hop quanto o samba têm aproximações em suas origens sociais, como Silva (et al, 2021) mostra nesse trecho:

Exatamente conectado a esse panorama, adeptos do RAP e do samba se aproximam também quanto às origens sociais: as manifestações são sons da periferia, primeiramente praticados e desfrutados por indivíduos advindos, historicamente, de classes economicamente desfavorecidas. Este lócus remete à outra consonância fundamental: a gênese e o desenvolvimento tanto do samba quanto do RAP. (SILVA, et al, 2021, p. 121)

Observa-se que a canção de Criolo é formada por seis estrofes, sendo que a primeira, a terceira e a sexta são formadas por cinco versos; e a segunda, quarta e quinta são formadas por quatro versos. Além disso, nota-se que o refrão parece mudar durante a canção, pela repetição entendemos que a canção começa com o refrão, mas a última estrofe, em certa medida, parece uma estrofe também, como podemos notar na letras “Menino Mimado”:

Menino Mimado

Não, eu não aceito essa indisciplina
Acho que você não me entendeu
Meus meninos são o que você teceu



Em resistência ao mundo que Deus deu
E eu não aceito, não

Não, eu não aceito essa indisciplina
Acho que você não me entendeu
Meus meninos são o que você teceu
Em resistência ao mundo que Deus deu

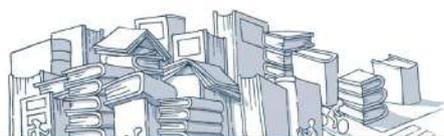
Então pare de correr na esteira e vá correr na rua
Veja a beleza da vida no ventre da mulher
Pois quem não vive em verdade, meu bem, flutua
Nas ilusões da mente de um louco qualquer
E eu não aceito, não

Não, eu não aceito essa indisciplina
Acho que você não me entendeu
Meus meninos são o que você teceu
Em resistência ao mundo que Deus deu

Eu não quero viver assim, mastigar desilusão
Este abismo social requer atenção
Foco, força e fé, já falou meu irmão
Meninos mimados não podem reger a nação

Eu não quero viver assim, mastigar desilusão
Este abismo social requer atenção
Foco, força e fé, já falou meu irmão
Meninos mimados não podem reger a nação
Meninos mimados não podem reger a nação (Criolo, 2017)

Quando observamos a canção de Criolo é possível de nos colocarmos a seguinte questão: “Em qual tipo de samba ‘Menino mimado’ está inserida?”. De acordo com o jornalista Julinho Bittencourt, a canção de Criolo recorda as músicas feitas por Nelson Cavaquinho e Cartola. De fato, levando em conta o ritmo das músicas de ambos cantores, a canção de Criolo muito se aproxima. Além disso, percebe-se que, em certa medida, é um samba “menos” dançante, talvez, um samba mais para sentir com o coração do que com os pés ou com os dois também, deixemos ao critério dos ouvintes.



Outro fato relevante é o videoclipe³ da música, pois ele faz alusão às gravações realizadas na época de Cartola e Nelson, a filmagem é toda em preto e branco e ao decorrer das cenas, vemos a banda tocando os instrumentos. A canção de 2017 nos leva para os anos de 1960/70, tanto pela letra quanto pelo arranjo e pela melodia, pode-se pensar que as questões políticas abordadas da canção ocorreram no passado e ocorrem no presente/futuro.

Vale ressaltar que Criolo, em certa medida, modifica o passado no presente a partir do momento que traz elementos melódicos, ritmicos e o arranjo da canção do passado para o presente, mas também quando faz os seus ouvintes lembrarem das canções de Nelson Cavaquinho e Cartola, como apontamos acima.

Nesse sentido, na crítica literária T. S Eliot diria que “o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 40). Observa-se que “Menino mimado”, de certa forma, está orientado pelo passado, mas modificado no presente. Portanto, pode-se dizer que a canção “Menino Mimado” tem uma relação palimpsestosa⁴ a outras músicas por conta do ritmo, do tom e das configurações do clipe⁵ da canção de Criolo? Hipoteticamente falando, pode-se dizer que é quase um palimpsesto rítmico e visual.

Segundo Soares e Vicente (2017), essas composições que são feitas por meio da tradição constituem-se numa forma de “hibridização cultural”, pois esses gêneros e formatos de canções misturam “o erudito, o popular, o massivo e o midiático” (SOARES&VICENTE, 2017, p.56). Além disso afirmam que: “Entendemos que essa tradição do diálogo, da absorção e resignificação antropofágica de influências das mais diferentes origens representa uma característica

³ O Clipe está disponível na plataforma Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=f28vdAn5TBU>. Acesso em: 3 dez 2020.

⁴ De acordo com Genette (2010. pág. 5): “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.”

⁵ Importante observar que o clipe da canção “menino mimado” por ser gravado em preto e branco nos faz lembrar das gravações de shows, festivais de música e até clipes que eram filmados em preto e branco antigamente.



fundamental da música e da cultura brasileiras.” (*idem*). O ponto sobre a tradição da música por meio do diálogo discutiremos mais à frente.

3. Uma breve contextualização e análise da canção.

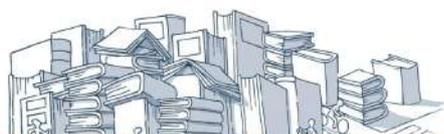
De modo a contextualizar a canção, observa-se que “Menino mimado” está inserida em uma década em que houve diversas mudanças no cenário político, econômico e social no Brasil. O compositor Criolo se mostra presente e atento a essas discussões, um exemplo é a letra de um rap escrito por ele: “Sonho em corrosão, migalhas são/ Como assim, bala perdida? O corpo caiu no chão/ Num trago pra morte, cirrose de depressão/ Se o pensamento nasce livre, aqui ele não é não”.⁶

Vale ressaltar também uma breve contextualização do que estava acontecendo no Brasil em 2013, para que seja possível continuar a análise. Nesta época, iniciaram-se diversas manifestações que pediam a saída da presidenta Dilma Rousseff, que havia sido eleita democraticamente, resultando em um impeachment ocorrido entre os anos de 2015 e 2016. Seu vice-presidente, Michel Temer, assumiu o cargo e governou o país até o fim de seu mandato, em 2018. Mais especificamente, um fato também ocorreu em São Paulo, em 2017, o empresário João Dória foi eleito prefeito da cidade.

Esses dados são importantes, pois as ocorrências políticas vivenciadas no decorrer dos últimos anos são essenciais para compreender o contexto em que a canção “Menino mimado” está inserida. A canção traz uma reflexão, em certa medida, sobre os políticos que regem a nação e abandonam a população à própria sorte. Bittencourt (2018) afirma que

Uma canção, um samba aparentemente simples, nos lembra de forma ensurdecidora que um país sério não pode, não deve e tem que se lançar de todas as formas possíveis a evitar se submeter mais uma vez e sempre a esses tipos vindos da oligarquia. Fantasmas rosados e bem vividos nos assombram e sempre assombraram desde os monarcas portugueses até chegarmos aos Collors, Aécios, Hucks e Dallagnols. (BITTENCOURT, 2018)

⁶ Convoque seu Buda, 2014.

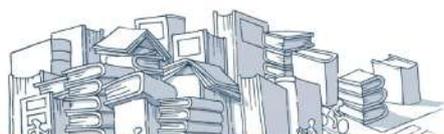


De fato, a canção reflete justamente que somos governados por “meninos mimados” que não conhecem os problemas sociais da cidade, do estado e do país. Fato que pode ser identificado já nos primeiros versos da música.

Não, eu não aceito essa indisciplina
Acho que você não me entendeu
Meus meninos são o que você teceu
Ei, resistência ao mundo que Deus deu
E eu não aceito, não
(CRIOLO, 2017)

Para começar, o eu-lírico demonstra uma certa indignação, chamada de “indisciplina”, que ele não aceita. O advérbio de negação sozinho, no começo da frase enfatiza a posição deste narrador, deixando mais evidente que ele não está de acordo com algo. Em seguida, a canção se desdobra em um diálogo, o pronome pessoal *você* abre esta fala para um interlocutor que parece não estar de acordo com o eu lírico. Para finalizar a estrofe, compreendemos melhor o que ele nos diz, vemos que os “os meninos” são resultado de quem está no poder, mas eles estão resistindo ao conformismo, pois, analisando de forma sucinta, a expressão “ao mundo que Deus deu” é quase a expressão “Deus quis assim”, geralmente utilizado para as pessoas se conformarem com a situação. O quinto verso transforma-se em um protesto “E eu não aceito, não”, em que, talvez, fale para o seu ouvinte que nessa canção não há espaço para a injustiça, o esquecimento e o abandono para os seus “meninos”. Na segunda estrofe, quando ele repete a primeira estrofe, percebemos que a entonação da palavra “Acho” fica mais forte, com um certo tom de ironia.

Pode se arriscar a dizer que há uma locução presente nesta canção, ou seja, um diálogo entre o eu-lírico com o “menino mimado”. De acordo com Caretta (2013), em uma canção existe a possibilidade de ter o “gênero falado”, utilizado quando alguém está se direcionando ao outro, para o autor: “Toda canção possui uma letra e toda letra apresenta uma situação de locução, em que alguém está falando algo para alguém, pois a canção não pode prescindir do seu ato de fala original. É muito comum letras de canções apresentarem gêneros da fala” (CARETTA, 2013, p. 104). Além disso, nota-se que a canção de Criolo é um possível recado para aqueles que



governam a “nação”. Para complementar, Caretta cita Luis Tatit para comentar sobre as letras de canções que representam “situações” na década de 30:

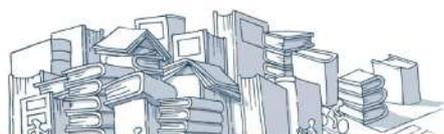
Com inflexões similares da linguagem oral cotidiana essas melodias geralmente conduziram “letras de situação”, aquelas que simulam que alguém está falando com alguém em tom de recado, desafio, saudações, ironia, lamentação, revelação etc. (TATIT, 2004 p. 27. *apud*. CARETTA, 2013, p. 105)

Luis Tatit (2004), em *O século da Canção* diz que a melodia é uma forma especial de falar algo: “[...] as melodias de canção mimetizam as entoações da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial” (TATIT, 2004, p. 73).

Essas canções que nos remetem a uma conversa, em certa medida nos aproximam-ouvintes- ao compositor e da situação que pretende ser transmitida, isto é, parecem que estão falando para nós, ou seja, é um conversa constante, um exemplo é a canção “O mundo é um moinho” de Cartola.

Preste atenção, querida
Embora eu saiba que estás resolvida
Em cada esquina cai um pouco a tua vida
Em pouco tempo não serás mais o que és
Ouça-me bem, amor
Preste atenção, o mundo é um moinho
Vai triturar teus sonhos, tão mesquinhos
Vai reduzir as ilusões a pó
(CARTOLA, 1976)

O elemento melódico acrescentado dos versos “Preste atenção, querida” e “Ouça-me bem, amor” faz parecer que o *eu* lírico estabelece um diálogo com a sua amada para explicar as dificuldades da vida. Dessa forma, quando o *eu* lírico diz: “[...] o mundo é um moinho/ Vai triturar teus sonhos, tão mesquinhos/ Vai reduzir as ilusões a pó” podemos fazer, de modo sucinto, uma comparação com a canção de Criolo em que o eu diz que “Meus meninos são o que você teceu/ Ei, resistência ao mundo que Deus deu/ E eu não aceito, não”, nota-se que o *eu* não aceitará que o sonhos dos “meus meninos” sejam triturados pelo moinho e eles são o que são hoje porque alguém impôs um destino, mas como o *eu* lírico enfatiza “ Eu não aceito, não”. Nota-



se que o mesmo tom de diálogo que Cartola estabelece em sua canção, em “Menino mimado” também apresenta o mesmo tom de conversa.

Outro fato interessante a ser constatado é a melodia calma e serena da canção “Menino mimado” que nos remete a uma conversa, às vezes aparentando um certo cansaço, no entanto, sendo firme e enfática quando o verso “Acho que você não me entendeu” é cantado. A melodia, neste exemplo, dá o sentido para a letra da canção.

Já a terceira estrofe leva a entender que o eu lírico da canção faz um pedido:

Então pare de correr na esteira e vá correr na rua
Veja a beleza da vida no ventre da mulher
Pois quem não vive em verdade, meu bem, flutua
Nas ilusões da mente de um louco qualquer
E eu não aceito, não
(CRIOLO, 2017)

Verifica-se que o *eu* está pedindo para com quem ele está dialogando para sair às ruas e olhar ao redor, ou seja, observa as necessidades da cidade, da população e da periferia. Além disso, observa que esses elementos estão presentes no cotidiano, isto é, “correr na esteira” pode ser compreendido como a pessoa que corre na academia fazendo ginástica, e, talvez, se preocupando com sua aparência, fato que entra em contraste com o “correr na rua”, que assim seja possível enxergar a realidade.

Em seguida, o cantor nos explica que quem não colhe conhecimento ou vive em uma bolha enclausurada, pois não observa as mazelas, pode ficar à mercê de um governante lunático que não olha para todos, todavia, só olha para poucos. Além disso, o conhecimento não permite que sejamos guiados por uma “mente de um louco qualquer”. Para finalizar a estrofe, temos mais uma vez o mesmo tom de protesto acompanhado do verso “E eu não aceito, não”.

A quinta estrofe apresenta, em certa medida, um cansaço por parte do *eu* que se expressa na canção:

Eu não quero viver assim, mastigar desilusão
Este abismo social requer atenção
Foco, força e fé, já falou meu irmão
Meninos mimados não podem reger a nação



(CRIOLO, 2017)

Percebe-se que este *eu* não quer viver sem esperança, alertando a desigualdade social existente, que necessita urgentemente de atenção, ou seja, os políticos precisam pensar em formas de acabar com isso, pois todo mundo precisa ter uma casa, saneamento básico, educação de qualidade, acesso à saúde e um salário digno.

Chamamos atenção para o quarto verso dessa estrofe, “Foco, força e fé [...]”. Observa-se que é uma citação de uma música do cantor Projota⁷, intitulada “Foco, força e fé”:

Foco: um objetivo pra alcançar
Força: pra nunca desistir de lutar e
Fé: pra me manter de pé, enquanto eu puder
Haja o que houver, só preciso de [...] (PROJOTA, 2014)

Vale ressaltar que a citação é considerada como uma das formas da intertextualidade, isto é, Criolo estabelece um diálogo com a canção de Projota a partir desse recurso intertextual. De acordo com Júlia Kristeva, todo texto é um mosaico de citação, ou melhor, como ela diz: “todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 2012, p. 142). Dessa forma, nota-se que Criolo utiliza o termo “irmão” para se referir a Projota, como podemos observar: “Foco, força e fé, já falou meu irmão”.

O ato de Criolo convocar e deslocar Projota para a sua canção proporciona um diálogo não só entre as canções, mas, em certa medida, também entre os cantores. Observa-se que a citação que Criolo utiliza em sua música para conversar com Projota tem, de certa forma, um ato cirúrgico por meio da citação, ou como Antoine Compagnon diz em seu livro *O trabalho da citação* (1996):

O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já o órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o e dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto” (COMPAGNON, 1996, p.13)

⁷ Projota é um cantor de Hip-Hop/ Rap, a canção “Foco, força e fé”, foi lançada em 2014, cujo álbum tem o mesmo título da canção.



Nesse sentido, nota-se que o fragmento escolhido por Criolo da música de Projota soma com a sua canção, na medida em que traz uma outra voz para reafirmar o que a letra, de certa forma, quer afirmar para o seu ouvinte, não só isso, mas faz explodir em sua canção o sentimento que os seus meninos precisam de “Foco, Força e Fé” para conseguir alcançar os seus objetivos, algo que os “meninos mimados” não precisam ter. Dessa forma, Projota nos explica o que significa esses termos no contexto da sua música: “Foco: um objetivo pra alcançar/ Força: pra nunca desistir de lutar e/ Fé: pra me manter de pé, enquanto eu puder”, de uma forma intuitiva conseguimos entender que esses três elementos são necessários para que “os meninos” que o *eu* chama de “meus” precisam para sobreviver. Em seguida, no último verso da estrofe, o *eu* lírico deixa claro para quem a canção está se direcionando: “Meninos mimados não podem reger a nação”.

Eu não quero viver assim, mastigar desilusão
Este abismo social requer atenção
Foco, força e fé, já falou meu irmão
Meninos mimados não podem reger a nação
Meninos mimados não podem reger a nação
(Criolo, 2017)

A canção de Criolo traz uma reflexão profunda sobre a condição de abandono da periferia por parte dos governantes. Os “meninos mimados” não conhecem a verdade, só flutuam e correm na esteira em vez de correr na rua, são esses que não podem reger a nação, pois não conhecem as necessidades de uma cidade, de um estado e de um país. De acordo com a canção, para governar, é preciso olhar ao redor, olhar para a periferia, para as condições de vida de cada cidadão, em resumo, é preciso olhar para todos. Além disso, nota-se que no verso “Foco, força e fé” (v.25) o arranjo da canção se amplifica, pois os instrumentos acentuam as três palavras que constituem o verso e observamos que o tom da canção sobe quando ele canta “Meninos mimados não podem reger a nação”.

Nota-se que a rima da canção “Menino Mimado” produz uma sonoridade peculiar, como podemos observar nas palavras: “entendeu” / “teceu” / “deu”, “rua” / “flutua”, “mulher” / “qualquer”, “desilusão” / “atenção” / “irmão” / “nação”, “desilusão” / “irmão” / “nação”. Caretta



(2013) afirma que a rima é importante elemento na canção, isto é, ela promove uma “coesão sonora”. Além disso, as rimas ajudam a fixar na memória a letra da música.

4. Considerações finais

Em conclusão, é possível analisar que o samba “Menino mimado” de Criolo nos apresenta uma canção que sempre será atual, enquanto os governantes não olharem ao seu redor e prestarem atenção nas reais necessidades da cidade, do estado e do país. Além disso, observa-se que essa canção tem diálogos não só com outras canções, mas também com outros compositores/cantores, como Nelson Cavaquinho e Cartola, que são importantes referências para o samba.

Ademais, não podemos esquecer de dizer que essa canção se faz necessária para a sala de aula, pois não só traz a relação entre ritmo, melodia e arranjo atrelados ao sentido da música, mas também traz uma reflexão social importante para ocupar o espaço de debate em sala de aula.

Observa-se que o conteúdo temático, a sonoridade e o conteúdo formal são importantes aliados para uma análise da canção. Dessa forma, nota-se que o tom de conversa e as entonações só ocorrem por conta da melodia, do arranjo e do ritmo, elementos importantíssimos para canção. Nesse sentido, o ato de citação que Criolo propõe em sua canção, em certa medida, é um ato bem preciso para o fim de crítica social a que sua canção se propõe. Portanto, observamos o quanto a intertextualidade está presente, principalmente, nessa canção, bem como o ato de recortar e colar, de certa forma, amplificam os sentidos da canção e seus alcances críticos.

5. Referências Bibliográficas

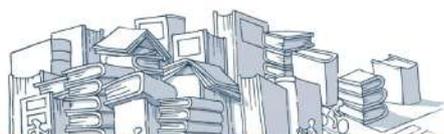
- CARETTA, Álvaro Antônio. Letra e melodia na amplificação da canção popular brasileira. In: *Estudo dialógico-discursivo da canção brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.



- ELIOT, T.S. Tradição e Talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Trad: Erika Viviane, Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MARQUES, Pedro. Canção: ramais interdisciplinares. In: *A formação docente interdisciplinar: perfectivas linguísticas e literárias*. São Paulo: Editora Plêiade, 2013.
- TATIT, Luiz. O século XX em foco. In: *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.s

6. Documentos Eletrônicos

- BITTENCOURT, Julinho. “A canção “Menino Mimado”, de Criolo, e a tradução da nossa essência, por Julinho Bittencourt”. In: *Revista Forum*, 2018. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/cancao-menino-mimado-de-criolo-e-traducao-da-nossa-essencia-por-julinho-bittencourt/>. Acesso em: 31/12/ 2020
- CARTOLA. O mundo é um moinho. In: Cartola II. Discos Marcus Pereira: 1976. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/cartola/44901/>. Acesso em: 29/12/2020.
- CRIOLO. Menino Mimado. In: Espiral de Ilusões. Oloko Records: 2017. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/criolo/menino-mimado/>. Acesso em: 01/12/ 2020.
- PROJOTA. Foco, força e fé. In: *Foco, força e fé*. Universal Music Group: 2014. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/projota/foco-forca-e-fe/>. Acesso em 29/12/ 2020.
- SILVA, Rômulo Vieira et al. Lá vem você com os seus lará: Criolo e as negociações com o samba em espiral de ilusões. In: *Revistas Fronteiras: estudos midiáticos*. Vol 23, nº 3. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/21809/60748903>. Acesso em: 08/03/2022.
- SOARES, Rosana & VICENTE, Eduardo. Não existe fronteira para a minha poesia: diálogos entre cultura e hip hop e a tradição da MPB. In: *Fluxos culturais: Arte, educação, comunicação e mídias*. DOI: 10.11606/9788560944811. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/172/159/757>. Acesso em: 08/03/2022.



Cora Coralina: a terra, o tacho e o texto

Pedro Paulo Rolim Assunção¹

RESUMO

O trabalho se propõe a analisar os poemas de Cora Coralina distribuídos em três de seus livros: *Poemas sobre os becos de Goiás e estórias mais* (1965), *Meu livro de cordel* (1976) e *Vintém de cobre: meias-confissões de Aninha* (1983), para identificar os traços identitários de sua obra. O estudo desse *corpus* constata, apoiado em *O pacto autobiográfico* (2014) de Philippe Lejeune, a presença do elemento autobiográfico na poesia coralineana como um potencializador da sua expressividade poética. A partir do livro de Clóvis Carvalho Britto e Rita Elisa Seda, *Cora Coralina: raízes de Aninha* (2015), o artigo lista e analisa as imagens poéticas mais recorrentes. Transpondo para a poesia o trabalho de doceira da autora, estuda a forma como essas imagens são retiradas da dispensa poética e integradas nos textos, apontando as semelhanças entre o processo de escrita e a alquimia dos doces. Tendo entendido os elementos da poesia de Cora Coralina e o modo como eles são arrançados, o trabalho aponta ainda o seu aspecto de fronteira, localizada entre o poema e a prosa, entre o canônico e o popular, entre o ficcional e o real.

Palavras-chave: Cora Coralina; traços identitários; autobiográfico; imagens poéticas; fronteira.

Cora Coralina: the ground, the pan and the text

ABSTRACT

The study aimed to analyze Cora Coralina's poems distributed in three books: *Poemas sobre os becos de Goiás e estórias mais* (1965), *Meu livro de cordel* (1976) e *Vintém de cobre: meias-confissões de Aninha* (1983) to recognize identity traits of her literary work. This *corpus'* study highlights, supported by Philippe Lejeune in *O pacto autobiográfico* (2014), the presence of autobiographic elements in Coralina's poems as an enhancer for her poetic expression. From the book titled *Cora Coralina: raízes de Aninha* (2015) by Clóvis Carvalho Britto and Rita Elisa Seda, our study lists and analyses most frequent poetic images. Transposing the author's work as a confectioner to poetry, these images are taken from poetic context to be integrated into texts, highlighting similarities between the writing process and the alchemy of sweets. Understood the elements of Coraline's poetry and the way they are arranged, the study also

¹ Licenciado em Letras Português-francês pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). E-mail: pedropaulorolim@gmail.com



indicates boundary aspects of her work, placed between poem and prose, between the canonical and the popular, between fiction and reality.

Keywords: Cora Coralina; identity traits; autobiography; poetic images; boundary.

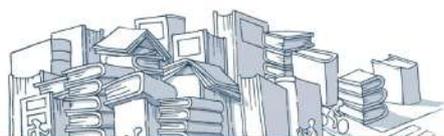
1. Introdução

Este trabalho é um estudo da poesia de Anna Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas (1889-1985) – conhecida pelo pseudônimo de Cora Coralina – distribuída nas suas três obras principais: *Poemas sobre os becos de Goiás e estórias mais* (1965), *Meu livro de cordel* (1976) e *Vintém de cobre: meias-confissões de Aninha* (1983). A partir dos elementos identificados como os mais recorrentes, busca-se compor uma visão geral sobre o fazer poético da autora, estabelecendo características que possam ser chamadas de “identidade” da sua obra.

Considerando a qualidade da sua escrita e a sua importância enquanto autoria feminina vanguardista, torna-se mais do que justa a produção de conteúdo científico sobre a “velha rapsoda goiana”, visando difundir o seu legado em outros círculos acadêmicos e literários e torná-la conhecida, para além do Planalto Central, nos demais cantos do país.

Cora Coralina, por volta de seus 15 anos, numa época em que a subjetividade feminina modernista ainda estava sendo fundada na literatura europeia de Língua Portuguesa, já apresentava seus textos no Gabinete Literário e no Grêmio Literário Goiano. Isso, por si só, já justificaria um estudo sobre a personalidade que ela foi. Mas o que torna esse esforço ainda mais necessário é o fato de essa personalidade a frente do tempo estar refletida também na sua produção escrita, nas temáticas dos poemas e na forma de impostar sua voz poética.

Ou seja, Anna Lins não limitou a sua coragem a se promover enquanto escritora em uma época em que a mulher não possuía lugar de fala social e, muito menos, literário. Ela levou esse compromisso também para o conteúdo da sua escrita, revelando-se, sim, uma mulher interiorana, repleta de temáticas bucólicas e domésticas, mas também uma mulher capaz de desconstruir a idealização da maternidade, de um profundo ecumenismo religioso – mesmo em uma sociedade conservadoramente cristã-católica –, dotada de opiniões



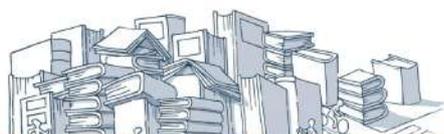
políticas consistentes, convicta de uma cosmologia própria – certamente “herege” se julgada pela doutrina católica –, e, o mais atraente, uma “confessora”. Ela se expôs na sua poesia e fez questão de assumir isso, atestando a presença de vários elementos autobiográficos.

Temos diante de nós, portanto, uma mulher revolucionária, não só nos costumes, mas na maneira como opta por revelar, pela escrita, diversos aspectos do seu pensamento vanguardista e da resignificação terapêutica que faz da própria história. Tudo isso constitui-se como motivação deste trabalho, deixando evidente, desde já, que a análise literária buscará, deliberadamente, os pontos de contato entre o que Dominique Rabaté, referindo-se a Lejeune (2014, p. 102), chama de “sujeito da escrita” e “sujeito real”.

O estudo começa então com a análise de um percurso hipotético de leitura que representa as diferentes perspectivas possíveis sobre o nosso objeto de investigação. É possível considerá-lo por si só e, desde aí, constatar o seu valor poético, mas, à medida que se adentra em sua complexidade, o olhar volta-se para o “sujeito da escrita” de forma muito espontânea. Quando isso acontece e o leitor curioso encontra a história de vida mencionada acima, ao entrar em contato mais uma vez com os poemas, ele experiencia, com outra intensidade, o desfrute, as projeções e as ressonâncias do texto. Assim é constituído o primeiro passo em defesa do argumento de que a busca pelo ponto de intersecção entre o “sujeito da escrita” e o “sujeito real” é uma consequência natural na apreciação da obra de Cora Coralina, sendo esse encontro justamente a sua força mais expressiva.

Em seguida, tendo entendido que a poesia em questão “tem e reivindica a vida como fonte” (LEJEUNE, 2014, p. 101), adentramos na dispensa poética da autora para identificar os elementos que são mais significativos e recorrentes em sua poesia. Aproveitamos para comentar esses significados e de que forma eles estão a serviço da intersecção entre a poesia e o elemento autobiográfico.

Por fim, o artigo avança para um olhar mais global sobre a poesia de Cora Coralina e comenta o processo de composição dessa escrita: os elementos, as combinações e os resultados. Constatamos então tratar-se de uma “alquimia das pequenas coisas”. Há uma maestria na combinação de ingredientes simples que é capaz de transformá-los em um



conjunto de grande beleza, no qual emoção, sofisticação, lirismo e realidade aparecem na medida certa.

2. Eu-lírico *versus* eu-biográfico

Colocar-se diante de uma obra e procurar a relação entre o eu-lírico e o eu-biográfico existente nela não é uma busca incentivada por todos os críticos literários. Estes que a desaprovam acreditam ser melhor que o trabalho “explique por si mesmo quem o escreve. Que a obra fale pelo autor, e não sua vida por sua obra” (BRANDÃO apud BRITTO; SEDA, 2015, p. 3). E há nessa perspectiva uma certa razão, principalmente quando a obra em análise não evoca esse elemento biográfico a partir da sua estrutura interna. Nesses casos, é preciso tomar cuidado para que não se busque o sentido do texto na história da sua constituição, ou seja, de forma totalmente externa a ele, o que seria demasiadamente arbitrário.

Por outro lado, a desconsideração dos elementos biográficos não pode ser tomada como uma regra universal já que há obras em que a poesia é tecida exatamente a partir desses componentes. Nesses textos, a história pessoal do sujeito real, suas memórias e sua subjetividade são reivindicadas como recursos do lirismo pelo sujeito da escrita. Ignorar esse pacto realizado dentro do próprio texto é tão arbitrário quanto não compreender que é ali dentro onde ele se realiza e ganha significado, o que pode levar a uma busca obcecada pelas medidas do que é real e do que é ficcional.

Imbuídos dessa consciência, percebemos, ao olhar para a obra de Cora Coralina, que se trata de um dos casos em que os limites entre o lirismo e a biografia não estão tão nitidamente delineados quanto creem os que querem sempre manter a vida do autor a uma distância abissal da crítica de sua obra.

Ao falar de Cora Coralina, a compreensão do elemento autobiográfico surge como um imperativo de seu arcabouço poético, à medida em que o eu-lírico parece, intencionalmente e com total clareza, pedir ao leitor que considere o “eu-biográfico” por trás daquela voz. Há vários poemas que, inclusive, se autodeclaram como um instrumento de reflexão e elaboração da vida



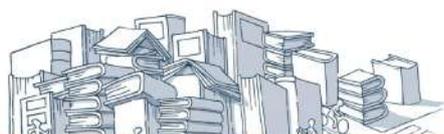
da autora. Sendo assim, podemos, desde já, fazer uma opção consciente por essa perspectiva biográfica, que não se trata de decifrar o que pode ter “escapado” do sujeito real para o sujeito da escrita, mas de perceber que tanto o eu-biográfico quanto o eu-lírico estão sendo constituídos, simultaneamente, na escrita, pois aquilo que a autora comunica sobre a sua biografia é também uma criação, à medida que é fruto de um processo de autoanálise. Desse modo, não interessa muito o que de fato aconteceu, e sim o entendimento – conduzido pelo próprio texto – de que se está diante do resultado de um processo de reflexão sobre a própria história e sobre a própria realidade de quem escreve.

Ao utilizarmos dessa perspectiva, entendemos que, nesse caso, a poesia aponta para o real, existe por causa dele e é a maneira como a autora optou por relatá-lo. É como se ela nos dissesse que, localizada na velhice, e tendo aprendido tudo quanto aprendeu, sua poesia é a forma como compreendeu aquilo que aconteceu consigo; ou que sua escrita trata do que ela foi capaz de concluir depois de revisitar a própria história. Sendo assim, não há outra realidade pela qual procurar, pois, neste caso, a *versão* é mais significativa do que o *fato*, aliás, é justamente ela a responsável pela potência poética do texto.

Diante disso, faço, em relação à obra de Cora Coralina, o mesmo questionamento de Lejeune (2014, p. 101) quando analisa o livro de poesia *Registre du logeur* de Marguerite Grépon: “Essa poesia que tem e reivindica a vida como fonte não seria autobiográfica?”. E, assim como ele, respondo que, sim, trata-se de poesia e também de autobiografia, sem ser completamente uma ou outra coisa:

A poesia não está em toda a parte, a autobiografia também não. Uma pode ser instrumento da outra. Não há nenhum mal em reconhecer que são duas coisas diferentes e, ao mesmo tempo, admitir-se a possibilidade de que têm muitas interseções (LEJEUNE, 2014, p. 103).

A adequação dessa perspectiva a este estudo é dada pela própria Cora Coralina ao falar sobre o livro *Vintém de Cobre*: “De repente me ocorreu a ideia de escrever um livro de memórias: ‘Vintém de Cobre’. E que tem um subtítulo: ‘Meias confissões de Aninha’. ‘Meias confissões’ porque ninguém faz confissões completas” (SALLES, 2004, p. 51). O que se observa



acima é a própria escritora declarando a sutileza das fronteiras em seus escritos e a existência de muitas interseções. Se ela nos conta que seus escritos são meias confissões, por que não procurar essa meia realidade, essa meia autobiografia, para entender como ela reflete em sua criação?

Feito esse esclarecimento, também é válido pensar na criação por si só, independente do elemento biográfico, afinal, a depender de por onde um leitor iniciante comece sua leitura, ele não será, de imediato, conduzi à história de vida da “menina feia da casa da ponte”. Isso também contribui com o propósito deste trabalho de ressaltar o valor literário da obra de Cora Coralina por revelar como a busca pelo confronto entre o eu-lírico e o eu-biográfico é gradual, em um processo que envolve surpresas, quebras e superações de expectativas.

Para entender essa evolução das percepções, assumimos agora o lugar do leitor principiante, aquele que simplesmente esbarrou com algum poema e que, por isso, talvez não tenha o elemento do eu-biográfico pré-concebido. Esse leitor terá um contato íntimo com o eu-lírico e terá hipóteses mais diversas sobre o nome que assina os livros.

Suponhamos então que esse leitor tenha o primeiro contato com algum texto do livro *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. A probabilidade de que ele encontre um poema de caráter narrativo, uma das “estórias mais”, ou ainda um poema de caráter documental sobre a dinâmica e os aspectos físicos da Vila Boa é grande. Desde aí, a singularidade do eu-lírico já saltará aos seus olhos, afinal, quantos moradores de uma determinada cidade são capazes de listar os nomes de seus becos e ruas principais? Quantos deles são capazes de cantar o amor pelo “lodo escuro” ou pela “umidade andrajosa” que cobre tais logradouros? Se o poema em questão for “Becos de Goiás”, esse leitor encontrará, ao final, os seguintes versos:

Becos da minha terra...
Becos de assombração
Românticos, pecaminosos...
Têm poesia e têm drama.
O drama da mulher da vida, antiga,
humilhada, malsinada.
Meretriz, venérea,
desprezada, mesentérica, exangue.
Cabeça raspada a navalha,



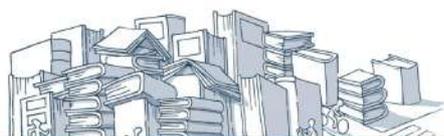
castigada a palmatória,
capinando o largo,
chorando. Golfando sangue.
(CORALINA, 1985, p. 103)

Aqui o leitor pode começar a perceber que esse eu-lírico, espectador e amante das minúcias da cidade, instaura também uma perspectiva crítica. Ama a sua terra, mas não declara esse amor por meio de uma exaltação cívica irrestrita, pois não ignora as mazelas do lugar, expondo suas luzes e suas sombras.

Continuando o percurso hipotético desse leitor pelo livro – a primeira obra publicada de Cora Coralina –, suponhamos que ele encontre a “Oração do Milho” e chegue aos seguintes versos: “Sou o cacarejo alegre das poedeiras à volta dos seus ninhos. / Sou a pobreza vegetal agradecida a Vós, Senhor, / que me fizestes necessário e humilde. / Sou o milho” (CORALINA, 1985, p. 164). Ainda sem nenhum indício biográfico, o leitor, certamente, estará mais interessado por esse eu-lírico capaz de se identificar, de forma profunda, com a marginalidade e a pobreza de uma planta em oposição à “hierarquia tradicional do trigo” (1985, p. 163).

Tudo isso, por si só, já levaria o leitor ao movimento natural de buscar na biografia da autora os indícios capazes de explicar tal identificação com a cidade, a natureza e suas marginalidades. E ainda que ele não fizesse isso, ao se deparar com “Minha infância (Freudiana)” (CORALINA, 1985, pp. 173-177) a curiosidade por saber quem é a guardiã dessas memórias seria inevitável. Embora haja um outro poema nesse livro declaradamente freudiano, o “Vintém de cobre (Freudiana)”, é só em “Minha infância” que o conteúdo doloroso, motivador dessa escrita que se declara terapêutica, é revelado de forma intensa. Assim começa o poema: “Éramos quatro as filhas de minha mãe, / Entre elas ocupei sempre o pior lugar” (CORALINA, 1985, p. 173).

Depois de presenciar um eu-lírico identificado com a simplicidade do milho, ou inspirado no lodo dos becos da cidade, o leitor é colocado de frente com os traumas desse mesmo eu-lírico. Diante do inesperado retorno à dor, naturalmente surge o questionamento sobre como foi esse processo que levou o eu-lírico do “pior lugar” ao lugar do poético, da beleza, da empatia. E a dúvida vai crescendo à medida em que se lê o poema, até que se chega ao fim:



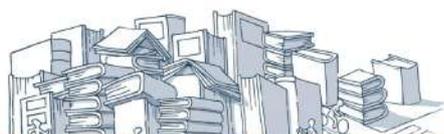
Sem carinho de Mãe.
Sem proteção de Pai...
– melhor fora não ter nascido.

E nunca realizei nada na vida.
Sempre a inferioridade me tolheu,
E foi assim, sem luta, que me acomodei
na mediocridade do meu destino.
(CORALINA, 1985, pp. 176-177)

Ao término desse relato, se não surge no leitor a curiosidade sobre a mulher que assina o livro, parece quase inevitável o desejo de conhecer mais o percurso de resiliência desse eu-lírico. Como terá sido o processo psicanalítico de ressignificação que permitiu que a contemplação das dores do passado fosse feita de forma tão poética? Como o eu-lírico conseguiu transformar essa inferioridade castradora e a mediocridade desse destino na beleza da “Oração do Milho”? Movido por essas perguntas o leitor hipotético, assim como um dia aconteceu com este investigador, avançaria para as obras seguintes de Cora Coralina, nas quais pode-se enxergar, com mais clareza, esse processo de cura pela palavra e um encontro cada vez mais claro entre o sujeito real e o sujeito da escrita.

Fiz esse caminho inverso, pressupondo um leitor que desconhecesse a biografia da autora para responder aos contra-argumentos sempre prontos daqueles que questionam essa investigação biográfica. Fato é que, independentemente de por onde se comece a ler Cora Coralina, não demoramos a esbarrar nas referências a Aninha e em suas elaborações “freudianas” da própria existência – como ela mesma nomeia, nos títulos dos poemas mencionados anteriormente –, o que torna essa procura quase um imperativo.

Há ainda um outro indicativo interessante de que a questão do eu-lírico *versus* eu-biográfico na obra coralineana não pode ser considerada segundo os parâmetros tradicionais. O seu pseudônimo, diferente do que fizeram muitos autores adeptos desse recurso, não era para ocultar sua identidade enquanto autora e nem para conceber uma personalidade outra responsável pela escrita. Ainda que possa ser interpretado como um alterego, a “vestimenta”



lírica de Anna Lins ou ainda o nome resultante de sua “cura psicanalítica”, ela diz tê-lo escolhido exatamente para que fosse associado a ela e para que ninguém a confundisse:

Curioso é que em uma fase em que muitos homens e mulheres se escondiam atrás de pseudônimos, Anna Lins seguiu o caminho oposto escolhendo um codinome para se revelar: “Quando eu comecei a escrever, por muita vaidade e ignorância, nesta cidade havia muita Ana. Sant’Ana é a padroeira daqui. E quando nascia uma menina davam-lhe logo o nome de Ana. Nascia outra era Ana. De modo que a cidade era cheia de Ana, Aninha, Anita, Niquita, Niquinha, Nicota, Doca, Doquinha, Doquita, tudo isso era Ana. Você ia procurar saber era Ana. Então eu tinha medo que a minha glória literária fosse atribuída a outra Ana mais bonita do que eu. Então procurei um nome que não tivesse xará” (BRITTO; SEDA, 2015, p. 71).

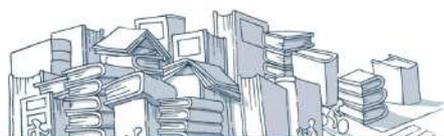
Tudo isso para dizer que a própria obra de Cora Coralina parece levar o leitor a essa busca pelo elemento autobiográfico e que, à medida que as descobertas são feitas, os poemas vão ganhando ainda mais expressividade ou, pelo menos, um significado diferente. E aos poucos vamos percebendo que a escritora tinha total consciência do que estava fabricando. Versada na arte da cozinha e tomada pela aceitação do seu modo próprio de escrever, ela compreendeu que a sua história – tal como foi ou tal como ela a compreendia, não importa – era um ingrediente inevitável para a criação da sua *persona* literária. Para Cora Coralina, o atravessamento, no texto, do seu eu-biográfico é como aquele ingrediente que o cozinheiro não deixa de colocar em seus pratos por tê-lo como sua marca pessoal ou por não saber cozinhar sem ele.

3. Dispensa poética

Conscientes da forte presença do elemento autobiográfico na obra de Cora Coralina, não é uma surpresa constatar onde ela buscou elementos para compor sua “dispensa poética”. Tudo estava dado em seu cotidiano, na realidade em que ela estava inserida e da qual ela tinha orgulho.

Sendo mulher afeita ao trabalho e arrimo de família, era honesta em relação ao papel que a escrita exercia em sua vida. Deixava claro que a escrita era uma necessidade de expressão, mas não uma necessidade inadiável, pois a sobrevivência física era sempre mais urgente. E

45



diante disso ela não demonstrava revolta, ao contrário, se identificava profundamente com tudo o que poderia garantir a ela e aos filhos uma existência digna:

E os filhos, e a vida doméstica, sempre me dominaram. Sempre achei um valor enorme e um prazer enorme na minha vida doméstica. E quando as coisas não iam tão bem, eu fugia para o lado das plantas. Cultivei roseiras e plantei roseiras. Cultivei flores e vendi flores. Cultivei vasos e vendi vasos. (SALLES, 2004, p. 76)

Desse modo, sendo capaz de encontrar beleza em tudo o que era seu e estava ao seu alcance, e fazendo disso tudo a sua própria identidade, é natural que os elementos mais recorrentes em seus poemas sejam suas memórias, sua história, sua cidade, sua vida rural, suas opiniões sobre assuntos diversos e, naturalmente, o seu trabalho de doceira. Nesse ponto, ela retoma a tópica clássica e se insere na tradição imemorial de fazer da sua atividade poética uma metáfora da sua atividade laboral. Assim como já associaram o poeta àquele que navega, planta ou assalta, Cora Coralina é a poeta doceira e semeadora. É isso que ela declara em “A gleba me transfigura” (1984):

Minha identificação com a gleba e com sua gente.
Mulher da roça eu o sou. Mulher operária, doceira,
abelha no seu artesanato, boa cozinheira, boa lavadeira.
(...)
Minha pena é a enxada do plantador, é o arado que vai sulcando
para a colheita das gerações.
Eu sou o velho paiol e a velha tulha roceira.
(CORALINA, 1984, pp. 109-109)

E volta a dizer em “Estas mãos” (2013):

Minhas mãos doceiras...
jamais ociosas.
Fecundas. Imensas e ocupadas.
Mãos laboriosas.
Abertas sempre para dar,
ajudar, unir e abençoar.

Mãos de semeador...
Afeitas à sementeira do trabalho
Minhas mãos raízes
procurando a terra.



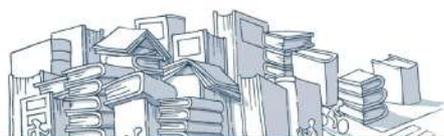
Semeando sempre.
Jamais para elas
os júbilos da colheita.
(CORALINA, 2013, p. 62-64)

Aqui, no entanto, essa tradição encontra um diferencial, pois a autora, em última instância, se identifica com todos os trabalhadores, sendo esse um tema recorrente em sua obra. Embora o fazer poético em si seja associado mais diretamente ao feitiço dos doces e ao trabalho na terra, na dimensão temática, sua obra dedica-se a elogiar as mais diferentes formas de trabalho, considerando este o principal responsável pela dignidade dos homens, um direito básico do qual ninguém poderia ser privado.

E quando pensamos que, diferente da maioria das mulheres de seu tempo, Cora Coralina teve que garantir o sustento de sua família, não é difícil imaginar de onde nasce essa reverência, uma vez que foi no exercício direto de diferentes atividades profissionais que ela pode garantir a sobrevivência daqueles que amava. Como foi dona de um sítio por um tempo e precisou de trabalhadores que a ajudassem a plantar e colher, no poema “Sou raiz” (1984, pp. 110-111) estende essa reverência também a eles e a todos com quem aprendeu nesses processos de busca pelo sustento forçados pela sua viuvez:

Velhas jardineiras do passado...
Condutores e cobradores, vós me levastes de mistura
com os pequenos e iletrados, pobres e remendados...
Destes-me o nível dos humildes em tantas lições de vida.
Passante das estradas rodageiras, boiadeiros e comissários,
aqui fala a velha rapsoda.
(...)
Meus trabalhadores: Manoel Rosa, José Dias, Paulo, Manoel,
João, Mato Grosso, plantadores e enxadeiros, meus vizinhos sitiantes,
onde andarão eles?
Andradina, Castilho, Jaboticabal, comissários e boiadeiros, tangerinos,
esta página é toda de vocês.
Fala de longe a velha rapsoda.
(CORALINA, 1984, pp. 110-111)

Essa primazia do cotidiano em relação a qualquer outro tema fica bem clara no poema “Nunca estive cansada” (1984), sobretudo na primeira estrofe: “Fiz doces durante quatorze



anos seguidos./ Ganhei o dinheiro necessário./ Tinha compromissos e não tinha recursos./ Fiz um nome bonito de doceira, minha glória maior” (CORALINA, 1984, pp. 59-60).

Cora Coralina não identifica os seus poemas como seu maior feito, mas sim os seus doces, o trabalho que sustentou materialmente a sua vida. Portanto, a dinâmica dos doces é que foi levada para a escrita, e não o contrário. O texto era apenas uma continuidade da alquimia que ela realizava na sua profissão primeira. Os poemas eram feitos durante a fabricação dos doces, enquanto a vida acontecia. Ela não tinha um ateliê para dedicar-se à elaboração dos seus versos; escrevia ali mesmo, na cozinha. É por isso que tudo “respinga” na sua poesia: os doces, na forma de confeccionar os textos, e os traumas da vida, na temática dos poemas.

Antes de avaliarmos o modo como a autora retira tais elementos da sua dispensa e os coloca em sua alquimia poética, faz-se necessário refletir sobre as suas panelas e potes, ou seja, sobre o aspecto formal de suas poesias. Segundo relatos da autora, sabemos que, no início, seus escritos estavam mais próximos da prosa do que do verso. Isso ocorria porque, segundo ela, enfrentava uma “dificuldade poética” relacionada à crença de que toda escrita versificada necessitava de métricas rígidas, cujo domínio técnico ela não possuía e que não pareciam combinar com sua “sede de simplicidade”.

De qualquer modo, cedo Anna Lins intuiu soluções próprias para materializar, de forma livre, a sua poesia. Britto e Seda (2015, p. 131) falam de uma “embrionária sintonia que teve com as ideias estéticas que culminariam quatro anos depois na Semana de 1922”, tudo de forma autodidata já que, apesar de ter lido alguns autores do movimento e algumas notícias dos jornais da época, não estava próxima do processo: “Eu só me libertei da dificuldade poética depois do modernismo de 22, mas não acompanhei o movimento. Não sei como – não posso explicar como – me achei dentro daquela mudança” (A VITÓRIA..., 1984).

De modo geral, a identidade literária do trabalho de Anna Lins é a que Britto e Seda (2015) dão ao definir o poema “Ipê Florido” publicado na revista *A Informação Goyana*, em abril de 1919:

É o primeiro trabalho de Cora com uma intenção deliberadamente poética que temos conhecimento. Trata-se de uma experiência-limite, entre a prosa e a poesia, ou seja, um poema-



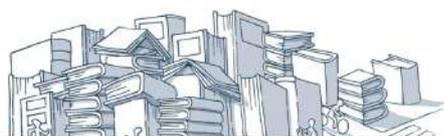
prosa, a exemplo do estilo desenvolvido posteriormente no aclamado “O Cântico da Volta” e em várias de suas peças literárias. (BRITTO; SEDA, 2015, p. 131)

Esse conceito de “experiência-limite” entre o poema e a prosa sem dúvidas encontra validação na percepção de grande parte dos seus leitores. Ler a poesia de Cora Coralina – principalmente para aqueles que já assistiram alguma de suas entrevistas – é ter a constante sensação de estar ouvindo sua voz, com aquela entonação sempre marcada e os traços de desgaste das cordas vocais típico das avós, das *abuelas*, das contadoras de histórias, dessas mulheres anciãs de diferentes culturas que, mesmo narrando a criação do mundo, nos fazem acreditar que elas mesmas estiveram lá.

Tal questão do limite entre o poema e a prosa pode ser pensada sob a perspectiva de Maria Cavalcante de Moura (2010) que associa esse gênero chamado de “poema em prosa” ao conceito de “neutro”, desenvolvido por autores como Barthes e Morin. Segundo Moura, “associar o gênero ao neutro é atestar o seu estatuto de fronteira” (2010, p. 35).

A indefinição do neutro aplicada ao poema em prosa como uma tentativa de mostrar o seu papel de travessia, de ruptura, de questionamento – e não necessariamente de instituição de um gênero outro – aplica-se muito bem ao texto de Cora Coralina. Como já mencionado, as soluções criadas pela autora foram intuitivas, a partir de uma libertação pessoal da métrica. Nesse processo, aparentemente despretensioso, faz muito mais sentido perceber o *corpus* aqui analisado como um “questionar” do que como um “definir”. Tudo parece estar nesse processo de travessia entre uma coisa e outra, indo e vindo, numa afirmação de liberdade intuitiva, e não em uma tarefa de consolidar um outro gênero de identidade bem estabelecida. Cabe mais essa indefinição da fronteira, do que a definição de um gênero outro que ocupe um lugar totalmente próprio e distinto do poema e da prosa.

Aproximar a escrita de Cora Coralina desse “gênero neutro” é mais coerente também com a forma como ela própria entende o seu processo criativo. Em alguns poemas ela faz essa abordagem metalinguística e menciona a escrita como um exercício de fluidez, em que aquilo que precisa ser dito é colocado no papel sem necessariamente conceber uma forma específica



que favoreça o conteúdo. Inclusive, como dito acima, foi esse despreocupar-se que liberou o seu fluxo de escrita. Algo sobre isso está dito em “Cora Coralina, quem é você?”:

Sendo eu mais doméstica do
que intelectual,
não escrevo jamais de forma
consciente e racionada, e sim
impelida por um impulso incontrolável.
Sendo assim, tenho a
consciência de ser autêntica.
(CORALINA, 2013, p. 83)

Além do aspecto estruturante dos textos, há o que se dizer sobre o ritmo, as imagens metafóricas e outros recursos do lirismo. As imagens mais recorrentes, que são o foco desta parte do estudo, serão comentadas adiante. Sobre os versos e o ritmo devemos ressaltar que, apesar de Cora Coralina ter se libertado da métrica, isso não quer dizer que os seus poemas sejam apenas uma prosa repartida arbitrariamente em versos. Como dito anteriormente, ela intui soluções que estão ligadas diretamente à oralidade e, conseqüentemente, ao ritmo.

O fato de a autora não querer metrificar de forma rígida e pré-concebida os seus textos não significa ausência de expectativas da sua parte quanto à sonoridade e à entonação das palavras, algo que confirmaremos adiante pela análise dos textos e que também pode ser feito ouvindo a própria autora declamar os seus versos – privilégios de estudar uma poetisa contemporânea. Cora Coralina declamava seus poemas com uma entonação marcada, demonstrando que havia, em sua escrita, uma preocupação “com o ouvido” tão presente quanto a que se revela no trabalho do metrificador. O que acontece, no caso dela e de tantos outros poetas, é que o parâmetro de metrificação não é sistematizado, e o escritor precisa dar aos versos a sonoridade que deseja sem utilizar desse recurso, mas considerando o ritmo da fala e os limites da respiração. É o processo descrito por Pedro Marques (2018) ao analisar o uso do verso livre, de forma deliberada, por poetas como Manuel Bandeira, e, de forma espontânea, por cantadores e repentistas: “Nesse sentido, a entonação brasileira, essa ondulação melódica dos falares e cantares da população, ajudou poetas e músicos a encontrarem uma rota mais ou menos paralela às normas de composição acadêmicas” (MARQUES, 2018, p. 73).

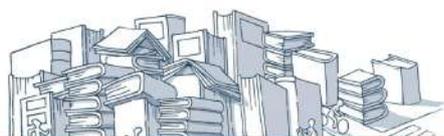


Desse modo, ao constatar que na poesia coralineana não encontramos a metrificação, tendemos às outras formas de categorização do verso: polimétrico ou livre. Para aplicá-las ao nosso *corpus*, no entanto, utilizaremos da mesma cautela de Marques para quem no “plano prático ou teórico, parece que as fronteiras entre os modos de versificar são gasosas e dialéticas” (2018, p. 66), concepção que vai ao encontro dos aspectos de neutralidade já comentados anteriormente. Assim, é possível falar do “verso livre” em Cora Coralina à medida que se constata o uso de versos de diferentes medidas, mas, ao mesmo tempo, não se pode usar essa concepção no sentido de ausência completa de padrões, pois há todo esse uso do ouvido como referência, o que gera certa previsibilidade segundo o que é natural para a fala. Portanto, mais importante que definir é perceber que:

Trata-se, no fundo, de compreender o ritmo da voz e não o metro da letra como senhor da poesia [...]. O verso livre, de fato, traz essa ambivalência: fruto da palavra impressa, menos dependente da emissão vocal, reacendeu na página, ao mesmo tempo, o batimento da entonação. (MARQUES, 2018, p. 66)

Utilizemos o poema “Lampião, Maria Bonita e Aninha” (1984, pp. 81-83) para visualizar alguns desses pontos. Em suas estrofes é perceptível a zona fronteira entre a prosa e o poema já mencionada anteriormente. Os seis primeiros versos funcionam como uma introdução prosaica ao acontecimento que é tema do poema e, de fato, não se percebe neles uma demarcação rítmica que vá além da entonação de quem lê ou do retorno à margem esquerda. Essa ambientação inicial acontece também em outros poemas, lembrando até o procedimento da crônica, cuja reflexão se desdobra a partir de um acontecimento, um sentimento, uma cena observada, uma memória, algo pontual que engatilha todo o conteúdo do texto.

Tenho na parede de minha sala um poster de Lampião, Maria Bonita
E cangaceiros. Sempre desejei um retrato de Lampião.
Pedi a muitos, inclusive a Jorge Amado, quando estive em nossa casa.
Foi um cearense que tinha uma boutique em Brasília, Boutique Lampião,
Que me mandou do Ceará.
Também o medalhão do padrinho Cícero.
Por quê?
Não os conheci pessoalmente. Não conheço o Nordeste.
O carisma...tão somente
Acontece que sou filha de pai nascido na Paraíba do Norte



E de mãe goiana.
Assim, fui repartida.
Da parte materna, sou mulher goiana, descendente de portugueses.
Do lado paterno, minha metade nordestina, eu um pouco cangaceira.
Daí, Lampião, Maria Bonita, seus cabras e padrinho Cícero
Na parede da minha casa, com muito agrado.
(CORALINA, 1984, p. 81)

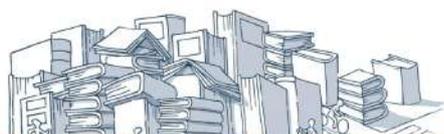
No entanto, ainda nessa mesma estrofe, no sétimo verso, o poema se projeta para o outro lado da fronteira e, a partir daí, são utilizados vários recursos que marcam, a seu modo, a sonoridade dos versos. Começando por esse verso que marca a ondulação prosa-poema, o que temos ali é a quebra pelo silêncio: um verso ocupado apenas pelo “Por quê?” e cuja sequência dada pela linha em branco remete à entrada em um campo diferente da memória; um campo sem a linearidade dos fatos, onde ocorre a reflexão, o autoanalisar-se e a elaboração da narrativa de si. Sobre os efeitos poéticos e sonoros desse tipo de silêncio, Marques diz:

Ainda que seja certo retornar ao eixo de apoio à esquerda, as voltas não são perfeitamente simétricas. Por outro lado, às vezes, não se volta à extrema esquerda; o poeta como que parte da linha já preenchida visualmente pelo branco, ou sonoramente pelo silêncio. As estruturas sonoras minimamente organizadas, aliás, sempre possuem uma contraparte que é a ausência de som – no caso também de imagens ou de ideias. Qualquer fluxo musical ou poético pressupõe a pausa de si. (MARQUES, 2018, p. 72)

Essa mesma dinâmica se repete nos versos 10, 11 e 12: o constituinte paterno, o materno e ela como resultado; cada qual no seu verso – mais curtos que os iniciais – e tudo arrematado pela ideia da repartição: “Assim, fui repartida”. Aqui vemos as pausas compondo um fluxo mais segmentado que serve a esse conteúdo imagético da repartição entre origens, territórios e percepções de si.

Na estrofe seguinte, mais usos da pausa:

Filha de mãe goiana.
Meu pai nordestino.
Está na pedra do seu túmulo, no velho São Miguel.
Nascido na Paraíba do Norte. Areia.
(CORALINA, 1984, p. 81)



Mais uma vez a segmentação: mãe em um verso, pai no outro. E, no último verso da estrofe, a palavra “Areia”, isolada entre pontos, mas servindo de aposto à origem paterna. Areia é um símbolo da “Paraíba do Norte”, do sertão e, em última instância, da própria imagem do pai: areia inócua, infértil, que escorre pelas mãos sem ser retida por elas. É a aridez do Nordeste e suas “vidas secas”, é a ausência de afeto familiar, é o elemento recebido do pai e que, junto aos elementos da mãe, irá compor o ser de Cora Coralina, feito de areia, barro, pedras, elementos que ela não se cansa de rearranjar e submeter ao seu processo de alquimia até que edifiquem algo mais sólido e vívido do que suas composições isoladas.

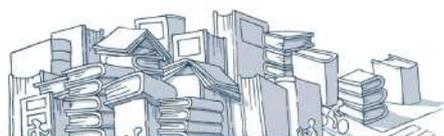
E nas estrofes seguintes a musicalidade segue sendo trabalhada ora pelas pausas, ora pelas repetições, ora pela sequência de verbos no gerúndio, revelando um “investimento rítmico” que independe do seccionamento de grupos silábicos, mas “define-se por qualquer outra periodicidade acústica ou mesmo imagética” (MARQUES, 2018, p. 70).

Falemos então dos ingredientes que a autora utiliza com maior frequência em sua escrita. Como já dito anteriormente, a presença marcante do elemento autobiográfico faz com que as imagens poéticas também dialoguem com a sua vida.

Para as dificuldades, Cora Coralina utiliza a imagem da “pedra”, cuja pertença à terra cria uma coerência simbólica com a grande quantidade de poemas em que a autora se refere à terra e até mesmo se identifica com ela. Como sua vida foi repleta de adversidades, desde a infância, esse é um elemento bastante recorrente:

Suas imagens litólicas evocam imobilidade, dificuldades, dor, mas também superação e resistência. As pedras resistiram e testemunharam diferentes épocas, sustentaram a vida da cidade e fazem o elo do presente com a infância. Daí uma identificação com a trajetória da poetisa, que resistiu a todas as adversidades e voltou para reencontrar suas origens (BRITTO; SEDA, 2015, p. 246).

Como dito acima, a constante referência às pedras é apenas um dos elementos que compõem e dão coerência ao conjunto maior da identidade do eu-lírico, que é a da própria natureza, sintetizada com maior frequência na imagem da terra, o elemento provedor, o grande útero do qual todo o resto nasce, o ponto de surgimento e de encontro de todas as demais



imagens poéticas. As pedras representam as dificuldades; o milho – como dito no tópico 2 – alude aos humildes, à marginalidade; e tudo isso acontece a partir dessa identificação primeira com a natureza e a terra.

Cora Coralina manifesta a sua opção por essa cosmologia própria no poema “Triângulo da vida”. Evocando a memória da bisavó – que, a partir da autora, é a terceira ponta do triângulo, a terceira geração anterior – e se valendo da apóstrofe do *Gênesis*, ela determina: “O homem foi feito do barro da terra. / Sim, ele foi feito de todos os elementos que formam a Terra,/ Que contêm a vida e de onde, na desintegração da morte, volta” (CORALINA, 1984, p. 77). Estabelecido esse princípio, ela o aplica a si própria e em toda a sua poética: ela se compreende como feita do barro e diz ser, inclusive, o próprio barro, a própria terra.

Traço interessante desse poema são os acréscimos feitos por ela a essa lógica bíblica e que, como dito, fazem da sua perspectiva uma elaboração própria. Ao “Tu és pó e ao pó retornarás” Cora Coralina incorpora a triangulação com os elementos água e ar; insere noções de magnetismo e genética, surgidas no século XIX e totalmente ausentes da Sagrada Escritura. Assim ela nos revela a sua sofisticada concepção do funcionamento do Universo:

[...]
E a vida não sendo resultante
Do meio magnético, que compõe o Cosmos.
Um dia, o curto circuito e a sensação de esmorecimento e decadência, a quebra do
Ritmo vital,
A paralisação total.
O meio físico é todo magnético
E somos acionados por esta corrente fluídica e contínua.
O que dá vida à semente, aquilo que vulgarmente se diz o coração
E que a genética determina germe vital, onde se concentra a força magnética
Que em contato com o magnetismo da terra, água e ar,
Faz o milagre da germinação e, a súpula da própria vida acionada
Pelo poder criador que é presença invisível de Deus.
Tudo o que somos usuários vem da terra e volta para a terra.
Terra, água e ar. O triângulo da vida.
(CORALINA, 1984, p. 77)

Como já dito, Cora Coralina não só define a terra como a origem comum, mas também se identifica profundamente com ela, uma identificação que se dá em diferentes vieses.



A terra, para ela, não está embaixo, mas, mediante um processo de conjunção imagística, está no todo. Assim, ao firmar que é a mulher mais antiga do mundo, está afirmando que é a Terra, pois, Terra e mulher, enquanto seres capazes de gerar vidas, se identificam. (...) Se durante a vida ela se considera a voz da Terra e a própria Terra, será lógico que, após sua morte, juntamente com ela, fecunde as árvores e converta em frutos, gravetos, tronco, raiz e folhas. Ademais, essa nova metamorfose, afora confirmar o seu telurismo, representa a sua inserção no cosmos. (FERNANDES, 1992, pp. 175-176)

É no poema “A gleba me transfigura” que vemos esse tributo reverente ao aspecto provedor da terra, sendo essa qualidade nutritiva e geradora o ponto em que Cora Coralina sente-se assemelhada à gleba e transfigurada por ela.

Sou árvore, sou tronco, sou raiz, sou folha,
sou graveto, sou mato, sou paiol
e sou a velha tulha de barro.
[...]
Minha pena (esferográfica) é a enxada que vai cavando,
é o arado milenário que sulca.
Meus versos têm relances de enxada, gume de foice
e peso de machado.
Cheiro de currais e gosto de terra.
[...]
Minha identificação com a gleba e com sua gente.
Mulher da roça eu o sou. Mulher operária, doceira,
abelha no seu artesanato, boa cozinheira, boa lavadeira.
[...]
Eu sou o velho paiol e a velha tulha roceira.
Eu sou a terra milenária, eu venho de milênios.
Eu sou a mulher mais antiga do mundo, plantada e fecundada
no ventre escuro da terra.
(CORALINA, 1984, p. 107-109)

Nessa e em tantas outras vezes em que Cora Coralina declara a sua ligação com a terra, ela assume o arquétipo da mulher selvagem, a mulher ancestral profundamente conectada à natureza, alinhada à fertilidade da terra e aos ciclos lunares. Ela assume o arquétipo também da bruxa, que cultua a Deusa, o aspecto feminino da natureza. Quando ela se identifica à própria terra, podemos ir além e perceber os arquétipos femininos dos mitos da criação: Pachamama, a Mãe Terra dos ameríndios; Nanã Buruquê, a orixá do barro e das águas paradas, responsável

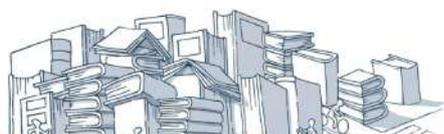


pela criação dos homens para os povos iorubá; tudo isso pode ser evocado com esse penúltimo verso: “Eu sou a mulher mais antiga do mundo” (CORALINA, 1984, p. 109).

E essa exaltação do feminino encontra ressonância em uma série de poemas em que a escritora fala das outras mulheres com profunda empatia e espontânea sororidade. Em mais de uma poesia, ela se identifica com as mulheres vitimadas pela prostituição e no poema “Coisas de Goiás: Maria” (1984, pp. 49-50) relata o seu profundo amor pela mulher acometida de transtornos mentais e que, sem marido e filhos, incapacitada de prover a si mesma, termina por vagar nas ruas até que encontra, na casa de Cora Coralina, abrigo, respeito e total liberdade, pois lá “cabem todas as Marias desvalidas do mundo” (CORALINA, 1984, p. 49).

Pode-se dizer que a autora se enxergava em todas essas mulheres não só pela condição feminina, mas, provavelmente, pela proximidade em que ela sempre esteve da marginalidade. Viúva, pobre e com filhos para criar, certamente sentiu na pele as dificuldades enfrentadas por uma mulher para sustentar-se sozinha, entendendo o porquê de a loucura, a prostituição ou o abandono terem sido as únicas alternativas para algumas de suas “irmãs”. Esse sentimento de pertença e proximidade a todas as mulheres é lindamente ilustrado no poema “Todas as vidas”:

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau-olhado,
acorada ao pé do borralho,
olhando pra o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
[...]
Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho,
[...]
Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Panela de barro.
[...]
Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,



tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.

Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida –
a vida mera das obscuras.
(CORALINA, 1985, pp. 45-46)

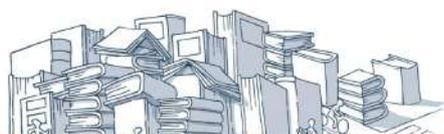
Todas essas vidas e elementos estavam na dispensa poética de Cora Coralina e ganhavam um arranjo especial na alquimia realizada por ela, um processo sustentado, sobretudo, por sua identificação com todo esse *cosmos*, sem excluir nada e nem ninguém. E antes de falarmos sobre esse processo, trazemos como anúncio prévio a percepção de Britto e Seda:

Influenciada por esse cotidiano, gestou em sua obra um mundo sinestésico e polifônico: uma gastronomia literária. Acalentou as imagens de um fogão à lenha, panelas fumegantes, um livro, um caderno e um lápis. Todas fundamentais para uma criação, para um descobrimento, filosofar, cozinhar. Cora Coralina soube saciar a fome de saber, a falta de poesia e de doçura, e chegar ao sabor das palavras. Acender um fogo, aquecer a alma, colocar as ideias para ferver, pegar a colher e o lápis, mexer, escrever. Mesclar simbólico e referencial, deixar apurar, revisar o texto, provar. Ler em voz alta, servir, publicar. (BRITTO; SEDA, 2015, p. 296)

4. Alquimia das pequenas coisas

Conscientes então da parcela autobiográfica presente em sua obra e dos elementos temáticos e formais utilizados por Cora Coralina, constatamos que, também na sua escrita, revela-se um processo alquímico. A habilidade pessoal da autora de submeter ingredientes a processos capazes de transformá-los em doces deliciosos também era aplicado em sua criação literária. Afinal, Cora Coralina juntou, no tacho dos seus poemas, ingredientes simples e aparentemente banais, “as pequenas coisas”, e entregou a seus leitores um resultado de beleza ímpar. São textos “doces”, mas sem açúcar excessivo e com sabores surpreendentes, tais como eram os seus quitutes.

Ela disse: “Eu sou doceira”. E depois falou que, mesmo escrevendo desde sempre, a poesia era o que ela fazia quando não criava doces. E não disse uma palavra em favor de seus poemas. Mas os



olhos pequenos brilhavam de orgulho quando falava deles, os seus doces. “Eles têm pouco açúcar e são doces. E este é o meu segredo.” (BRITTO; SEDA, 2015, p. 7)

A constatação dessa alquimia se dá à medida que percebemos que os textos de Cora Coralina não são só somente aquilo que parecem ser, assim como ela também se mostra diferente de muitas expectativas que o leitor possa ter. Tudo isso revela um processo de transformação, de manipulação dos elementos que compõem a poesia para transformá-la em algo que, ao mesmo tempo, é reconhecido e surpreende o “paladar” literário.

Como já mencionado no início, um olhar iniciante, rápido e superficial sobre a poética de Cora Coralina que considere o título dos seus livros, alguns poucos poemas e um tanto de sua biografia, procurará a temática bucólica, a poesia do causo, o rearranjo das memórias, os retratos de uma cidade, a perspectiva de uma mulher envelhecida, e nada disso deixará de ser encontrado. No entanto, a forma como esses elementos são organizados e contrastados com outros ingredientes traz resultados outros, como: a denúncia do desafeto familiar; o acolhimento dos marginalizados da sociedade em que ela se encontrava; a defesa da reforma agrária; o ecumenismo religioso; uma cosmologia própria e tantos outros sabores que surpreendem pela complexidade originada de uma cozinha simples.

Um exemplo de poema em que vemos essa alquimia acontecer diante dos nossos olhos é “Cora Coralina, quem é você?” (CORALINA, 2013, pp. 81-85). Logo na primeira estrofe temos essa indução de expectativas e, ao mesmo tempo, a ruptura delas. Lemos nos dois primeiros versos: “Sou mulher como outra qualquer. / Venho do século passado”, mas, no terceiro, há a primeira explosão de sabor: “e trago comigo todas as idades” (CORALINA, 2013, p. 81). O eu-lírico não é como todas as mulheres por ser apenas mais uma delas, e sim por ser todas elas, ao mesmo tempo e ao longo do tempo.

O poema segue contando o local do nascimento:

Nasci numa rebaixa de serra
Entre serras e morros.
“Longe de todos os lugares”.
Numa cidade de onde levaram
o ouro e deixaram as pedras.



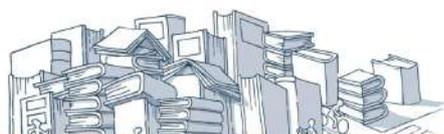
Junto a estas decorreram
a minha infância e adolescência.
(CORALINA, 2013, p. 81)

Mais uma vez as reviravoltas alquímicas. Começamos imaginando esse local cercado pela natureza e isolado por ela, evocando novamente a ideia de simplicidade e o romantismo das biografias que começam nas “origens simples”, até que a doçura é atravessada pela denúncia dos dois últimos versos da estrofe: uma cidade assaltada. O local de nascimento é um local de onde as riquezas foram retiradas e só ficaram as dificuldades, os restos, as “pedras”. Importante questionar a presença desse fato logo na segunda estrofe de um poema em que a escritora se propõe a dizer quem ela é. Cora Coralina, portanto, está nos dizendo sobre a sua identificação com esse local expropriado e abandonado, com os restos de pedra, afinal, foi “junto a estas” que ela viveu sua infância e adolescência.

E à medida que o poema vai se construindo, vamos percebendo que nada é mencionado por mera concessão de informação histórica. Se o “ranço” da escravidão é citado, é para dizer sobre a extensão dessa violência para a educação das crianças, com as quais “os adultos eram sádicos” e “aplicavam castigos humilhantes”; é para dizer também sobre os “rígidos preconceitos do passado” e “Férreos preconceitos sociais”. Tudo isso compo a experiência da sua infância, também marcada por violência e preconceitos.

Tendo falado sobre as suas marcas, esses locais sem tanto açúcar e de sabores mais ácidos, Cora Coralina finaliza o poema trazendo mais uma vez a doçura, criando o contraste e demonstrando a importância dele para que todos os sabores sejam ressaltados dentro da alquimia:

Apenas a autenticidade da minha
poesia arrancada aos pedaços
do fundo da minha sensibilidade,
e este anseio:
procuro superar todos os dias
Minha própria personalidade
renovada,
despedaçando dentro de mim



tudo que é velho e morto.
[...]
Quem sentirá a Vida
destas páginas...
Gerações que hão de vir
de gerações que vão nascer.
(CORALINA, 2013, pp. 84-85)

Diante dessa conclusão, percebemos, mais uma vez, a capacidade de elaboração terapêutica que a escrita exerce na vida de Cora Coralina. Todas as dores foram mencionadas como parte da sua identidade não por vitimismo, mas porque não há outra forma de saber quem se é no mundo senão encarando os próprios traumas e experimentando novamente as dores causadas por eles, para, então, honrá-los e superá-los. Ao fim do poema, o sabor que fica na boca é o da doçura, pois “Luta, a palavra vibrante/ que levanta os fracos/ e determina os fortes” (CORALINA, 2013, p. 85), mas isso só é possível porque, antes, o eu-lírico soube fazer justiça à própria história. E arrisco dizer que há, ainda, um outro sabor presente, um leve toque de revanche, pois apesar do “desejo de analfabetismo” (2013, p. 84), nascido da falta de apoio, o poema está escrito e “Quem sentirá a Vida/ destas páginas” são as “gerações que vão nascer” (2013, p. 85). Dito e feito! A geração nasceu, sentiu a vida do poema e por isso escreve este trabalho.

Toda essa subversão de expectativas é o que chamamos aqui de “alquimia das pequenas coisas”. A senhora de vida longa e sofrida não se deixou amargar pelas intempéries do caminho. Se removeram dela o ouro e deixaram apenas as pedras, foi com as pedras mesmo que ela fez seus doces, sem se contentar com o vitimismo e sem deixar também de denunciar os seus algozes. Para isso é preciso maestria, é preciso saber transmutar, é preciso ir além do esperado, tendo um segredo de receita, um “toque especial”.

5. Considerações Finais

Ao fim deste percurso, constatamos que, de fato, a obra de Cora Coralina é marcada por uma poesia de forte traço autobiográfico e que tem sua expressividade potencializada



com a descoberta dos pontos de atravessamento entre o lírico e o real. Somando esse ingrediente das memórias com a simplicidade dos temas do cotidiano, Cora Coralina faz do seu mundo imediato, interiorano e escasso, a dispensa dos seus elementos poéticos, os quais ela mistura numa magistral alquimia das pequenas coisas. Os resultados são poemas com o mesmo segredo dos quitutes da autora: doces, mas sem açúcar demais. São poemas sempre sutis, simples e emocionantes, mas que não deixam de revelar as dores, os pesares e os sofrimentos de cuja ressignificação eles são frutos.

Diante disso, a tarefa inicialmente proposta de vislumbrar aspectos identitários da obra de Cora Coralina encontra-se cumprida, sem necessariamente resultar em uma lista categórica de características. O que essa trajetória mostrou é que os textos da autora podem, sim, ser reconhecidos a partir de traços recorrentes, mas que uma das marcas principais é exatamente a do trânsito entre categorizações. Cora Coralina escreve entre a autobiografia e a poesia, entre a prosa e o poema, entre o verso livre e o polimétrico, entre a terra, o texto e o tacho, e é em todos esses “entres” que sua obra – e ela mesma – se constitui, questionando limites, fronteiras e *status* estabelecidos.

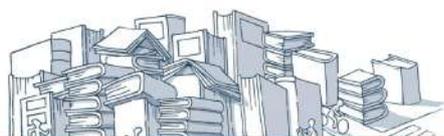
Que toda essa obra, que eternizou e fez brilhar uma vida de apagamentos, seja conhecida e reconhecida como merece. Que ela sirva como instrumento de valorização da nossa gente, que carrega um vasto conhecimento e um profundo lirismo nas histórias contadas pela prosa, pelo verso e pela moda de viola. O seu reconhecimento seja o pagamento das lavadeiras do Rio Vermelho, o aplauso dos cordelistas da Praça da Sé, o orgulho de todo um povo que faz literatura a seu modo, nem melhor e nem pior que a dos acadêmicos, mas igualmente merecedora de atenção, escuta, estudo e louvação.

6. Bibliografia

A VITÓRIA de Cora in *Revista Análise*, Goiânia, n. 6, 1984.

BRITTO, Clóvis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina: raízes de Aninha*. 6. ed. São Paulo: Ideias & Letras, 2015.

CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. 18. ed. São Paulo: Global, 2013.



CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 9. ed. São Paulo: Global, 1985.

CORALINA, Cora. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 2. ed. Goiânia: UFG, 1984.

FERNANDES, José. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: Cerne, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MARQUES, Pedro. Verso de letra e de ouvido: Manuel Bandeira in *InterteXto*. Uberaba, v. 11, n. 2, p. 56-79, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/intertexto/article/view/3433>. Acesso em: 28 set. 2020.

SALLES, Mariana de Almeida. *Cora Coralina: uma análise biográfica*. Brasília, Graduação em Antropologia, Universidade de Brasília, 2004.



Vai Saber?: uma letra, três interpretações

Jéssica Aline Ferreira Felix¹

RESUMO

Este artigo, fruto da pesquisa realizada durante a disciplina *Poesia e Canção*, da pós-graduação da Universidade Federal de São Paulo, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto, apresenta a análise da composição *Vai Saber?* (2005) de Adriana Calcanhotto. O objetivo é percorrer a estrutura temática da canção, em diferentes interpretações (feita pela própria compositora, Adriana Calcanhotto, e por Marisa Monte e Mart'nália), abordando os aspectos formais e sonoros do gênero, considerando a letra da canção bem como os diferentes arranjos instrumentais e interpretações. Foi utilizado o aparato teórico visto em curso, destacando, por exemplo, *Conceitos Fundamentais da Poética* (1972), de Emil Staiger.

Palavras-chave: Canção brasileira; Interpretação poético-musical; Adriana Calcanhotto.

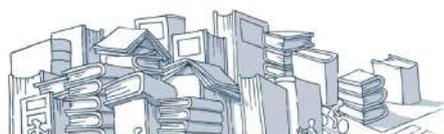
ABSTRACT

This article, outcome of the research developed over the course *Poesia e Canção* (Poetry and Song) from the graduate program of the Universidade Federal de São Paulo, conducted in the second half of 2020 and taught by Prof. Dr. Pedro Marques Neto, presents the research *Vai Saber?* (2005) by Adriana Calcanhotto. Being conditioned freely, regarding the choice and approach of the theme, the goal is to go not only through the thematic structure of the song, but also identify and present the different interpretations (made by the composer herself, Adriana Calcanhotto, Marisa Monte and Mart'nália in different periods and arrangements), addressing the formal and sound aspects of the genre of each presentation. The methodology was made through the analysis of the song's lyrics, as well as by comparing the different arrangements, instruments and interpretations. The theoretical apparatus seen in the undergraduate course was used, highlighting, for example, *Conceitos Fundamentais da Poética* (1972), by Emil Staiger. The research has relevance to the area of the degree in languages, its analytical focus on textual interpretation, as well as presents several aspects of the genre *song*.

KEY WORDS

Vai Saber?; Adriana Calcanhotto; samba, musical interpretation.

¹ Graduada em Letras – Português/Francês e atualmente mestranda na área de Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Tem interesse na área de estudos voltados à Literatura Brasileira. jaffelix@unifesp.br.

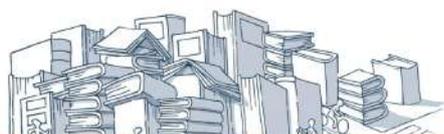


1. Introdução

O presente artigo foi realizado para a avaliação final do curso de pós-graduação *Literatura e Interdisciplinaridade: Poesia e Canção*, ministrado pelo Prof. Dr. Pedro Marques Neto, no segundo semestre de 2020 na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). O curso abordou aspectos do texto cancional, bem como buscou refletir a canção popular brasileira dentro do gênero lírico, analisando seus elementos orais, literários e musicais. O tema da avaliação foi livre, permitindo com que cada aluno escolhesse a canção, os aspectos analíticos e o objeto de pesquisa conforme suas perspectivas durante o curso.

A partir de uma lista de canções pré-selecionadas, uma *playlist* de gosto pessoal, o critério foi escolher uma canção composta por uma mulher. Isso por conta de muitos motivos sociais, históricos e, também, para dar maior visibilidade às compositoras. Dentre as opções que restaram, não foi difícil escolher *Vai saber?*, composta por Adriana Calcanhotto como parte do álbum *Micróbio do Samba*, que possui 12 canções, todas do gênero samba, todas interpretadas pela própria Adriana.

Após a pesquisa feita para este trabalho, foi possível não apenas descobrir uma história por trás da composição e gravação de *Vai Saber?*, mas também identificar três interpretações dela, em arranjos e períodos diferentes, por Marisa Monte, Adriana Calcanhotto e Mart'nália. A partir dessa descoberta, a análise foi organizada da seguinte forma: 1) apresentação da composição em si, da letra, sua temática; 2) identificar aspectos formais da letra como canção; 3) explicar a história da composição, que esbarra nas interpretações existentes e 4) analisar as três interpretações, bem como seus arranjos, instrumentos e as diferenças entre elas.



DA COMPOSIÇÃO

1. *Estrutura temática*

Vai Saber?

Não vá pensando que determinou
Sobre o que só o amor pode saber
Só porque disse que não me quer
Não quer dizer que não vá querer
Pois tudo o que se sabe do amor
É que ele gosta muito de mudar
E pode aparecer onde ninguém ousaria supor
Só porque disse que de mim não pode gostar
Não quer dizer que não tenha do que duvidar
Pensando bem pode mesmo chegar a se arrepender
E pode ser então que seja tarde demais
Vai saber?

Não vá pensando que determinou
Sobre o que só o amor pode saber
Só porque disse que não me quer
Não quer dizer que não vá querer
Pois tudo o que se sabe do amor
É que ele gosta muito de se dar
E pode aparecer onde ninguém ousaria se por
Só porque disse que de mim não pode gostar
Não quer dizer que não tenha o que considerar
Pensando bem pode mesmo chegar a se arrepender
E pode ser então que seja tarde demais
Vai saber?

Não vá pensando que determinou
Sobre o que só o amor pode saber
Só porque disse que não me quer
Não quer dizer que não vá querer
Pois tudo o que se sabe do amor
É que ele gosta muito de jogar
E pode aparecer onde ninguém ousaria supor
Só porque disse que de mim não pode gostar
Não quer dizer que não venha reconsiderar
Pensando bem pode mesmo chegar a se arrepender



E pode ser então que seja tarde demais
Vai saber?

Composta em 2005 por Adriana Calcanhotto, o título *Vai Saber?* nos remete a uma linguagem coloquial, típica do gênero samba, que induz a uma possibilidade, algo que pode acontecer. É importante salientar que, após uma busca na *web*, foi possível observar que no título da canção, ora aparece o ponto de interrogação (?), ora não. O sinal de pontuação é mais comum diante de buscas da versão de Adriana Calcanhotto. Nas versões de Marisa Monte e Mart'ália há a ausência da interrogação. Tal percepção pode, diante da letra da canção, ser ouvida com ou sem a acentuação, ora ressaltando a dúvida, ora afirmando a expectativa do eu lírico.

Os quatro primeiros versos são o núcleo temático da letra da canção:

Não vá pensando que determinou (v.1)
Sobre o que só o amor pode saber (v.2)
Só porque disse que não me quer (v.3)
Não quer dizer que não vá querer (v.4)

A partir de então, nota-se um eu lírico frustrado, que não se conforma de não ter sido correspondido amorosamente. A partir dessa frustração, numa espécie de desabafo, ele desafia a pessoa que o *dispensou*, argumentando que o fato dele dizer que dele *não pode gostar* (v.8) não depende dele, mas sim do Amor, ou seja, uma força outra que vai além de uma decisão racional, pautada no tempo presente. Algo *Sobre o que só o amor pode saber* (v.2). Dessa forma, o fato do ser amado dizer que não ama o eu lírico é algo que pode ser mudado, a qualquer momento, porque gostar de alguém não depende de uma escolha do indivíduo, mas sim do Amor, este sujeito externo a ele.

Assim, a canção se despe de argumentos sobre essa *pessoa do amor*, este Amor que sabe, que pensa, que supõe, que quer, que gosta muito de se dar etc. Há aqui, portanto, uma personificação deste Amor (o que aqui justifica o *A* maiúsculo), o que é força motriz para estes



argumentos que ali estão com um intuito de fazer o ser amado repensar, duvidar, ter receio do que disse, até porque:

Pensando bem pode mesmo chegar a se arrepender (v.10)

E pode ser então que seja tarde demais (v.11)

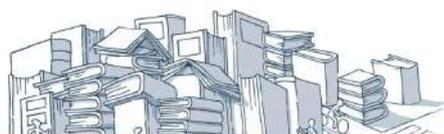
Vai saber? (v.12)

Ainda sobre a personificação, Huizinga diz:

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 formação mítica e de quase toda a poesia. (...) 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. Neste 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, 1980, p. 100)

Dessa forma, o eu lírico empresta vida e movimento a este sujeito do Amor, que tem um corpo, comportamento, ideias etc. Esse fato ressalta ainda mais a *jura* feita pelo eu lírico, uma vez que tudo pode mudar, considerando que não é o ser amado quem escolhe ou não gostar de alguém. O Amor *Pode aparecer onde ninguém ousaria supor* (v.7), verso que reforça a ideia já dita.

Analisando a letra, pode-se constatar que nela há três personagens: o eu lírico em primeira pessoa (*Só porque disse que não me quer*, v.4), o *tu* que é a pessoa amada (*Não vá pensando que determinou*, v.1) e o *ele*, o Amor (*Sobre o que só o amor pode saber*, v.2 / *É que ele gosta muito de mudar*, v.6). Dessarte, a narrativa trabalha com três elementos (as três pessoas do singular) e três divisões que se repetem a cada estrofe:



- 1) Apresentação da frustração do eu lírico não ser correspondido (versos 1-4):

*Não vá pensando que determinou
Sobre o que só o amor pode saber
Só porque disse que não me quer
Não quer dizer que não vá querer*

- 2) Argumentações referentes à pessoa do amor, que independentemente de escolhas racionais, pode surpreender (versos 5-7):

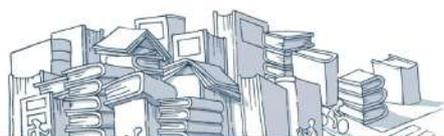
*Pois tudo o que se sabe do amor
É que ele gosta muito de mudar
E pode aparecer onde ninguém ousaria supor*

- 3) Um tipo de *praga*, uma jura, supondo um futuro arrependimento e que pode ser irreversível (versos 8-12):

*Só porque disse que de mim não pode gostar
Não quer dizer que não tenha do que duvidar
Pensando bem pode mesmo chegar a se arrepender
E pode ser então que seja tarde demais
Vai saber?*

No quinto verso (*Pois tudo o que se sabe do amor*) desloca o poder de decisão do ser amado, como já citado, para o terceiro elemento: o Amor. Outro aspecto importante de ressaltar é que, em toda sua estrutura, a letra se repete, com exceção de algumas palavras, que se alteram nos finais de alguns versos.

A primeira alteração ocorre nos versos 6, 18 e 30, respectivamente. Na primeira estrofe, tem-se o verso *É que ele gosta muito de mudar* (v.6). Nos demais versos, a compositora mantém a estrutura alterando o verbo final, que se encontra no infinitivo *de se dar* (segunda estrofe) e *de jogar* (terceira estrofe). O mesmo acontece com o verso seguinte, *E pode aparecer onde*



ninguém ousaria supor (v.7), *E pode aparecer onde ninguém ousaria se por* (segunda estrofe) e, na estrofe seguinte, retoma o verbo *supor*. O mesmo movimento acontece no verso 9, *Não quer dizer que não tenha do que duvidar*, na segunda estrofe *Não quer dizer que não tenha o que considerar* e, por último, *Não quer dizer que não venha reconsiderar*.

Assim, os verbos *mudar*, *se dar* e *jogar* são lançados como características da pessoa-amor, e enfatiza que o gostar depende dele, e não do sujeito que não corresponde ao eu lírico. E os verbos *duvidar*, *considerar* e *reconsiderar* são verbos lançados ao ser amado, e que intensificam possibilidades de tudo mudar; tais verbos indicam quem o ser amado repense, não se dê por vencido. Até porque *Pode ser então que seja tarde demais* (v.11).

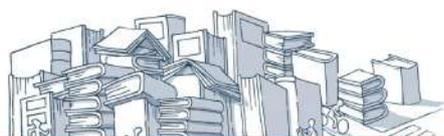
De modo resumido, esses jogos de palavras são direcionados ao amor personificado, o que ressalta seu comportamento, reafirmando que o amado não pode escolher sentir ou amar, mas que o Amor, por meio dessas características, pode surpreender.

2. Estrutura formal e sonoridade

A letra da canção é composta por três estrofes com 12 versos, totalizando 36 versos. Ambas as estrofes tem a mesma estrutura, basicamente a letra se repete, exceto em alguns finais de versos nos quais Calcanhotto faz um jogo de palavras, trocando as anteriores por outras palavras que rimam e que tem significado em seu aspecto temático (conforme visto acima).

Ao todo, a letra tem duração curta, considerando que as estrofes se repetem e que em cada interpretação elas podem se modificar, alterar, repetir ou suprimir palavras, versos.

As rimas são bem demarcadas, sendo a maioria posta com verbos no infinitivo: *saber* e *querer*, *gostar* e *duvidar*, *amor* e *supor*, *arrepender* e *saber*. Além das rimas, é possível identificar certa aliteração no som [p], como *pensando*, *pode*, *porque*, *pois*, *aparecer*, etc; e [k], este por meio da consoante *qu*, nas palavras *que*, *porque*, *quer*, *querer*, localizado em quase todos os versos. Além da aliteração, identifica-se a assonância na vogal tônica na sílaba *er*, em *saber*, *quer*, *querer*, *dizer*, *aparecer*, *arrepender*, *ser*.



Diferentemente de outras letras de canções, na estrutura formal da letra, o refrão não é destacado do tema, temas e refrãos estão na mesma estrofe.

Só porque disse que de mim não pode gostar (v.8)
Não quer dizer que não tenha do que duvidar (v.9)
Pensando bem pode mesmo chegar a se arrepender (v.10)
E pode ser então que seja tarde demais (v.11)
Vai saber? (v.12)

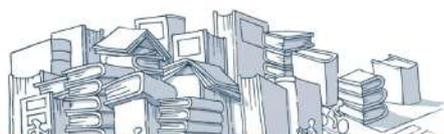
Sonoramente, percebe-se que os versos acima (exemplo da primeira estrofe) fazem parte do refrão por causa dos acordes e mudanças que os instrumentos apresentam, além de que, no canto, nas três versões ouvidas, é possível identificar algumas sílabas, em finais de versos, que se estendem no canto, obtendo mais pausas e também tem o fator ritmo que sofre uma desaceleração, comparando com os temas.

DAS INTERPRETAÇÕES

Adriana Calcanhotto, em entrevista, disse que encontrou Mart'nália nos bastidores da estreia de *Vinicius* (2005), filme sobre vida e obra de Vinicius de Moraes, em que ambas têm participação (direta e/ou indiretamente). Neste encontro, Mart'nália comenta com Calcanhotto que está reunindo composições para seu próximo álbum, e pede para que ela lhe envie uma letra. Supondo que Mart'nália gravaria um samba, teve ideia de alguns acordes e, a partir do primeiro e segundo versos, que saíram naquele mesmo dia, Calcanhotto concluiu a canção nos dias seguintes.

Antes que pudesse mostrar a canção à Mart'nália, Calcanhotto esteve com Marisa Monte e mostrou, dentre outras composições, a *Vai Saber*, letra que, imediatamente, Marisa se interessou e pediu à Calcanhotto permissão para gravá-la. E assim, em 2006, Maria Monte lançou a primeira versão de *Vai Saber*, 13ª canção do álbum *Universo ao meu redor*.

Após essa primeira composição de samba, durante os anos seguintes, Calcanhotto criou um repertório, não proposital, numa mesma linha de samba que germinou o álbum *Micróbio do*



Samba (2011), sendo *Vai Saber?* a 7ª canção. No ano seguinte, Mart'nália perguntou à Calcanhotto se, enfim, poderia gravar *Vai Saber* o qual o aceite foi dado e a canção é a que fecha seu álbum *Não tente compreender* (2012).

1. Marisa Monte

Instrumentos: instrumentos de cordas (ukulele, violão, violino), bateria, percussão (identificação de ouvir)

Álbum/ano: Universo ao meu redor / 2006

Tempo: 4:00 (conforme vídeo no youtube)

A canção, de um modo geral, tem suas crescentes e decrescentes em relação à música, aos instrumentos. A canção começa com algumas notas de um ukulele (pelo que parece) juntamente com um som que lembra um vento, o que já induz a uma atmosfera misteriosa. Entram também outros instrumentos não identificados, mas claramente elementos de percussão.

Após 24 segundos, Marisa Monte entra com sua voz, o ukulele emite acordes, e um terceiro instrumento de cordas se junta ao arranjo. Nos versos 4 e 6 há uma ênfase do violino nas partes *que não vá querer e mudar*, o que reforça o conteúdo temático, pois são nesses versos que o eu lírico transfere as decisões do sentimento amoroso para a criação personificada da pessoa-amor; ou seja, é nesse momento que, ao realizar essa transferência, inicia-se a *jura*.

Entre as estrofes, Marisa Monte inclui um *La La La La Ia* vocal, o que auxilia na atmosfera de mistério, talvez indicando que este eu lírico está numa espera paciente, tão paciente que até dança, ainda que sobre a *jura* já cantada.

Na segunda estrofe, diferente da primeira, há uma pausa vocal e de alguns instrumentos entre os versos *E pode ser então que seja tarde demais* (23) e *Vai Saber?* (24). E há uma outra ênfase de suspense, no verso final de *Só porque disse que de mim não pode gostar*, o que também contribui para essa atmosfera.



O tema e refrão da terceira estrofe se repetem como na primeira, porém o verso *Vai Saber* é suprimido, sendo o *E pode ser então que seja tarde demais* a frase final da canção, o que se pode imaginar uma eterna reticência.

Termina *e pode ser então que seja tarde demais...* (v.35) com ênfase no advérbio de intensidade *demais*, tornando ele mais intenso e como se suspenso no ar, como uma ideia.

Na interpretação e arranjo de Marisa Monte, o eu lírico se destaca como uma voz de mistério, um tanto desafiador, mas um desafiador paciente, à espera da *jura* acontecer, é como se o castigo fosse certo e ele já dançasse e comemorasse a celebração dos justos.

2. Adriana Calcanhotto

Instrumentos/músicos: violão (Davi Moraes), contrabaixo (Alberto Continentino), bateria e percussão (Domenico Lancelotti e Davi Moraes)

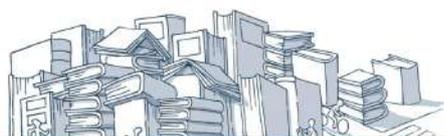
Álbum/ano: Micróbio do Samba / 2011

Tempo: 3:43 (conforme vídeo no *youtube*)

A versão de Adriana Calcanhotto inicia sem muitos contornos melódicos, uma vez que todos os instrumentos iniciam juntos e permanecem até o fim da canção. Na última parte, é inserida a cuíca, que tem muito destaque. A música, aqui cantada pela compositora, não possui muitas pausas e oferece certa linearidade em suas variações.

Na versão primeira, que é a versão do estúdio (pois há uma segunda, uma *turnê* gravada pelo Multishow em 2012, versão ao vivo), na primeira estrofe Calcanhotto suprime o último verso que leva o título da canção, *Vai Saber?* Enquanto, na segunda estrofe, *Vai Saber* é cantado quatro vezes seguidas, após uma breve pausa.

Ao terminar o segundo parágrafo, a cantora suprime os sete primeiros versos da última estrofe, emendando o *Vai Saber* da segunda estrofe, com *Só porque disse que de mim não pode gostar* (v.31). Ao final, repete-se o título por três vezes. O último minuto inteiro da música é reservado para uma parte unicamente instrumental, no qual a cuíca é destacada com suas



variações. No refrão das três estrofes, Calcanhotto costuma estender, no vocal, com bastante destaque, os finais de versos.

O fato de não repetir muito a letra, ou até mesmo suprimir versos contribui para a imagem de um eu lírico mais irredutível, sem muitas delongas. O discurso oferece a impressão de ser mais objetivo, de um eu lírico que deixa seu recado e sai de cena. Se mostra um eu lírico mais desafiador, apesar da melodia ser alegre. Em relação ao ritmo, comparando com o da Marisa Monte, a versão de Calcanhotto samba é mais enfático, incluindo a cuíca e o próprio ritmo um pouco mais acelerado.

3. Mart'nália:

Instrumentos/músicos: Ivan Machado – contra-baixo (Ivan Machado), teclados (Antonio Guerra), violão/guitarra e vocal (Tuca Alves), percussão (André Siqueira), percussão/cavaco (Luiz Brito), bateria (Theo Zagrae) – informações retiradas do site da cantora

Álbum/ano: Não tente compreender / 2012

Tempo: 3:35 (conforme vídeo no *youtube*)

A versão gravada por Mart'nália, assim como o da Adriana Calcanhotto, tem uma sequência também linear, no que diz respeito aos instrumentos. No início começa com o cavaquinho, e em segundos entram os demais sons, fazendo um arranjo bem demarcado no tocante ao gênero samba.

Quando Mart'nália inicia a parte vocal, o cavaquinho sai de cena e no verso *Pois tudo o que se sabe do amor* (v.5), o instrumento retorna, o que reforça ainda mais o refrão. Ainda na primeira estrofe, Mart'nália emenda o 11º verso com *Vai Saber* e o faz apenas uma vez.

Na segunda estrofe a cuíca é inserida rapidamente no final do verso *Sobre o que só o amor pode saber* (v.2) permanecendo até o v.4 e depois não aparece mais. Ainda na segunda parte, entre *E pode ser então que seja tarde demais* (v.23) e *Vai Saber* (v.24), não há uma pausa, e o título é cantado apenas uma vez.



Na versão da Mart'nália, a terceira estrofe inteira é suprimida e setenta segundos restantes, parecido com a versão da Calcanhotto, tem uma parte instrumental que se estende bastante, e junto com um som vocal de Mart'nália, que findam juntos.

Importante dizer que, embora a terceira estrofe tenha sido suprimida, Mart'nália alterou o verbo *considerar*, incluso na segunda estrofe (v.21) e, no lugar, incluiu o verbo *reconsiderar* (v.33). A interpretação de Mart'nália possui um tom pouco ofensivo, leve, de quem espera de forma tranquila, e num tom inocente de um *Vai Saber?* que pode ou não acontecer.

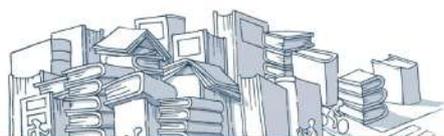
3. Conclusão

Vai Saber conta a história de um eu lírico que, frustrado, desabafa seu amor não correspondido, mas que não abre mão de dar uma possível *volta por cima* por meio de um querer, mesmo que este venha através de uma *jura*, uma *praga*, um castigo. O argumento deste eu lírico é plausível, uma vez que realmente, o gostar, amar alguém não surge de modo voluntário, nem mesmo o amor que ele mesmo sente, ele pode escolher. Ele deixa a possibilidade do ser amado começar a amá-lo a qualquer momento, mas ele também pode deixar de amar, sem querer, de modo involuntário.

As temáticas de canções são, quase sempre, vivências que qualquer sujeito pode passar. Se não passa, escuta, sabe por experiências de outros, pode se envolver de alguma maneira, alguém pode contar uma situação parecida. Há histórias parecidas na literatura, em novelas, filmes. E quem nunca teve um amor não correspondido, por exemplo?

É interessante perceber que nem sempre o que é dito, basta (no tocante ao gênero canção). Os instrumentos não são meros complementos, mas fundamentais para a vitalidade da canção. *A música é esse remanescente, linguagem que se comunica sem palavras, mas que se expande também entoando-as.* (STAIGER, 1972, p.23).

Percebe-se que, com uma única letra, é possível ter tantas variações de estilos, gêneros, instrumentos, ritmos, velocidades, arranjos. Assim como cada instrumento pode se expor de um jeito diferente, uma posição outra. Quando se lê uma poesia, as interpretações podem ser, e



são diversas, de igual modo. E uma canção também, mesmo já com o ritmo e estilo prontos, não há nada que ouvidos atentos não notem, não há nada que passe despercebido. E em cada escuta, algo diferente se apresenta, a interpretação pode mudar, ou indicar algo diferente. É sempre tudo muito diverso.

Analisar versões diferentes de um mesmo objeto é muito enriquecedor, seja em qualquer esfera (literária, artística, plástica, no meio da ciência, em um bate-papo, exposição de opiniões, e tantos outros espaços etc). Entrar em contato com outras ideias, universos diferentes nos coloca vulneráveis à diversidade, ao diferente, a outros mundos, outros modos de sentir, ouvir e pensar. E tal exercício é sempre agregador, quando feito de forma consciente e aberto, no tocante ao interesse de se abrir para o novo e/ou outras possibilidades.

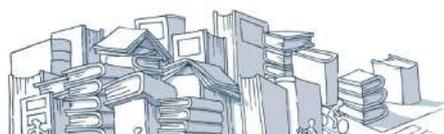
A canção, tendo como sua essência a poesia coloca em evidência uma das essências da arte em geral: a diversidade de olhares, interpretações e efeitos que ela pode lançar e alcançar. Não há um sujeito que não goste de música, de canção, que em algum momento se identifique com alguma história ou sentimento oferecido por ela. E como na canção existe literatura, cabe aqui citar Candido (1989) quando diz que o universo fabulado faz parte do dia a dia de todo indivíduo, e que ninguém passa um dia inteiro sem estar entregue a esse universo, de uma forma ou de outra. E esta análise faz parte dessa enorme gama de possibilidades e sentimentos. Coisas do dia a dia que esquentam o coração e nos faz nos sentirmos vivos.

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. Direitos Humanos e literatura. In: A.C.R. Fester (Org.) *Direitos humanos E...* Cjp / Ed. Brasiliense, 1989.

CALCANHOTTO, Adriana – Vai saber? (Minha Música) - #07. Youtube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TEsJE6uZ27U>>

[CALCANHOTTO, Adriana. Vai Saber - Adriana Calcanhotto \(Legendado\). Youtube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=BqOzMl-qxtQ](https://www.youtube.com/watch?v=BqOzMl-qxtQ)



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.

MART'NÁLIA. Vai Saber. Youtube. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=H4JU20t-ixs>>
MONTE, Marisa. Vai Saber. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=npcgipC4MVo>>

STAIGER, Emil. Estilo lírico: a recordação. In: *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.



**Com o sublime, o trágico:
Uma análise da estética e seus desdobramentos nos contos “O machete” e “O
habilidoso” de Machado de Assis.**

Grace Joplin Ferreira¹

RESUMO

Nos contos machadianos “O habilidoso” e “O machete”, os personagens principais destacam-se por ambições artísticas, o primeiro pela pintura; e o segundo pela música. Entretanto, a autenticidade dessas motivações é ambivalente e contraditória, ao passo que um é tomado pelo transcendental, o outro o é pelo esforço. A temática em comum nesses dois contos vai além da questão sobre *ars* e *ingenium* que já recordava o poeta Horácio, mas sobretudo da relação entre o trágico e o sublime quanto na interiorização e legitimação da identidade de ambas as personagens. Através dessa perspectiva analisa-se as duas obras com base em diálogos com o sujeito romântico também.

Palavras-chave: Machado de Assis; O machete; O habilidoso; literatura comparada, sublime.

ABSTRACT:

This article aims to compare and analyze two central characters of the following tales of Machado de Assis: “O habilidoso” and “O machete”. The narrative imprints specific features in both of them: while João Maria is obsessed with painting, Ignácio Ramos is passionate about music. The two plots develop around the central theme of *ars* and *ingenium* quoted by the roman poet Horace, but it goes far beyond that, as readers are taken into the perspective of the tragic and the sublime - concepts of the romanticism era as well as classical studies. This study argues that lacking inner motivations, João Maria e Inácio Ramos, main characters, pursue in the outer world forces to remain themselves in this artistic but limited world of celebrities.

KEY WORDS: Machado de Assis; O machete; O habilidoso; Brazilian literature, comparative literature.

¹ Licenciada em Letras (Latim/Português) pela Universidade de São Paulo, Brasil. Menção honrosa em iniciação científica sob bolsa da FAPESP em 2015. Atualmente mestranda em Psicologia da Educação e-mail: grjoplin@uef.fi
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6392-3740>.



"Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo o contato com outros homens, é como se eles não existissem"
"O segredo do Bonzo" – Machado de Assis

1. O bruxo está solto!

Em um breve ensaio como este, o quê mais poderíamos aferir sobre o mestre Machado? Um raro escritor do tipo *Twice Born* à maneira de Santo Agostinho ou Pascal, como apontou Otto Maria Carpeaux; o mais realista dos narradores de seu tempo, o disseminador das *máscaras sociais* nas palavras de Alfredo Bosi; ou ainda, o *homem subterrâneo* que odeia a vida, devido sua arte niilista, nos termos de Augusto Meyer; e mais: um autor moderno que traz ao leitor as questões intertextuais do *trágico*, na afirmação de Alcides Villaça; mas por outro lado, restrito *ideologicamente* na interpretação de Roberto Schwarz; apesar de tudo Machado é o escritor de *estilo refinado com ironia fina* que evoca as noções de ponta aguda e penetrante repletos de discrição e reserva – Antonio Candido.

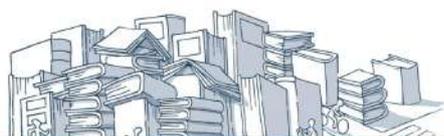
Assim, podemos verificar que há uma imensa e respeitosa fortuna bibliográfica que nos projeta o expoente brasileiro de muitas formas, por vários ângulos. Entretanto, neste ensaio não nos arriscaríamos por outras vias que não a estruturalista, a fim de que avaliemos dois contos em sua composição estrutural. Portanto, toma-se como objeto deste trabalho a investigação da questão da legitimação social permeada pela noção estética do sublime e seus desdobramentos em dois contos de Machado de Assis: "O machete", publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, 1878, e "O habilidoso", em *Gazeta de Notícias*, em 1885.²

² Obra Completa, Machado de Assis, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%200%20machete,%201878.htm>

<https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Habilidoso,%201885.htm>

Acesso em 06/04/2022. As citações aos dois contos serão referidas a partir dessa versão consultada, contudo, não há menção às páginas na versão *on line*.



2. Diálogos com a estética.

O mais antigo tratado sobre o sublime é de autoria desconhecida³. Contudo, o autor desse tratado resgata os gêneros nobres da literatura, tais quais a épica e a tragédia antigas, à interpretação do sublime. Por isso, tomaremos de um lado, as teorias de Longino e de outro, a de Victor Hugo. O primeiro, pois tal qual Villaça (2013) e Barreto Filho (1982) apontam acerca do caráter da obra machadiana: trágico; assim também utilizaremos essa teórica clássica ocidental na leitura machadiana, uma vez que há a presença da característica qualitativa do trágico, bem como conceitual da tragédia. Já Victor Hugo, grande influenciador do pensamento machadiano (CUNHA, 2009) e totalmente oposto à tradição estética do belo da época, será também adotado à interpretação dos contos, e, sobretudo a um personagem em especial: João Maria, de “O machete”.

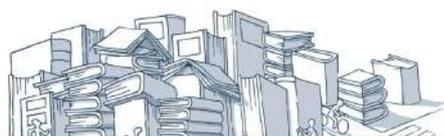
De acordo com Longino “sublime e patético são opostos [...], pois o que é baixo nada tem a ver com o sublime” (2015, 54). Nessa perspectiva, podemos tomar como sublime a grandeza das emoções e de pensamento, os tópicos relacionados com o divino, o emular de autores consagrados e também a elevação da alma por esses pressupostos⁴. Contudo, essa tradição será desconstruída por Victor Hugo⁵, cuja definição de gênio é justamente a fusão do grotesco com o sublime. Esse é o nosso homem da época, ou melhor, a individualização estética: aquele que tem em si mesmo aspectos de grotesco e de sublime simultaneamente.

Assim, mesmo que haja uma diferença de nuances de um autor para outro, como a questão da razão e liberdade, podemos compreender que sublime seja o contrário do ridículo,

³ De acordo com Márcia Várzeas tradutora do grego ao português da edição usada nesse artigo, ano 2015, não há nenhuma referência à autenticidade do autor, por isso, a literatura cita-o como Pseudo-Longinus. Porém, não se trata do filósofo Cássio Longino, do século III, uma vez que o manuscrito data do século X.

⁴ Embora o autor antigo retome esse conceito por recursos discursivos e retóricos, pois baseado nos grandes tópicos da poesia antiga em consonância com Homero, ao autor nos revela que a temática dos deuses, da guerra, da poesia amorosa nos leva as mais altas sensações humanas as quais podem ser aludidas em alguns aspectos temáticos deste ensaio.

⁵ “(...) Voltemos pois, e tentemos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, (...)” (HUGO, 2007, p. 27).

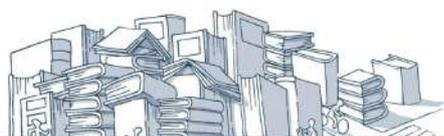


do vulgar, do baixo, ademais, o ápice das nobres sensações, a elevação do espírito pela magnitude de raciocínios e sentimentos, o cume artístico que os artistas comumente desejam atingir por vias de obras eruditas – já que podemos deduzir que o popular não seja o meio mais adequado para produzir o sublime. E com a reconfiguração do romantismo francês, ambos os sentidos antagônicos estarão presentes em um só indivíduo. Eis o paradoxo que o conceito hugoano apresenta para o século XIX!

Nos contos apresentados é possível assinalar que os personagens João Maria, “O machete”, e Inácio Ramos, de “O habilidoso”, possuem algumas ligações com a noção de sublime através do contato com a arte, porém, com divergências entre si. Em “O machete”, João Maria fixa-se exacerbadamente em pintar “Virgens” e “Marias”, negligenciando a própria aparência física dele mesmo, a qual se assemelha com a loja de objetos velhos e usados⁶. Ao passo que em “O habilidoso”, Inácio Ramos “toca (principalmente) para si” a melodia “dos céus” dos acordes do violoncelo, acompanhada pelos “sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo”. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que notamos um aspecto estético em comum no labor artístico dos personagens, isto é, assim como o aspirante a pintor está para temas sagrados, altos e elevados, através da cópia de obras de arte sacras, assim também, o compositor musical está para o culto à grandiosidade, ao elevado por meio de sua música erudita. Todavia, há algumas diferenças.

O primeiro parece reconhecer o sublime através de elementos exteriores, já o segundo, apresenta o sublime em sua arte erudita, através da grave música elegíaca. Porém, esta é tão autêntica por si só que acaba por se desenvolver intrinsecamente deixando características internas subjetivas ao personagem – essas também são consideradas sublimes. Voltaremos a isso em breve, por ora admitamos que o sublime pode ser assinalado como uma característica comum que dialoga com o universo artístico dos dois artífices em questão. Veremos a seguir,

⁶ “A pele está agora áspera e inculca, não passa a navalha a mais de quinze dias [...] as calças são remendadas no joelho, remendos antigos que não resistem a lavadeira, que os desfia na água”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)



de modo sucinto, como a configuração dessa noção estética pode ser apresentada na narrativa dos contos.

3. Dois personagens, nenhum espelho.

Inácio Ramos desde o início de sua trajetória profissional com a música clássica, já classificava sua vocação artística e também muitos dos elementos ligados a esta, através de dimensões semânticas ideais e passionais. O narrador nos conta que Ramos além de ter uma admiração ao mundo erudito, era também regido por estímulos de características nobres quanto ao modo como se apresenta musicista, seja pela elaboração das composições artísticas, seja pelas escolhas dos instrumentos musicais – com exceção do machete. Nesses aspectos aparentemente ideais⁷ ligados à esfera do musicista, não encontramos traços de ordem racional – como por exemplo, comentários acerca da presença da técnica, porque a Ramos é transcendente a comunicação entre as almas dos artistas e amantes desse meio⁸. Para ele, há também sensações altas e arrebatadoras que movem o âmago humano oriundos da matéria musical divina, “austera” e “melancólica”, destinada aos poucos e raros que possam compreendê-la pelos sentidos mais sublimes da arte: a elite brasileira do século XIX.

Em outras palavras, poderíamos pensar que um artista ao refletir sobre suas motivações artísticas, estaria decerto apresentando pressupostos objetivos e lógicos que estão na base de seu ofício, como: a preferência pela dificuldade ou facilidade de algum instrumento, ou, o culto

⁷ Primeira manifestação artística: “atirou-se com todas as forças da alma à arte de seu coração”.

Escolha da rabeça: “o instrumento que melhor podia corresponder às sensações de sua alma”.

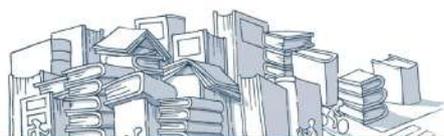
Escolha e permanência do violoncelo na trajetória musical do artista: “era comunicação de almas”, “harpa e violoncelo são capazes de traduzir as impressões mais sublimes de espírito”, “[...] paixão silenciosa e profunda que vinculava Inácio Ramos ao instrumento (violoncelo)”, “harmonias santas e elevadas”.

Justificativa às suas composições musicais “escreveu para o violoncelo uma elegia que não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal”.

E finalmente o personagem é reconhecido pela característica sublime, bem como sua arte: “É verdade, mas um pouco menos sublime do que o senhor – acrescentou Amaral”.

“– É bonito não? Disse Inácio – Sublime! respondeu o outro.” (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)

⁸ Haja vista a interação entre Inácio e o músico alemão, Inácio e sua mãe tida como anjo, Inácio e Amaral.



ao prestígio das celebridades daquele meio musical, posto que “na sociedade daquela época ter status é existir no mundo em estado sólido” (BOSI, 2007, p. 446), daí a materialidade ser tão crucial. Todavia, não é isso que encontramos em Ramos, uma vez que seu ímpeto é tomado não somente pela técnica, mas por movimentos passionais⁹. Soma-se a essa fusão a valorização ao belo e ao sublime através das mais fortes sensações humanas de modo geral, norteadas pelo choro, lamentação, paixão¹⁰.

Enfim, por ser tão apaixonadamente movido por essas características nobres, tal qual um sujeito romântico do romantismo, Inácio Ramos acaba configurando o sublime nas bases de sua esfera profissional e até mesmo existencial, posto que seu próprio reconhecimento interno pode ser compreendido dessa maneira idealizada, consagrando assim, um lugar especial à exaltação do erudito norteados por traços estéticos de ordem superior. Daí que a profissão acaba interferindo no social¹¹, já que o artista isola-se da sociedade viciada ao culto do popular uma vez que “não os compreendia”. Eis aqui o homem solitário romântico.

Sendo assim, o personagem é solitário e recluso¹² tanto quanto é o entendimento de sua música ao público raro e restrito¹³. Com efeito, há um mundo subjetivo demasiadamente particular e extraordinário em Inácio Ramos, no qual não possa haver nítida a presença de um

⁹ “Carlotinha estava longe daquela paixão profunda e silenciosa que vinculava Inácio Ramos ao violoncelo.”

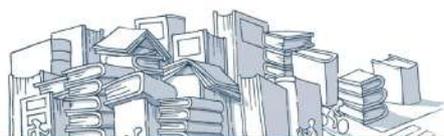
¹⁰ Lembremos que Ramos visa majoritariamente ser reconhecido através de emoções trágicas, o choro é para ele é melhor do que aplausos: “e depois porque ao invés de um aplauso ruidoso ele queria preferia ver outro mais consentâneo com a natureza da obra – duas lágrimas que fossem”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)

É necessário mencionar que esse objetivo é presente tanto na mãe, “fazendo chorar a boa velha” quanto em Carlotinha “seu primeiro movimento foi despeito [...] a moça viu lhe as lágrimas”, “Carlotinha não experimentava as sensações que o violoncelo provocava no marido”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)

¹¹ É curioso notar o quanto Ramos concebe suas relações sociais e até mesmo as amorosas, observamos que essas são fundamentadas pelo teor artístico de seu labor, quase como se não houvesse uma separação entre músico e marido ou filho: “tocava quando muito para sua boa mãe [...] sós os dois, com o instrumento e o céu de permeio”, “não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer: via a imagem da mãe e embestia-se em um mundo de harmonias celestiais”, “Inácio precisava daquela expressão de vida exterior (Carlotinha) para entregar-se de todo às especulações do seu espírito”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)

¹² O personagem tocava “para si” o violoncelo, justo aquele instrumento que lhe confere as mais altas sensações de espírito, já que o público externo “pouco o compreendia”. Do mesmo modo, vivia com Carlotinha alheios da “sociedade que os cercava e pouco os entendia” – na mesma casa que convivera com sua mãe, assim, a persistência pela manutenção do isolamento.

¹³ “o violoncelo está tão ligado aos sucessos mais íntimos de minha vida, que eu o considero antes como a minha arte doméstica”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)

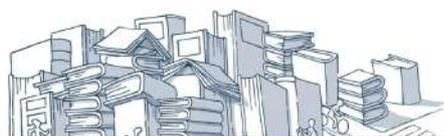


traço objetivo racional típico da representação da arte da técnica e do conhecimento específico¹⁴. Além do mais, devemos lembrar que a única vez em que Ramos abdica-se da idealização passional ligada à música, é justamente na ocasião de substituir o violoncelo pelo machete, fato este que pode ser caracterizado como grande ironia e reversibilidade de agentes, ou como “acesso regressivo do autêntico ao inautêntico” (WISNIK, 2008, p. 17) – posto que o violoncelo sempre foi representado no conto, como uma justificativa coerente à legitimação do personagem.

Parece-nos ainda que há mais uma especulação a ser acrescentada, no que se refere a Inácio Ramos. Mencionamos que a técnica pouco está configurada nos motivos que norteiam a introdução do artífice no meio social e profissional. Ora, assume-se de acordo com o conto, que as noções de técnica que Inácio Ramos obteve foram oriundas do precário ensinamento do pai, músico sacro. Adicionalmente, sabemos que a abordagem a esse evento não poderia se apresentar de outra forma, que não pela agudeza do narrador machadiano, pois como que um músico “entende mais de bemóis do que dos verbos” da língua portuguesa? Provavelmente tenhamos aí uma sutileza: quiçá Inácio Ramos não apresenta ênfase nas razões de ordem técnica e lógica, porque esta é advinda do conhecimento rudimentar que obteve com o pai, cujas teorias da própria língua eram precárias...

Se Inácio Ramos é apresentado como artista “de profissão” em “O machete”, João Maria nada possui dessa faceta. Em “O habilidoso”, aliás, no que se refere ao termo artista, o personagem está distante de ter essa classificação, sendo então apelidado de “habilidoso” ao invés de gênio, entre outros. O conto nos revela que João Maria desde a adolescência sonhava em ter a fama de grande artista, por isso, iniciou sua trajetória abastecendo-se de obras de arte já criadas por outros pintores, a fim de granjear esse renome em sua carreira. Sem o advindo da técnica e do aperfeiçoamento de suas “possíveis faculdades”, o aspirante a pintor reproduz cenas pitorescas e mal-acabadas que sequer são reconhecidas pela sociedade. Na verdade, esta

¹⁴ Apesar de haver a presença da técnica, esta não é determinante de sua performance e capacidade artística. Recordemos o fato de que Ramos não foi bem sucedido quanto a sua primeira apresentação de violoncelo “porque dessa vez como das outras, não viu ninguém, viu-se e ouviu-se a si próprio”. (ASSIS, 1994, s.p. *on line*)



é rasa e iletrada, de onde ele mesmo é oriundo, logo não poderá gozar dos benefícios que a elite poderia conferir ou reconhecer nele¹⁵.

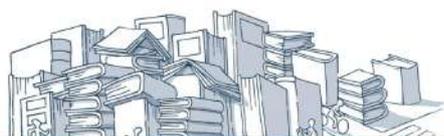
No entanto, apesar de haver a ausência de qualquer habilidade artística original em João Maria, tendo somente como qualidade a persistência, ou melhor, o esforço em copiar obras de arte como ocupação secundária à sua loja de objetos velhos, o personagem projeta-se mais propriamente como ingênuo e tolo, pois não é capaz de identificar seu fracasso e incapacidade artística no decorrer da narrativa¹⁶. Aliás, a agudeza do narrador não nos poupa desse detalhe “não se via mais que uma obstinação, filha de um desejo que não correspondia às faculdades”. Logo, a pobre ruína de João Maria é justificada pela falta de acesso ao conhecimento teórico e pela inexistência de capacidade artística.

Contudo, mesmo que “o pobre diabo” seja mais considerado no conto como um copista amador do que como um artista ilustre, podemos especular que há em João Maria uma mera inclinação à noção estética de sublime como sendo o objeto de suas representações artísticas, porém não em si mesmo. Em outras palavras, nos quadros dele nota-se o culto ao sagrado e ao divino, como: “Nossa Senhora”, ou a “Virgem Maria”. Esta última assinala a ruína, porque o narrador afirma que apesar em retratá-la muitas vezes, ainda são muito precárias.

Todavia, há uma metalinguagem excepcional ao flagrar um dos trabalhos de João Maria: “uma família grega, cópia de Hamon”. Segundo a academia de arte francesa (JAGOT, 2013), contemporânea a Machado de Assis, Jean Louis Hamon fez parte de um grupo de artistas neogregos que eram considerados como *não acadêmicos*. Esses irão recompor os símbolos clássicos da Antiguidade com novas técnicas mais suaves e graciosas. Por isso, foram rechaçados pelos críticos da época. Hamon em particular foi um daqueles que não obteve muito sucesso, tal qual

¹⁵ Schwarz (1992, p. 60) recorda que o paternalismo e a troca de favores eram muito evidentes no século XIX.

¹⁶ O narrador confere ironia e deboche à pobre situação do plagiador: “Vede a tela que está pintando agora, copiada de outra que viu um dia, e esta é a sexta ou sétima em que trabalha”. E ainda acerca do mundo exterior que nota a inautenticidade de João Maria, bem como o péssimo estado de seus trabalhos: “O dono (da casa de gravuras) hesitou, adiou, tergiversou”, “João Maria não pode entender o silêncio (do comprador) [...] nada nem uma linha, uma palavra que fosse”. Há também ênfase na ingenuidade do personagem: “João Maria não pode ler-lhe nada no rosto [...] veio um, vieram outros, alguns recuavam logo como embaçados. E o pobre diabo não lia nada, coisa nenhuma nas caras impassíveis”.



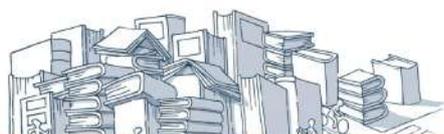
Ramos – semelhança marcada pelo estilo refinado e fina ironia do narrador, como Antonio Candido descreveu.

Portanto, de acordo com todos os elementos citados anteriormente, estamos diante de um gênio no sentido hugoano¹⁷, porque é grotesco – não tem engenho, é popular, é relaxado na aparência física. E simultaneamente, Ramos é sublime, pelo apego ao nobre, à piedade; logo um gênio moderno. O destino de João Maria é não adquirir visibilidade artística, já que os representantes comerciais possuem nenhum interesse por seu ofício, e, portanto, por suas cópias picaretas¹⁸, daí que o personagem ingênuo “espera pintando” e continua reproduzindo por várias vezes suas cópias na esperança de atingir a fama e o reconhecimento externo. Ora, é de se supor que se não há técnica, logo, não há excelência e tampouco beleza estética nas produções de João Maria, uma vez que o narrador adverte que “toda arte tem uma técnica”. De acordo com esse cenário, João Maria pela marca-se como oposto à tradição estética, como a de Longino¹⁹, através dessa perspectiva, no conto, a consequência da recusa ao aprendizado da técnica gera o fiasco total em todas as produções desse miserável copista. De um lado, a tradição; de outro, a modernidade, com o gênio. O sublime foi reconfigurado nessa construção do personagem machadiano João Maria.

¹⁷ [...] enquanto o sublime representara a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representara o papel da besta humana. O primeiro tipo livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. [...] (HUGO, 2007, p. 33).

¹⁸ A fixação pela santidade a fim de ser famoso: “Foi essa a Virgem que ele voltou mais vezes”, “Lá está agora diante da Virgem, retoca-lhe os anjinhos e o manto”. A recusa alheia: “A própria casa da Rua do Ouvidor recusou que continuasse com os obséquios [...] recorreu a outra, [...] até que não expôs mais nada”.

¹⁹ “Só aprendemos pela técnica, mesmo que a natureza seja operante” (2015, p. 46)



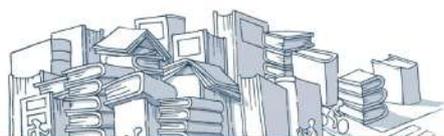
4. Aos artistas e amadores, bravo!

Em síntese, há dois personagens apaixonados pela arte: João Maria é levado a reproduzir o elevado por elementos sacros do cristianismo tidos como símbolos do sublime, já Inácio Ramos é extremamente voltado a cultivar não só o externo, mas também em si mesmo os efeitos de adoração da música erudita, cuja caracterização se dá pelo sublime e pelo trágico. Ambos possuem ligações com o sublime, portanto. Assim, os personagens projetam suas identidades através de seus ofícios. Resta saber como estas personalidades são concebidas pelo olhar público e de que modo isso possui relação com a legitimação dos sujeitos em questão.

O reconhecimento do ofício artístico pela sociedade pode ser entendido como um modo no qual o olhar externo admite o labor do artista, já que “aquém da cena pública, a alma é dúbia” (BOSI, 2007, p. 448). Nesse sentido, os artífices são determinados geralmente a atingir o reconhecimento de seu trabalho, porque percebem neste “um imperativo externo de sobrevivência e defesa” (WISNIK, 2008p. 18). Além do mais, podemos inferir que o olhar alheio interfira no processo de legitimação social do artista.

Nos dois contos analisados há curiosas cenas acerca das formulações citadas. Em “O habilidoso” tanto o meio externo, quanto interno não conferem legitimação à ocupação de João Maria por pintar quadros, ou melhor, copiar. Dessa forma, a sociedade que o cerca, representada por alguns pequenos comerciantes e uns pouco familiares reconhecem-no mais como “um moço muito habilidoso” e não como artista autêntico de primeira categoria. E de igual forma, o próprio personagem sequer reconhece-se como talentoso artista, porque nem ao menos sabe o que “gênio” significa, repetindo miseravelmente para si mesmo a alcunha de “habilidoso” antes designada pelos parentes que não possuíam qualquer ligação com o mundo da arte.

Trata-se na verdade de um pobre sujeito que fixo com a ideia de ser pintor e alcançar fama por isso, persegue tolamente sua maior aspiração: o sucesso bem como a superação à sua



condição socioeconômica, um tanto quanto precária e infeliz²⁰. Portanto, João Maria não é legitimado por seu ofício, porque primeiramente não há originalidade em sua vocação, outrossim, suas reproduções são recusadas e pouco admiradas²¹, por isso, constata-se uma negação da sociedade que não reconhece João Maria por seu ofício, e, portanto, não o legitima como artista.

Em “O machete”, a questão do reconhecimento e legitimação social são mais complexas do que em “O habilidoso”. Isso porque Inácio Ramos ao adotar o violoncelo como instrumento de seu labor, acaba tendo com este uma relação tão idealizada, que acaba consequentemente afastando-se do meio externo que o cerca. Todo voltado para si mesmo e com o intuito de oferecer e penetrar nas mais altas sensações que o violoncelo proporciona pelo sublime. E como consequência dessa relação transcendental com a música, Inácio Ramos julga o público como incapaz de absorver sua arte²², uma vez que o povo valoriza a cultura popular e não erudita. Contudo, apenas a sociedade não é suficiente para essa prepotência artística, Ramos considera-se tão único que não pode ser compreendido por ninguém. Logo, arte e sujeito fundem-se em um só elemento trágico.

Com efeito, o sóbrio compositor não almeja ser notado por outrem, ele toca apenas para si mesmo, quiçá para a mãe ou esposa, contudo essa atitude é mais um gesto de opção à reclusa individualista do que um resultado do insucesso. E, apesar de Amaral ter sido aquele que lhe inspira a ambicionar grandes concertos a fim de granjear lhe mais fama, Ramos continua aderindo ao próprio universo individualista²³, abrindo apenas as portas de sua casa a serões musicais com os novos amigos da família, os estudantes de direito.

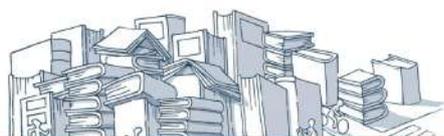
²⁰ “Mas a loja não tem muito o que vender, coisa pouco sensível ao dono”, “até agora não vendeu mais que um aparador e uma gaiola de arame”, “uma ou outra palavra de admiração lhe fazem bem”.

²¹ No mundo da arte, mais propriamente da pintura, o recurso visual é muito assíduo, isso significa que os personagens “olhar, olham...” mas não admiram exatamente as produções de João Maria, as crianças são únicas que olhavam com paixão as pinturas reproduzidas do amador.

²² – Medo de quê? (Amaral)

– De não ser compreendido. (Inácio Ramos)

²³ “Carlotinha propos que os serões fossem três, mas Inácio Ramos nada obsequiou”. “Não houve concerto no teatro, como se havia assentado, porque Inácio Ramos de todo se recusou”. “O machete de Barbosa não ficou escondido entre as quatro paredes da sala de Inácio Ramos, dentro de pouco toda a sociedade o conhecia”.

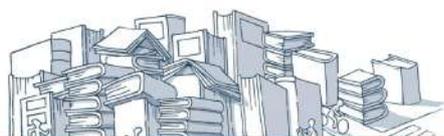


Logo, o compositor anula-se como sujeito artístico perante a sociedade, pois recusa o reconhecimento externo à medida que é extremamente avesso às exposições de sua arte, ademais ele nota no meio exterior uma incongruência cultural com seu âmago interno. Na verdade, Machado de Assis já estava ciente dessa situação assimétrica no Brasil do século XIX entre o culto e o popular tanto na literatura quanto na música, tema central presente também em *Um homem célebre* (Cf. WISNIK, 2008, p. 10).

Contudo poderíamos especular ainda mais. A dimensão semântica passional é tão aguda na confecção de sua trajetória ideal como músico, que Inácio Ramos preserva-se do alheio para ser o ser só para si mesmo, logo, notamos que o mundo de alta cultura norteado por idealizações passionais trazem à tona um artista tão único e solitário que não pode ser inserido em contato com os demais. Em outras palavras, suspeita-se que as elevadas emoções, as ideais, cultuadas através do sublime, são responsáveis por legitimar Inácio Ramos e por exilá-lo de alguma maneira. Portanto, não é a sociedade que cumpre o papel de reconhecê-lo e de trazer legitimação a ele, e sim, o intrínseco valor subjetivo (e estético) oriundo da música erudita: o sublime.

5. As vítimas da obsessão.

Tanto o desfecho de Inácio Ramos, quanto o de João Maria podem ser vistos como tragicamente negativos, porquanto que nenhum deles possui reconhecimento público, e, sobretudo, porque não alcançaram êxito em suas trajetórias: o habilidoso não abandona a ruína subjetiva, negligencia a si mesmo e a família, como também não será admirado pelo que faz, já que não é idôneo de produzir algo com autenticidade. Já o musicista fecha-se para o mundo externo com tamanho afinco por sua música e por seus efeitos, que acaba perdendo Carlotinha para o popular, o contrário de seu universo interno. Finalmente, o personagem enlouquece e doa o machete ao filho, como proposta para o futuro.



E então, como podemos compreender esses desfechos quanto aos personagens? Será que Machado os marginalizou quanto ao triunfo nas narrativas, por introduzi-los como “fantasmas movidos por sarcasmo e sadismo à mercê do narrador que os destrói com prazer”? (MEYER, 1982, p. 357) Ou talvez que sua “ideologia familiarista” o tenha possivelmente levado a “recortar a sociedade segundo linhas obsoletas e mentirosas”? (SCHWARZ, 1992, p. 65) Absolutamente. Nesses contos, contrariamente do que apontam os críticos²⁴, a instituição da família não possui pressupostos a serem acatados e nem são cabíveis, uma vez que os dois personagens perdem sua importância dentro do sistema patriarcal: Inácio Ramos é abandonado pela esposa, e, João Maria minimamente realiza a existência da mulher e do filho.

Ademais, não podemos concluir que os personagens sejam puramente fantoches, pois estes deixam para nós através da literatura uma reflexão sobre nossa existência social e profissional, que no caso dos contos em questão, é seguida pela sensação do *trágico* (VILLAÇA, 2013, p. 104) uma vez que as mazelas humanas trazem a força da escalada na narrativa. Aliás, o narrador é “imparcial, grande marca retórica de composição de Machado de Assis” (CANDIDO, 1995, p. 27). Daí que não possa necessariamente estar contra ou a favor do triunfo dos personagens na narrativa. Seja por um viés, seja por outro, inferimos que a arte pode proporcionar o contato com o sublime. Em um caso pudemos notar que o sublime está nos cumes do sagrado, pela pintura. No outro, pelas mais altas sensações da música clássica enraizadas no âmago mais íntimo de um sujeito. E qual seria, portanto, os desdobramentos desse teor estético nos personagens? É possível sugerir que por estarem tão próximos assim do sublime na arte, houve para os entes em questão, como consequência, um dos efeitos estéticos também relacionados ao sublime: o trágico²⁵.

²⁴ Embora os críticos não estabeleçam conclusões específicas acerca dos contos em questão, assume-se que de acordo com o exposto em suas obras, suas teorias literárias se destinam a composição machadiana em geral, de forma abrangente, principalmente Schwarz no qual estabelece que os primeiros romances possuem a marca de serem restritos ideologicamente, ora, sabemos que os contos acompanham o ano de produção de *A mão e a luva*, *Iaiá Garcia* e *Helena*.

²⁵ Longino (2015, p. 68-69) aponta que a tragédia grega é sublime porque resvala as altas paixões, que podem ser verificadas em Inácio Ramos, mas não em João Maria que será analisado por uma outra perspectiva, na qual tomaremos o sentido adjetivo da palavra trágico e não como um conceito estético.



Com João Maria, temos o trágico e o patético agindo conjuntamente, devido a sua trajetória ser além de miserável, tola e insignificante, o narrador não nos poupa do deboche sarcástico, bem como proporciona pesar ao leitor em assistir tamanho espetáculo de infelicidade. Entretanto, a alegoria de Jean Louis Hamon triunfa-o não como um sádico, mas como um brilhante narrador, capaz de construir um personagem gênio no sentido hugoano. Já com Inácio Ramos, o trágico está presente desde a música erudita até o mais íntimo suspiro de seus discursos, e, por ser assim, apresenta-se como um típico sujeito do romantismo. Ramos individualiza-se de tal forma que a única saída seja o isolamento e a melancolia de viver como um artista incompreendido, sua identidade o leva à loucura, daí que todo esse cenário pode ser entendido como muito trágico, porque nos deixa uma impressão de catástrofe íntima.

Em suma, embora o narrador machadiano fosse perito na arte de apresentar as máscaras quanto à aparência dominante, conforme demonstrado por Bosi; os contos “O machete” e “O habilidoso” trazem-nos algo adicional: nada há que se ocultar, há de maneira particular, a evocação do trágico como uma possível consequência patente do efeito sublime artístico, uma vez que em diálogo com Victor Hugo “a arte é a fusão do trágico e do cômico que se encontra na obra machadiana” (BARRETO FILHO, 1982, p. 356).

6. Bibliografia

ASSIS, MACHADO. “O habilidoso”, “O machete”. *Obra Completa*, Machado de Assis, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

<https://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20%20machete,%201878.htm/>

<https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Habilidoso,%201885.htm>

Acesso em 06/04/2022.

BARRETO FILHO, José. “Machado: o espírito da tragédia”. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.



CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. 3ª. Edição. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1995, p.15-34.

CUNHA, Cilaine Alves. “Devoração silenciosa: experiência e criação literária em Machado de Assis”. *Jornal de Resenhas* [S.l: s.n.], 2009, p.4-5.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do “Prefácio de Cromwell”*. Tradução de Célia Berretini, Ed. Perspectiva, 2007.

JAGOT, Hélène. *Neo-Greek painting (1847-1874): reflections on the constitution of a stylistic category* (Doctoral dissertation, Paris 10), 2013.

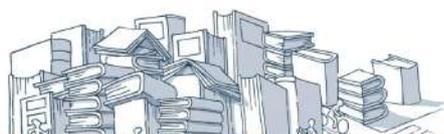
LONGINO, Dionísio. *Do sublime*. Tradução do grego, introdução e comentário de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

MEYER, Augusto. “Homem subterrâneo” In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1992.

VILLAÇA, Alcides. “O espelho’: superfície e corrosão”. In: *Machado de Assis em linha*. São Paulo, vol. 6, n. 11, p. 102-117, 2013.

WISNIK, José Miguel. “A picada do Machete”. In: *Machado Maxixe*. São Paulo: Ed. Publifolha, 2008, 15-106.



Os usos políticos do cágado (em Pepetela) como elemento reivindicador da memória e da história de Angola (ou de como o *flâneur* pode também ser uma tartaruga)

Adriano Guedes Carneiro¹

RESUMO

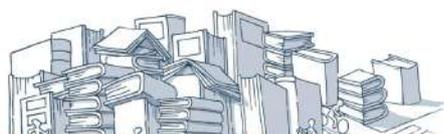
Este artigo tem por objetivo provocar a possibilidade de uma chave de leitura para uma parte da obra do escritor angolano Pepetela a partir da evocação do cágado, como elemento da tradição bantu, o portador da sabedoria, mas também como animais da ordem dos quelônios tal qual a tartaruga, comparada por Walter Benjamin ao *flâneur*, (especificamente em *Passagens* e nos textos presentes em Baudelaire e a modernidade). Essa identificação e aproximação do cágado bantu com o *flâneur* benjaminiano possibilita a aplicação do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre “o devir-animal”, presente no livro *Kafka: por uma literatura menor* e em **Mil Platôs**, como alternativa ao complexo de Édipo freudiano presente na relação entre Angola/Portugal; bem como a utilização da ideia de *Aion*, entendido quase como sinônimo de eternidade, em *Lógica do Sentido*, como oposição ao tempo cronológico e sucessivo (*chronos*), em que o antes se ordena ao depois sob a condição de um presente englobante no qual, como se diz, tudo acontece, como nos indica a leitura interpretativa de François Zourabichvili. Para tanto, *a priori*, utilizar-se-á as obras de Pepetela: **O desejo de kianda** (1995), **A parábola do cágado velho** (1996) e **A gloriosa família – o tempo dos flamengos** (1997). Numa obra recheada de camadas interpretativas, tomaremos aquela que clama pela ideia da existência de uma Angola anterior à colonização portuguesa e posterior às ruínas do projeto ditatorial do partido que governa o país há quase cinquenta anos.

Palavras-chave: Angola; cágado; *flâneur*; devir-animal; *aion*.

ABSTRACT

This article aims to raise the possibility of a key reading for part of the work of Angolan writer Pepetela from the evocation of the tortoise, as an element of the Bantu tradition, the bearer of wisdom, but also as animals of the order of the turtles just like the tortoise, compared by Walter Benjamin to the *flâneur*, (specifically in *Passages* and in the texts present in Baudelaire and the

¹ Licenciado em Letras Português-Literatura, pela UFF-RJ em 2017. Mestre em Estudos Literários, subárea Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, pela UFF-RJ, em 2021. Doutorando em Literatura Comparada, pela UFF-RJ (2022). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5830-5128> e e-mail: adrianoguedes.carneiro@hotmail.com



modernity). This identification and approximation of the Bantu tortoise with the Benjaminian *flâneur* makes it possible to apply the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari on “the becoming-animal”, present in the book *Kafka: for a smaller literature* and in **Thousand Plateaus**, as an alternative to the Oedipus complex Freudian present in the relationship between Angola/Portugal; as well as the use of the idea of *Aion*, understood almost as synonymous with eternity, in *Sense Logic*, as an opposition to chronological and successive time (*chronos*), in which the before is ordered to the after under the condition of an encompassing present in which, as they say, everything happens, as the interpretive reading of François Zourabichvili indicates. For this purpose, a priori, the works of Pepetela will be used: **The desire of kianda** (1995), **The parable of the old tortoise** (1996) and **The glorious family – the time of the flamencos** (1997). In a work filled with interpretative layers, we will take the one that calls for the idea of the existence of an Angola prior to Portuguese colonization and after the ruins of the dictatorial project of the party that has governed the country for nearly fifty years.

KEY WORDS: Angola; turtle; *flâneur*; becoming animal; *aion*.

O cágado não sobe sozinho na árvore, alguém o colocou lá².
Aquiles finalmente alcançou a Tartaruga, e se sentou confortavelmente em suas costas.
“Então, você conseguiu chegar ao final da nossa corrida?” disse a Tartaruga³ “Sempre pensei que consistia em uma infinita série de distâncias? Eu pensei que algum sabichão⁴ ou outro tinha provado que a coisa não poderia ser feita?”

² Mbeu okulonda ko cisingi, omanu vokapako. Provérbio umbundo.

³ A tartaruga de Carroll é vagarosa, mas sábia, pois discutirá com o semideus helênico Aquiles ideias com enorme profundidade filosófica. A ideia de inteligência que representa é aquela adquirida pela extensividade do tempo de sua vida.

⁴ A Tartaruga faz alusão ao paradoxo de Zenão de Eleia, que confrontava os argumentos dos adversários, através do embate entre duas teses opostas para provar que nenhuma delas é verdadeira. No paradoxo da divisibilidade ou de “Aquiles e a tartaruga” problematiza: “Se o ser for divisível (múltiplo), Aquiles, ‘o de pés ligeiros’, o mais veloz dos heróis gregos, não poderá vencer a corrida contra uma tartaruga, o mais vagaroso dos animais. Aquiles generoso, dá à tartaruga uma vantagem. E jamais a alcançará, pois, para isso, sendo o espaço divisível, deverá, primeiro, vencer a metade da distância entre ele e a tartaruga; depois a metade da metade, depois, a metade da metade da metade, e assim indefinidamente, de modo que jamais alcançará a tartaruga” (CHAUÍ, 2010, p. 98). Assim, o filósofo que defendia o uno em face do múltiplo, argumenta que, por mais vagaroso “que seja um movimento num espaço divisível, o movimento mais rápido nunca pode alcançá-lo, porque precisa vencer uma distância infinita de pontos, pressupondo que não se pode vencer num tempo finito (o tempo que dura a corrida) uma distância infinita de pontos; a finitude do tempo e a infinitude da divisibilidade espacial são incompatíveis” (CHAUÍ, 2010, p. 98).



“Pode ser feita” disse Aquiles⁵ “Foi feita! Solvitur ambulando⁶. Você vê as distâncias serem constantemente diminuídas; e então -” (CARROLL, 1895, p. 2)⁷

1. Introdução

O objetivo deste artigo é demonstrar que Pepetela especificamente, nesta sequência de textos narrativos publicados, [*O desejo de kianda* (1994), *A parábola do cágado velho* (1996) e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* (1997)], preconizará muito mais do que em outros textos de sua autoria, que Angola não nasceu a partir da colonização portuguesa, mas embrionariamente já existia desde antes da chegada do colonizador. Pois são inúmeros os elementos que sugerem o que podemos chamar, segundo o que nos sugerem as obras de Pepetela aqui elencadas, de uma proto angolanidade⁸. Elementos estes que já estariam presentes no território angolano desde há muito tempo antes de Diogo Cão aportar à foz do Rio Zaire, em 1482. Pepetela indicará a existência desses elementos que sugerem o nascimento da nação angolana para além do colonialismo português⁹, como forma de buscar

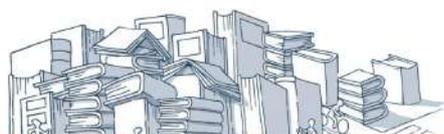
⁵ Na atualidade, a figura de Aquiles tem sido substituída pela da lebre ou do coelho, principalmente em desenhos animados ou mesmo em livros infantis como *As aventuras do moleque jabuti* de Orígenes Lessa. A questão da divisibilidade das distâncias nestas versões intertextualizadas tem ficado em segundo plano e se salientado a esperteza da tartaruga ou do jabuti.

⁶ Expressão latina que em tradução livre quer dizer: “Resolve-se caminhando”. Alusão ao próprio contexto, mas também à Escola Peripatética de Aristóteles que preferia ensinar ao ar livre, caminhando e ainda a Sócrates que fazia seus interrogatórios e conversava com seus discípulos e amigos na Ágora, ao ar livre, sempre em movimento, em Atenas.

⁷ Achilles had overtaken the Tortoise, and had seated himself comfortably on its back. "So you've got to the end of our race-course?" said the Tortoise. "Even though it does consist of an infinite series of distances? I thought some wiseacre or other had proved that the thing couldn't be done?" "It can be done," said Achilles. "It has been done! Solvitur ambulando. You see the distances were constantly diminishing; and so-" (CARROLL, 1895). Disponível em: < <http://www.ditext.com/carroll/tortoi vfse.html>>.

⁸ Angolanidade aqui entendida como um esforço para se construir, cultural e simbolicamente, o sentimento de pertencimento a uma nação angolana. Sentimento de amor, de pertencimento a Angola.

⁹ O Brasil talvez seja o único país do mundo que comemora o fato de ser conquistado, pois o achamento da Terra de Santa Cruz pela armada de Pedro Álvares Cabral, em 22 de abril de 1500 nada mais é do que isso. A data ainda é vista como “o dia do descobrimento”. É notória a eterna pergunta: “quem descobriu o Brasil?” Como se fôssemos a porção de terra à deriva pelo oceano à espera de adoção por algum povo conquistador. O mito fundante, de origem do estado-nação é uma decisão política e relacionada à imagem ou às características que se quer associar ao próprio país. Por exemplo a França diz que o primeiro francês foi Vercingetórix, o nobre



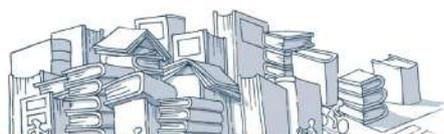
a eliminação dos resquícios da condição colonial na atualidade, se isto for possível para os países do cone sul do hemisfério¹⁰. Simbolicamente, para efeito deste artigo, parto do entendimento de que esses elementos (que sugerem o nascimento de uma Angola anterior ao colonialismo português) estarão concentrados, na sequência de textos narrativos apresentados, na figura do cágado. Pois entendo que este, de uma forma ou de outra, estará presente nos três livros.

Em relação ao cágado, faço um recolhimento de sua aparição em vários textos, literários ou não, sem esgotá-los, evidentemente, vide por exemplo o Lewis Carroll ou mesmo a aporia de Zenão de Eleia. Sem falar no próprio Pepetela que, em *Lueji – o nascimento de um império* (1989) traz a indicação de que a Mussumba, a capital da Lunda, era edificada em forma de cágado e as mahambas, os assentamentos dos espíritos ancestrais eram ornamentados com cágados e jiboias: “E havia de colocar lá dentro cágados e jiboias, os guardiães dos espíritos dos antepassados e por isso os animais mais sábios e prudentes” (PEPETELA, 2015, p. 211), demonstrando assim a importância destes animais para a cultura bantu.

No entanto, para efeito deste artigo, destaco, ainda, preponderantemente a associação que Benjamin faz entre este animal da classe dos quelônios e o flâneur. Walter Benjamin nos indica que flâneur e cágado¹¹ (ou tartaruga) possuem uma correspondência

chefe gálio que resistiu a César até sua derrocada em Alepo. Os EUA associam sua origem à Declaração de Independência e à guerra contra a Inglaterra. Angola tributa sua origem ao dia 11 de novembro de 1975, data da proclamação da independência por Agostinho Neto. Portugal associa seu nascimento ao Milagre/Batalha de Ourique em que o Rei Dom Afonso Henriques derrotou os cinco líderes mouros e muçulmanos.

- ¹⁰ Stuart Hall corretamente fala da impossibilidade de se restabelecer as condições de um mundo anterior à chegada do colonizador: “Contudo no que diz respeito ao retorno absoluto a um conjunto puro de origens não contaminadas, os efeitos culturais e históricos a longo prazo do ‘transculturalismo’ que caracterizou a experiência colonizadora demonstram ser irreversíveis” (HALL, 2018, p.118). No entanto, alguns desses elementos anteriores continuaram presentes nas diversas culturas. Evidentemente esses elementos foram miscigenados e o nosso próprio entendimento deles é feito a partir de um código que não é aquele das suas próprias épocas. Resignificamos e reinterpretamos esses elementos. Mas ainda assim acredito na sua potência para enfrentar uma realidade de dominação.
- ¹¹ A partir da exposição do Professor Nazir Ahmed Cam, ao grupo de estudos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa dos estudantes de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense, coordenado pelos Professores Silvio Renato Jorge e Renata Flávia da Silva, tomei conhecimento sobre o avanço nos Estudos



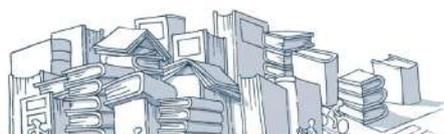
em seu sentido que reputamos de extrema relevância para o texto que ora desenvolvemos. Esta última parte: “ou de como o flâneur pode também ser uma tartaruga”, é pressuposto para compreensão do artigo, pois parto desta ideia/ anotação encontrada em Walter Benjamin de que o comportamento do flâneur assemelha-se ao da tartaruga¹². Está escrito na nota benjaminiana: “Confrontar o ritmo do flâneur ao da multidão, tal como é descrita por Poe. O primeiro representa um protesto contra o segundo. Cf. o motivo da tartaruga de 1839 em D2, a, 1” (BENJAMIN, 2017, p. 176). Em *Passagens*¹³, encontramos o “motivo da tartaruga”, no índice referido:

Em 1839, Paris foi invadida pela moda das tartarugas¹⁴. É fácil imaginar como os élégants imitavam o andamento dessas criaturas nas passagens, de forma ainda mais fácil que nos boulevards (BENJAMIN, 2019, p. 202).

Benjamin sugere a comparação entre a rapidez da modernidade, da multidão, com a vagarosidade, a lentidão e a solidão necessárias ao flâneur. Tanto que o pensador berlinense aponta a linha de produção, no auge do capitalismo industrial, invenção reivindicada pelo

Animais, além da publicação do seu texto: “De Trump ao cão tihoso: notas sobre a besta, o ser humano e outras (in) versões”, em fevereiro de 2020, no *memoir.ces.uc.pt*. E ainda a publicação da *Revista Mulemba* da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, referente a julho – dezembro de 2020, inteiramente dedicada à questão do bestiário. No entanto, acreditamos que, apesar da abrangência das publicações referidas, o ponto de vista defendido neste artigo/comunicação ainda difere dos elencados naqueles textos. Pelo contrário, tentará humildemente buscar se somar aos mesmos no sentido de apresentar mais elementos para uma análise aprofundada sobre as questões que trata.

- ¹² Animal que possui parentesco com o cágado, por ambos serem quelônios. Entendo que exista uma proximidade de sentido entre tartaruga e cágado, nos textos aqui referidos. Esse sentido semelhante também pode ser expandido para o de *flâneur*.
- ¹³ Através da tradução do Professor João Barrento de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* ficamos sabendo que “passagens” são o mesmo que galerias. Eram as vias, por onde não trafegavam os carros à época de Benjamin, e em que os lojistas e comerciantes de Paris, podiam expor as suas mercadorias. E, portanto, eram o paraíso da *flânerie*, por onde preferencialmente deambulava o *flâneur*. Já a tradução de José Carlos Martins Barbosa, mais antiga, traduzia o termo como sendo galerias mesmo, o que, embora muito correto, interfere no sentido de que o termo “passagens” adquire para a leitura da obra de Benjamin.
- ¹⁴ Era uma ideia genial, pois os comerciantes tinham o interesse em que os passantes andassem vagarosamente para poderem contemplar as vitrinas e os produtos que expunham e tinham à disposição para a venda. Quanto mais devagar passassem podiam se tornar clientes e descobrir algum produto do qual necessitassem. Já era uma estratégia de marketing na primeira metade do século XIX.

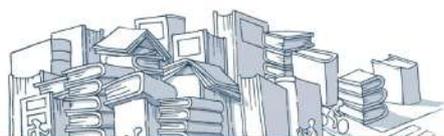


taylorismo¹⁵, como a grande inimiga da flânerie. Para Benjamin o flâneur é essa tartaruga disposta pelas passagens de Paris em 1839, desafiando as vertentes do capitalismo, entre elas a pulsão pela economia, traduzida através do tempo cronológico, que deve ser sempre dotado de utilidade e estimado em capital, como produção. “Produza, produza, produza!” grita o capataz olhando para o seu relógio¹⁶, enquanto o proletário labuta até o próximo sinal da fábrica. Pois “time is money” diz o jargão atualíssimo. O flâneur, por lado diametralmente oposto, na inutilidade da sua observação¹⁷, da sua atividade contemplativa permanente, desafia a modernidade. Imóvel na sua condição queloniana, não liga ao tempo, permanece apenas apreciando, olhando, assistindo, sem produzir necessariamente utilidade (pelo menos segundo a ótica capitalista). As tartarugas nas passagens/galerias de Paris em hipótese alguma incomodam o flâneur, pois o movimento dele é semelhante ao delas.

2. A sequência de livros de Pepetela

Em Pepetela, nas três obras escolhidas: em uma temos o cágado velho como personagem e nas outras duas teremos o flâneur. Como em Benjamin, o flâneur, cágado e o flâneur novamente, encontrados, respectivamente, em *O desejo de kianda*, *A parábola do cágado velho* e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, representarão a mesma coisa: a ideia de uma Angola preexistente à dominação colonizadora. Pepetela está construindo o projeto de emancipação política de Angola, iniciado na independência de 11 de novembro de

-
- ¹⁵ Criado pelo engenheiro norte-americano – e muito estudado ainda em Administração de Empresas – Frederick Taylor, o chamado taylorismo é o sistema em que se procura obter o máximo de produção gastando o mínimo tempo e esforço. Está normalmente associado ao fordismo, relativo a John Ford, o criador da marca de automóveis. Representa o auge do capitalismo industrial que transformará o operário – retirando-lhe ainda mais sua humanidade – em uma máquina, como tão bem retratado no filme *Tempos modernos* (1936) de Charles Chaplin.
- ¹⁶ A concepção de controlar o tempo como ideia de poder aparece XV, das “Teses sobre o conceito de história” (1940) de Walter Benjamin: “Ainda na Revolução de Julho ocorreu um incidente em que essa consciência se fez valer. Chegando o anoitecer do primeiro dia de luta, ocorreu que em vários pontos de Paris, ao mesmo tempo e sem prévio acerto, dispararam-se tiros contra os relógios das torres” (BENJAMIN, 2016, p. 250).
- ¹⁷ Evidentemente, sob a ótica capitalista, toda a observação e agir do *flâneur* é inútil, pois não produz mercadoria, não produz riqueza. É tempo perdido.



1975. Busca a construção, em seu universo ficcional, de um país livre das amarras da dominação cultural ou social, os quais foram impostos pela colonização. Para o êxito desta ideia, em *Pepetela*, é necessária a utilização das personagens animais, como fez Kafka, conforme identificado por Gilles Deleuze e Felix Guattari, quando preconizaram, por exemplo, os conceitos de “devir-animal” e de tempo aiôntico. Como conclusão, abordarei incidentalmente estas questões. Mas, por ora, buscarei entrar nos textos de *Pepetela* para comprovar o que acabei de falar/escrever.

Primeiramente, em *O desejo de kianda*, *Pepetela* não define o que ou quem é a kianda. No máximo dá algumas pistas vagas, até uma conceituação negativa¹⁸ em uma passagem, quando está presente a forte crítica à colonização, porque kianda não é uma sereia:

- Pode ser Kianda a cantar, Kianda se manifesta de muitas maneiras – disse ele para Cassandra.
- Umás vezes são fitas de cores por cima das águas, pode ser um bando de patos a voar de maneira especial, um assobio de vento, por que não um cântico?
- Tenho visto uns desenhos de Kianda. Metade mulher, metade peixe.
- Não – disse mais velho Kalumbo com súbita irritação. – Isso é coisa dos brancos, a sereia deles. Kianda não é metade mulher metade peixe, nunca ninguém lhe viu assim. Os colonos nos tiraram a alma, alterando tudo, até a nossa maneira de pensar Kianda. O resultado está aí nesse País virado de pernas para o ar¹⁹ (PEPETELA, 1995, p. 57).

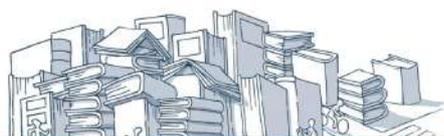
Não foi a colonização que construiu o país. Pelo contrário, o mais velho afirma que ela, a colonização, tirou a alma da nação, alterou tudo e virou o país de pernas para o ar. É a colonização que está destruindo o país. Diferentemente de uma ideia presente, por exemplo, no Brasil, de que o país foi se formando, sendo construído a partir e com a colonização.

Já foi chamada a atenção para o fato de que somente a criança, Cassandra, e o mais velho, Kalumbo²⁰, dão-se conta do que realmente está acontecendo com os prédios que estão

¹⁸ *Pepetela* se utiliza da teoria do iceberg, conforme entendida por Ernest Hemingway em que o escritor deve escrever apenas o estritamente necessário, deixando o restante a cargo da imaginação do leitor.

¹⁹ País virado de pernas para o ar pode remeter ao cágado virado de pernas para o ar como símbolo de que a ordem natural da coisa está ferida, conforme *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*. “Subvertia a ordem do mundo, punha o cágado de patas para o ar? Como um cágado de patas para o ar ficou o meu dono, quando o major o chamou, uma semana depois, para lhe comunicar uma decisão que tinha tomado, com a anuência de Hans Molt” (PEPETELA, 1997, p. 172).

²⁰ Ver o texto de Maria Thereza Abelha Alves: “O desejo de kianda: crônica e fabulação”, presente em



caindo, ao longo do livro. Kianda quer retomar a velha Lagoa, onde havia uma mafumeira²¹ e que agora é o Largo do Kinaxixi:

Ali perto devia ser o sítio onde há trinta e tais anos derrubaram a mafumeira de Kianda, quando construíram a praça. Toda aquela zona fora uma lagoa e havia uma mafumeira que foi cortada e chorou sangue pelo cepo durante uma semana. Ouviu a estória um dia, ali mesmo numa esplanada do Kinaxixi, quando se sentou com o maior respeito à mesa onde se encontravam dois escritores, Luandino Vieira e Arnaldo Santos, grandes sabedores das coisas de Luanda (PEPETELA, 1995, p. 26).

Na sana de recuperar a antiga lagoa que agora é o Largo do Kinaxixi²², Kianda porá abaixo todos os prédios construídos ao redor. As pessoas, os seus móveis e todas as quinquilharias que possuem não desabam, mas flutuam até o chão.

Tudo isso acontece, em Luanda, em meio ao ligeiro processo de paz e à retomada, em 1992, da guerra civil, entre o MPLA²³ e a UNITA²⁴. Nesse ínterim, acompanhamos as personagens Carmina Cara de Cu, ou simplesmente CCC²⁵ e seu marido João Evangelista. Ela é uma militante e quadro ativo da direção do MPLA que cresceu muito na burocracia interna e nos tempos de abertura econômica, após um período de pequena depressão pessoal, está se transformando numa grande empresária com o negócio de importações. Em muitos sentidos, CCC antecipa outra personagem famosa de Pepetela, o Vladimiro Caposso de *Os predadores* (2005), já que fará uso de sua posição política para auferir vantagens econômicas e financeiras particulares claras.

João Evangelista, ao contrário, é o maior exemplo da passividade. Seu emprego de fachada foi arranjado pela esposa. Passa o dia fazendo a guerra de mentira em jogos de computador²⁶. Sua vida é contemplativa. Contempla as ações de Carmina, ainda que por vezes

Portanto...Pepetela (2009, p. 179 e seguintes).

21 A mafumeira, sumaúma ou samaúma (Ceiba pentandra) é uma planta tropical da ordem malvales e da família malvaceae (antiga bombacaceae).

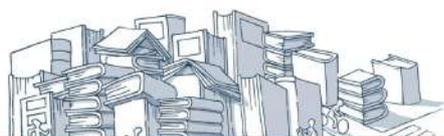
22 Lagoa do Kinaxixi que ainda presenciamos em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*.

23 Movimento Popular para a Libertação de Angola.

24 União Nacional para a Libertação Total de Angola.

25 Pepetela brinca com um certo gosto por siglas com o uso de CCC.

26 Pela descrição de Pepetela, entre os jogos de João Evangelista, um parece ser uma versão do *Civilization*, criado



seja instado a manifestar opinião sobre algum assunto. Mas em geral apenas observa. Inclusive observa os prédios a cair²⁷ e as pessoas que vão ficando desalojadas:

João Evangelista resolveu interromper o jogo e ir deitar uma olhadela na praça, embora o espetáculo já não fosse novo. De facto, era o mesmo de sempre, com as pessoas a procurarem as suas coisas no entulho acabado de se formar. O largo do Kinaxixi estava agora rodeado de escombros, excepto no lado direito de quem desce, onde ficava o mercado (PEPETELA, 1995, p. 54).

João Evangelista é um flâneur, um observador, um sonhador. Sua índole de flânerie vai ainda mais longe, pois antecipa um novo tipo de flâneur – o indivíduo que passará horas ao computador, no celular (telemóvel) em redes sociais, por exemplo, acompanhando a vida alheia, contemplando as fotos, as mensagens, os memes e outras coisas presentes no ambiente virtual. Poderíamos dizer que é o flâneur tecnológico. João Evangelista também é o nosso primeiro cágado. Já que aqui associamos esse animal ao flâneur.

Neste livro, Pepetela também nos diz que existem forças maiores do que a conjuntura política, do que a organização social, por exemplo. São forças ancestrais, muito antigas e que não devem ser desafiadas. São forças anteriores ao homem. É a desmistificação do mito, dando-lhe uma localização histórica. A kianda é a representação de uma Angola anterior ao português. Podemos até não querer chamar de Angola, por uma razão temporal, mas há essa condição de proto angolanidade, de proto nação, com características peculiares e específicas desde antes da chegada portuguesa. Não será somente o elemento português que os definirá como angolanos, mas seriam angolanos, (ou qualquer outro nome), com ou sem a chegada portuguesa. Os portugueses são apenas mais um elemento e não o fundamental. A colonização portuguesa contribuiu para que os angolanos sejam do jeito que são, mas seriam angolanos, independente da chegada dos portugueses. Pepetela está assim afirmando, manifestando, indicando uma tentativa de ruptura, e de independência cultural, em face a uma cultura, digamos, lusófona. Ou, pelo menos, procura se posicionar neste espaço lusófono

por Sid Meier e publicado pela Eletronic Arts, Firaxis Games, 2 K, entre outros.

²⁷ Será que os prédios caem como metáfora da abertura democrática, como desabilitação e fim do sonho da revolução angolana?



em uma posição de menor submissão. Os países colonizados do sul estão eternamente condenados a reproduzirem para o mundo a sua condição subalterna ad infinitum?

Já em *A parábola do cágado*²⁸ velho encontramos a personagem Ulume que vive em seu kimbo, distante da cidade grande, denominada genericamente por ele como Calpe. Vive com a esposa (depois se casa novamente) e os dois filhos que a seguir lhe são retirados pela guerra: um vai lutar ao lado do MPLA e outro da UNITA. Ulume não enxerga a diferença entre os grupos: são irmãos literalmente se digladiando. Quem são os nossos e quem são os deles²⁹? Todos são angolanos nos diz a mensagem do livro. Aqui o cágado personagem do romance, que parece viver desde o início dos tempos, como se o cágado velho representasse a imortalidade, o viver para sempre ou, pelo menos, viver até o infinito:

Ulume, o homem, olha o seu mundo.

Por vezes a terra lhe parece estranha. Fica num planalto sem fim, embora se saiba que tudo acaba no mar (...) De cima do morro sai um regato que acaba por se acoitar, muito à frente, num rio largo, o Kuanza de todas forças e maravilhas, quase fora do seu mundo. Desse regato tiram a água para as nakas³⁰, onde verdejam os legumes e o milho de bandeiras brancas. Nele também bebe o gado. Mesmo no tempo das piores secas a água do regato nunca falhou. No alto do morro ainda, existe a gruta de onde todos os dias sai um enorme cágado para ir beber a água da fonte. Palmeiras de folhas irrequietas rodeiam o kimbo, casando com mangueiras e bananeiras, pintando de verde-escuro os amarelos e verdes esbatidos do capim e do milho (PEPETELA, 1996, p. 05).

Ulume presta verdadeira reverência ao cágado velho, como se ele fosse uma espécie de oráculo com a capacidade de lhe dar orientação sobre as coisas que não consegue entender. O tempo parece parar sempre quando o homem vai até o quelônio, sempre no instante que este sai para beber água. A Professora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco³¹ nos ensina que no texto de Pepetela há elementos da parábola, da fábula e da alegoria:

²⁸ Mussuma, a capital do Império Lunda tinha a forma de um cágado. O cágado, portanto, é um ente com profunda representação no imaginário bantu.

²⁹ Quem são os amigos e os inimigos? A guerra apenas traz perdas e destruição ao kimbo. É preciso remover o kimbo para outro lugar mais distante para evitar os soldados que chegam atrás de suprimentos.

³⁰ Plantações, hortas.

³¹ Recuperamos a epígrafe deste texto da Professora Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, em que é citado um trecho da palestra de Pepetela proferida na Universidade Federal Fluminense em 25 de junho de 1997: “O cágado não ensina a espera. Os homens é que esperam. Escrevo para acordar Nzambi e os homens.”



(...) como a parábola, é protagonizada por seres humanos e veicula uma lição metafórica e hermética, acessível apenas aos iniciados; como a fábula, passa um ensinamento, apresentando uma personagem do reino animal – o cágado velho, símbolo do saber e do tempo angolanos; como a alegoria, opera com uma linguagem sobredeterminada, que aponta para os conteúdos encobertos e silenciados (SECCO, 1998, p. 256).

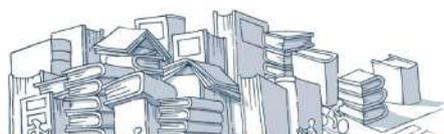
Ela ainda salienta que este cágado velho representa os símbolos angolanos do saber e do tempo³². As duas questões estão associadas, pois a sabedoria só será adquirida com o passar do tempo³³. Por viver muito, por ser muito velho o cágado concentra essa ideia da sabedoria. Além disso, ele aponta para uma ancestralidade, a permanência da ideia do país, como metonímia da ideia da própria Angola, pois ela deverá ser maior do que aquela pretendida e definida dentro dos limites da colonização. Maior em razão da sua cultura, das suas pré-história e história, enfim por causa de uma imensa tradição que remonta à chegada portuguesa.

É possível afirmar com Felwine Sarr que, numa mesma região, podem coexistir conjuntamente diversas temporalidades e epistemes. É o que se vê na relação de Ulume com Calpe, com a guerra civil, com seus filhos. Em A parábola do cágado velho assistimos à inter-relação entre diversos tempos diferentes, distintos, heterogêneos.

Deleuze nos esclarece que essa ideia dos tempos heterogêneos remonta ao

³² Remeto a outra citação, presente no texto da Professora Carmen Lúcia Secco: “Atentando-se, ainda, para o outro significado de parábola — do grego 'parabálio' , figura traçada de um lugar plano dos pontos equidistantes de um ponto fixo e de uma reta fixa de um plano” (Holanda, 1976, p. 1.041) —, percebe-se que a narrativa descreve um traçado oblongo, semelhante à forma geométrica de uma parábola, tanto que o texto se abre e se fecha tendo por cenário um mesmo local, a montanha da Munda, onde Ulume sobe para assistir à paragem do tempo e poder observar, desse local fixo, os pontos equidistantes do passado para, assim, efetuar uma profunda reflexão a respeito da história de seu país” (SECCO, 1998, p. 256). Essa ideia do tempo parar é muito elucidativa e conecta com nosso pensamento de inserir o *aion* no *cronos*. Inserir o passado e futuro infinitos no presente.

³³ A relação entre tempo e conhecimento também é tema de Felwine Sarr, em *Afrotopia* (2019), de Felwine Sarr, pela perspectiva da coexistência num mesmo universo de temporalidades e epistemes diferentes: “A noção de contemporaneidade de diversos mundos nos parece descrever muito bem as sociedades africanas contemporâneas, caracterizadas por um processo de mutações políticas, sociais e culturais, uma transição do antigo para o novo inacabado, uma justaposição no seio de uma mesma sociedade de temporalidades e de epistemes diferentes, por vezes até mesmo no seio do mesmo indivíduo, onde diversos sistemas de referência podem coabitar, negociar, entrar em conflito ou se interfecundar. Alguns deles vivem simultaneamente um tempo tradicional, uma era dita moderna e pós-moderna” (SARR, 2019, p. 40).



estoicismo³⁴. Ele conceitua o *Aion*³⁵, como o tempo, representado pelo passado e o futuro, como um tempo infinito, por isso muito confundido com a eternidade. E, por outro lado, há Cronos, o tempo do presente. Mesmo o presente pode ser dividido, em passado e futuro, a partir de um determinado instante. O passado, na concepção aiônica é infinito, assim como o futuro. Deleuze em *A lógica do sentido* afirma que:

Vimos que o passado, o presente e o futuro não eram absolutamente três partes de uma mesma temporalidade, mas formavam duas leituras do tempo, cada uma completa e excluindo a outra: de um lado, o presente sempre limitado, que mede a ação dos corpos como causas e o estado de suas misturas em profundidade (Cronos); de outro, o passado e o futuro essencialmente ilimitados, que recolhem à superfície os acontecimentos incorporais enquanto efeitos (Aion) (DELEUZE, 2019, p. 64)³⁶.

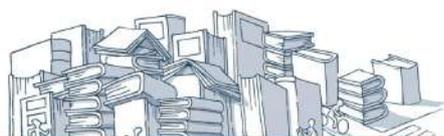
São tempos heterogêneos³⁷ que não se confundem. Podemos pensar distintamente ora como cronos; ora como aion. Na literatura, no universo ficcional, no entretanto, é possível

³⁴ Os estoicos acreditavam que os corpos eram as únicas coisas que existiam. No entanto, ao lado dos corpos (*somata*) e dos estados de coisas, os estoicos admitiam a existência de certos incorporais (*asomata*). Esses são ainda objetos de pensamento, como o tempo – um dos quatro incorporais admitidos pelo estoicismo, além do *lekton* (isto é, o dizível ou o exprimível), do vazio e do lugar. Desta forma, não é possível afirmar que os incorporais existem, pois eles apenas insistem ou subsistem, ou seja, “que eles têm um modo de ser diferente daquele da existência dos corpos que agem e que padecem” (MONEGALHA, 2018, p. 89). Por isso: “Os estoicos distinguem duas espécies de coisas: (1) Os corpos, com suas tensões, suas qualidades físicas, suas relações, suas ações e suas paixões e os ‘estados de coisas’ correspondentes. (...) Não há causas e efeitos entre os corpos; todos os corpos são causas, causas uns com relação aos outros, uns para os outros. (...) (2) Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de quê? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. (...) não são corpos, mas, propriamente falando, ‘incorporais’”. (DELEUZE, 2019, p. 5-6).

³⁵ Em grego αἰών representa o que é para sempre ou por um longo período. Por isso associado às Eras, como Eras paleontológicas como grandes porções de tempo.

³⁶ Tanto que Zourabichvili, em *Vocabulário de Deleuze* (2004) vai nos falar em “entre-tempo”, pois se *cronos* designa o tempo cronológico ou sucessivo, em que o depois segue-se ao antes, sob a condição englobante de um presente em que tudo acontece, o acontecimento é o ato que separa o passado e o futuro. Mas esse tempo de acontecimentos é o tempo morto, onde nada acontece (Zourabichvili cita Deleuze em *O que é filosofia?*). Esse não tempo, entre-tempo, é o *Aion*, o tempo infinito, em alguns momentos confundido com a eternidade.

³⁷ Benjamin já falava sobre a necessidade de um tempo heterogêneo nas Teses sobre o conceito de história de 1940, quando afirma que o historicismo caracteriza o tempo homogêneo e vazio, por exemplo na Tese XVII. Escreve-nos Michael Löwy: “Contra a concepção historicista quantitativa do tempo histórico como acumulação, Benjamin esboça sua concepção qualitativa, descontínua, do tempo histórico” (LÖWY, 2020, p. 130). Esse conceito do tempo homogêneo e vazio poderia ser visto na concepção da história, conforme entendida por Hegel com seu caminhar permanente para o triunfo da Razão universal. Benjamin escreve que esta é a história dos vencedores e que precisamos de uma história dos vencidos.



se misturar esses dois tempos. É o que faz Pepetela, pois o cágado, como metonímia de Angola, é a evocação do aion, através de sua longevidade e sabedoria, quem estava vivo desde o início dos tempos e que permanecerá infinitamente, quase como ideal de imortalidade³⁸. O cágado velho de Pepetela infesta o presente de Angola com a infinitude de um passado e de um futuro. Novamente recorro ao texto de Carmen Lúcia Secco:

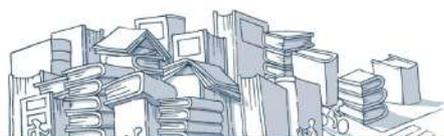
A narração mitopoética dessa obra de Pepetela faz recordar o outrora e a natureza. Re(cord)ar, no sentido etimológico de repor as imagens perdidas no coração do humano, resistindo, desse modo, às contradições cúmplices da ganância, da opressão e do poder que geraram, em Angola, a discórdia entre tribos e partidos irmãos. Esta é a grande parábola do romance (SECCO, 1998, p. 257).

Não abordaremos todas as facetas e possíveis interpretações de A parábola do cágado velho, mas apenas sublinharemos que o livro aponta, através do cágado para este tempo além do tempo. Ulume é um observador, sobretudo quando vai acompanhar o trajeto do animal até a fonte de água. Ulume é desocidentalizado, desmodernizado e escrevemos isso como um elogio à personagem e não como uma crítica. Ele procura preservar seu mundo com toda energia que possui. Ele é nosso segundo flâneur.

E, por último, em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, Pepetela nos contará a estória de Baltazar Van Dum e de sua família. Ele é holandês de nascença e habita Luanda desde antes da invasão holandesa, processada pela Companhia das Índias Ocidentais, no Século XVII. Através de sua família, de suas relações tanto com portugueses quanto holandeses também chamados de mafulos³⁹; com o Mani-Luanda, D. Agostinho, representante do Rei do Kongo, Garcia II que, embora católico, era aliado dos protestantes holandeses; com a rainha Jinga, também aliada dos holandeses, temos a convicção de que há

³⁸ É possível, por exemplo, indagar até que ponto a tartaruga de Carroll não discute o *aion* com Aquiles, muito mais do que a aporia de Zenão de Eleia.

³⁹ Trazemos a citação do livro: “Como havia muitos mafulos (nome por que chamamos os flamengos) falando francês, essa era a língua mais ouvida na bodega” (PEPETELA, 1997, p. 06). Interessante essa primeira pessoa do plural em “nome por que chamamos os flamengos” traz, pelo narrador, a ideia de uma coletividade que não são os portugueses ou mesmo os holandeses, os súditos do Rei do Kongo, ou da Rainha Jinga, mas acredito que representam essa proto angolanidade da qual falamos.



algo de diferente naquele território para além de uma colonização portuguesa. Há algo mais. Van Dum⁴⁰ é um notório traficante de escravos e sua prole numerosa teria sido responsável, em seu imenso arsenal de mestiçagem, de hibridismo pelo nascimento de Angola. Ele não é fiel a Portugal, nem à Holanda, nem exatamente aos habitantes da terra, mas apenas a si mesmo. É possível afirmar que Van Dum representa o nascimento de um sentimento nativista, o sentimento de proto angolanidade. Novamente temos a discussão da origem de Angola como algo além da colonização portuguesa.

Baltazar Van Dum, assim, é o próprio capitalista. Não importa quem está no poder: se holandeses ou portugueses, pois só tem interesse nos seus negócios, no ganho, no lucro. Tanto que procura manter boas relações com os dois grupos: mafulos e portugueses. A paz lhe é interessante porque pode manter o comércio: o tráfico de escravos.

O narrador também é um escravo de Baltazar Ihe foi cedido pela Rainha Jinga. Durante todo o texto ele nos traz todas as conversas e acontecimentos, pois é a sombra de Van Dum. Deve acompanhar o dono por todos os lugares por todo o tempo. No entanto, o escravo-narrador é surdo e mudo e assim sendo como poderia narrar? Como afirma a professora Renata Flávia da Silva em aula, é a presença de elementos de um pós-modernismo:

O meu dono deu uma gargalhada que acordou os espíritos em descanso no cimo da mangueira. Olhou para o meu lado, mas nem chegou a completar o movimento de modo a me encarar de frente, seria a terceira vez na vida talvez. E respondeu com o maior à vontade, em tom até um tudo nada acima do normal:

– Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja de quimbundo. Sei lá mesmo se percebe kimbundo... umas frases se tanto! Como pode revelar segredos? Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes. Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus.

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades (PEPETELA, 1997, p. 387).

Como então poderia narrar a estória, ouvindo as conversas e tudo o mais? Esse

⁴⁰ José Eduardo dos Santos, o antigo presidente de Angola era originalmente José Eduardo Van Dunem, mas alterou seu nome para o aportuguesado Santos. Ironicamente, Pepetela está afirmando, entre tantas coisas, que o ex-presidente era descendente de um traficante de escravos. A família gloriosa é, portanto, a de José Eduardo dos Santos. Interessante lembrar também que houve na Inglaterra uma chamada Revolução Gloriosa, em 1688, que levou ao poder o Rei Guilherme de Orange, inaugurando uma nova dinastia naquele país.



narrador incomum é o legítimo flâneur. Sua única ação é observar. Mesmo sem ouvir por ser surdo, ele ainda assim nos conta que “ouve”, pois: “Eu não ouvia apenas as conversas do meu dono, também tinha curiosidade para o resto. E captara as interessantíssimas confissões de Matilde a Catarina, na véspera” (PEPETELA, 1997, p. 42). Exceto em festas quando pode se refestelar com o maluvo, o vinho de palma: “Hoje o maluvo de Dom Agostinho Corte Real não me escapa e me levem de arrastão para casa, se quiserem, ou então fico a dormir na areia da Ilha, melhor cama não há para uma bebedeira” (PEPETELA, 1997, p. 96). E como flâneur, para efeito desta comunicação/artigo é o nosso terceiro cágado.

3. O tempo e o devir-animal

Estas personagens que associamos ao flâneur/cágado: João Evangelista, Ulume/Cágado velho e o narrador-escravo, não são vistas aqui por uma ótica negativa – como a animalização como uma diminuição da condição humana, por exemplo – mas as enxergamos muito próximas ao que Deleuze e Guattari vislumbram nas novelas de Kafka. Entendo que Pepetela, ao personificar animais, busca encontrar linhas de fuga, desterritorializar-se e encarar as verdadeiras questões que devem ser enfrentadas em Angola. Em *O cão e os caluandas* (1985), por exemplo, o conflito entre o cão e a buganvília deixa evidente, através da alegoria, do simbolismo do embate contra a corrupção que infestava Luanda, o debate que necessariamente precisava ser feito sobre a decadência dos valores da revolução angolana. Sob a perspectiva deleuziana, o cão pode ser entendido como um rizoma, pois está em todos os lugares no livro, e de Luanda, enquanto a buganvília é raiz, radícula e brota de e em um lugar específico, como aferimos da leitura do texto dos pensadores franceses:

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de

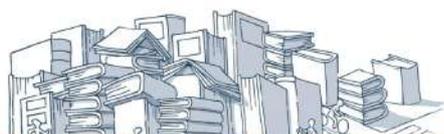


deslocamento, de evasão e de ruptura (DELEUZE e GUATTARI, 2019, p.14)

A rigor seria possível extirpar a raiz da buganvília, mas ela cresce tanto e se torna tão forte que acaba por sufocar o cão, o rizoma. A buganvília é a destruição da revolução angolana. Assim, podemos acompanhar com Deleuze e Guattari que, recorrer a personagens animais, como em Kafka, é possível enxergar outros problemas que talvez com personagens humanos seria muito difícil, pois alguns conflitos reais podem ser obstaculizados por algumas outras questões, como sugerem os autores franceses. Com o devir animal é possível superar alguns impasses:

Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. Os animais de Kafka não remetem jamais a uma mitologia, nem a arquétipos, mas correspondem somente a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades liberadas em que os conteúdos se franqueiam de suas formas, não menos que as expressões dos significantes que as formalizava. Nada além de movimentos, vibrações, limiares, em uma matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, distinguem-se somente por tal ou qual limiar, por tais ou quais vibrações, por tal caminho subterrâneo no rizoma ou toca. Pois esses caminhos são intensidades subterrâneas. (...) Gregor torna-se barata, não apenas para fugir a seu pai, mas, antes, para encontrar uma saída lá onde seu pai não soube encontrá-la, para fugir ao gerente, ao comércio e aos burocratas, para atingir esta região onde a voz apenas zumba – “Você o ouviu falar? Era uma voz de animal, declarou o gerente” (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 24).

Segundo os autores de Anti-Édipo, há a tendência de se permanecer na solução mais fácil, na explicação mais cômoda, sem irmos além, às verdadeiras causas dos problemas. Por isso a crítica contundente de Deleuze e Guattari ao complexo de Édipo, conforme defendido por Freud, entendido pelos autores como um obstáculo, um desses impasses. A ideia do complexo tornou-se uma espécie de panaceia geral para a responsabilização alheia, pois tudo passa a ser culpa do pai. Deleuze nos diz ironicamente que: “Tudo é culpa do pai: se tenho distúrbios de sexualidade, se não consigo me casar, se escrevo, se não posso escrever, se abaixo a cabeça nesse mundo, se tive que construir um outro mundo infinitamente desértico” (DELEUZE et GUATTARI, 2015, p. 21).



Até que ponto a relação entre Portugal e Angola não pode ser pensada a partir de uma relação entre pai e filho respectivamente?⁴¹ Já é notório o imenso mal que a colonização provocou em nações americanas, africanas ou asiáticas. O que se nos coloca no momento é o seguinte: como podemos/devemos superar todo esse mal? Ou permaneceremos, enquanto povos do sul, eternamente, confinados à condição de ex-colônias, repassando nossas mazelas comuns⁴²?

Deleuze encontra o “devir animal” nas novelas de Kafka, mas não em seus romances. Carlos Reis estabelece a diferença entre as novelas e os romances, em seu Dicionário de estudos narrativos. Reis nos ensina que é possível fazer esta distinção, mas já alerta para a dificuldade na utilização do termo: “(...) pela fluidez semântica que afeta o termo em causa, em várias línguas cultas. Os vocábulos usados em português, em italiano (novella), em francês (nouvelle) e em alemão (novelle) remetem sensivelmente ao mesmo conceito” (REIS, 2018, p. 372-373). Já em espanhol e inglês, explica-nos o autor, respectivamente novela e novel referem-se ao romance. Assim “nestas línguas, a denominação deste gênero narrativo recorre a expressões adjetivadas (em espanhol, novela corta) ou importada (em inglês, novella, do italiano)” (REIS, 2018, p.373).

Utilizando estes argumentos do iminente professor português e para efeito desta comunicação, entendo que *O desejo de kianda* e *A parábola do cágado velho* ainda que possuam características romanescas, são romances mais curtos mais próximos de novelas. Já *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* pode também sem dúvidas, asseguradamente, ser relacionada no rol dos romances⁴³ de Pepetela.

⁴¹ Em linha diferente vai Mia Couto para quem, falando em relação ao Brasil, dizendo que “Portugal teve um filho muito maior do que a si mesmo...” Com esse tipo de comentário o autor de *O voo flamingo* está re-perspectivando a edipianização entre estes países. Longe de resolver a questão, aprofunda o obstáculo e o impasse, se pensarmos o complexo de Édipo desta forma.

⁴² Inocência Mata, no texto “Localizar o ‘pós-colonial’”, publicado em *Pós-colonial e Pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido* (2016), em determinado momento, discutindo as teorias pós-coloniais, manifesta a sua insatisfação com a permanência do termo colonialidade e questiona até quando carregaremos o fardo. Segundo a professora da Universidade de Lisboa não se trata de esconder o passado colonial, nem suas chagas ou consequências, mas sim de se buscar outros horizontes.

⁴³ Estabelecer a diferença entre novelas e romances é uma tarefa hercúlea. No entanto, com base em Carlos Reis tentaremos apenas apontar algumas diferenças, sem fechar a questão. Segundo Reis, a novela tem um ritmo



Em relação a este ponto, novelas e romances, assim se referem Deleuze e Guattari sobre o “devir-animal” em Kafka:

As novelas: elas são essencialmente animais, se bem que não haja animais em todas as novelas. É que o animal coincide com o objeto por excelência da novela segundo Kafka: tentar encontrar uma saída, traçar uma linha de fuga. (...) Novelas como o Veredito ou a Metamorfose, Kafka as escreve ao mesmo tempo em que começa a correspondência com Felice, seja para se figurar o perigo, seja para conjurá-lo: antes novelas bem fechadas e mortais que o fluxo infinito de cartas (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 55).

Pois os romances cumprem para Kafka outro papel em que o devir animal não bastará. Talvez postura semelhante encontremos nas obras de Pepetela, por exemplo em *O cão e os caluandas* ou *A parábola do cão velho*, em que são encontradas características mais próximas de novelas, há a presença desses animais, do devir animal. Ao passo que em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* seria preciso ir além⁴⁴:

Então, é preciso considerar a outra hipótese: não somente as novelas animais mostram uma saída que elas são incapazes de seguir por si mesmas; mas já o que as tornava capazes de mostrar a saída era outra coisa agindo nelas. E esta outra coisa não pode ser verdadeiramente dita a não ser nos romances, como terceiro componente da máquina de expressão. Pois é simultaneamente que Kafka começa romances (ou tenta desenvolver uma novela em romance) e que ele abandona os devires animais para substituí-los por um agenciamento mais complexo (DELEUZE e GUATTARI, 2019, p. 57-58).

4. Considerações Finais

Portanto, não há aqui qualquer vocação para isentar o colonialismo de sua

mais rápido, de forma concentrada e tendendo para um desenlace único. A ação é condicionada pela personagem, que pode ser uma figura com traços de excepcionalidade, de feição inusitada e eventualmente turbulenta. O tempo tem uma forma linear, sem desvios bruscos ou anacronismos. O espaço ocorreria desvanecido, pois a mesma ocorre em função da personagem. No entanto, “a novela teria a ver sempre com a extensão do texto, usualmente menor do que a do romance e maior do que a do conto. Importante dizer que a extensão, só por si, não constitui um critério justificador absolutamente rigoroso; por exemplo, certas novelas de Camilo Castelo Branco correspondem a narrativas extensas, sem, por isso verem afastado o seu estatuto de gênero” (REIS, 2018, p. 374).

⁴⁴ *O desejo de kianda*, embora, em nossa opinião possua muitos elementos de uma novela, não ocorre o chamado devir animal, pois as personagens são humanas, exceto a kianda, mas que também não é um animal. Uma divindade, um ser ancestral, mitológico, espiritual talvez, mas não animal.



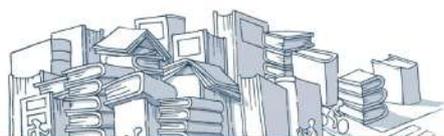
responsabilidade. O colonialismo é a máquina de produzir violência, como sugeriu o professor Silvio Renato Jorge, na qualificação de minha dissertação de mestrado. Todos fazemos parte desta máquina, numa concepção deleuziana de máquina, e estamos produzindo violência, mesmo quando não é o que queremos produzir. O que propomos aqui, numa possibilidade de leitura das obras de Pepetela é: será possível se pensar em uma Angola sem a mediação, sem a interferência de Portugal, sem recorrermos permanentemente ao colonialismo?

Felwine Sarr, em *Afrotopia* (2019) divide a responsabilidade pelos problemas africanos atuais entre o colonialismo e os governos incapazes e incompetentes que assumiram após as independências das nações africanas, na ordem de cinquenta por cento para cada um. O músico e escritor Kalaf Epalanga recentemente no seu livro *Também os brancos sabem dançar* (2017), mesmo tendo óbices ao termo “lusofonia” não acha suficiente para si o lugar de literatura angolana para sua obra. Diz claramente: “Não quero estar num patamar diferente do Valter Hugo Mãe”. Epalanga nacionalizou-se cidadão português em 2004, mas mantém, em sua obra, enormes referências a Angola. Considera o seu lugar literário como híbrido. Epalanga vive o seu entrelugar literário, entre Portugal e Angola, na sua neolusofonia pós-moderna.

Talvez a alternativa talvez seja realmente se pensar o lugar do Estado-Nação, pensar no hibridismo cultural, no multiculturalismo e mesmo numa espécie de retorno do império sobre si mesmos, *The empire strikes back*⁴⁵, o que de fato tem acontecido com a diáspora africana, asiática e latino-americana em relação à Europa.

Pepetela é didático no seu movimento de criação de Angola. Podemos enxergá-lo em flagrante invenção de Angola, pois como afirmou Rita Chaves é ele um dos inventores de Angola. O cágado/tartaruga/flâneur de Pepetela está envolvido por uma capa de ocidentalização, segundo aquilo que destacou Stuart Hall pois é impossível se restabelecer as condições de um mundo anterior à chegada do colonizador: “Contudo no que diz respeito ao

⁴⁵ Para citar o livro *The empire writes back*, de Bill Aschcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (*The empire writes back: Theory and Practice in post-colonial literatures*, de 1989).



retorno absoluto a um conjunto puro de origens não contaminadas, os efeitos culturais e históricos a longo prazo do ‘transculturalismo’ que caracterizou a experiência colonizadora demonstram ser irreversíveis” (HALL, 2018, p.118).

No entanto, alguns desses elementos anteriores continuaram presentes nas diversas culturas. Evidentemente esses elementos foram miscigenados e o nosso próprio entendimento deles é feito a partir de um código que não é aquele das suas próprias épocas. Ressignificamos e reinterpretemos esses elementos. Mas ainda assim é preciso acreditar na sua potência para enfrentar uma realidade de dominação.

5. Referências

ALVES, Maria Thereza Abelha. “O desejo de kianda: crônica e fabulação”. In CHAVES, Rita. MACEDO, Tânia. *Portanto...Pepetela*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica por Márcio Seligmann-Silva. Obras Escolhidas. Volume I. 8ª edição. 3ª reimpressão. São Paulo, Editora Brasiliense, 2016.

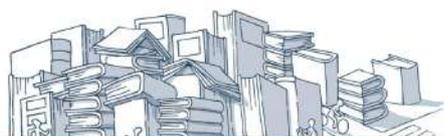
BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução por João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução por José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Obras Escolhidas. Volume III. 3ª edição. 5ª reimpressão. São Paulo, Editora Brasiliense Eireli, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização por Willi Bolle. Tradução por Irene Baron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. 1ª reimpressão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2019.

CARROLL, Lewis. *What the Tortoise said to Achilles*. Disponível em:
<<http://www.ditext.com/carroll/tortoi vfse.html>> Acessado em 17 de julho de 2021.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Volume 1. 2ª edição revisada e ampliada. 9ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.



DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução por Cíntia Vieira da Silva. Revisão da tradução por Luiz B. Orlandi. 2ª reimpressão. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Tradução por Luiz Roberto Salinas Fortes. 5ª edição. 4ª reimpressão. São Paulo, Editora Perspectiva, 2019.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Volume 1. Tradução por Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª edição. 3ª reimpressão. São Paulo, Editora 34, 2019.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In Sovik, Liv (Org.). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. 2ª ed. Tradução por Adelaide G. Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2018.

LOPES, Denílson. Estéticas do artifício, estéticas do real. In MARGATO, Izabel. Gomes, Renato Cordeiro. *Novos realismos*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução por Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. 4ª reimpressão. São Paulo, Boitempo Editorial, 2020.

PEPETELA. *O desejo de kianda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

_____. *A parábola do cão velho*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

_____. *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.

_____. *Predadores*. Rio de Janeiro, Língua Geral, 2007.

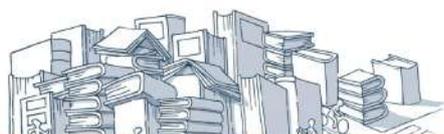
_____. *Lueji*. O nascimento de um império. São Paulo: Leya Editora, 2015.

_____. *O cão e os caluandas*. São Paulo, Editora Kaluanda, 2019.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra, Edições Almedina, 2018.

SARR, Felwine. *Afrotopia*. Tradução por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. “As águas míticas da memória e alegoria do tempo e do saber?”. In *Scripta*. Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 255-261, 1º semestre de 1998. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6222955>> Acessado em 10 de julho de 2021.



ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução por André Telles. Rio de Janeiro, Editora 34, 2004.



Os deslocamentos territoriais no romance *Douceurs du bercail* (1998), da escritora senegalesa Aminata Sow Fall

Ana Claudia Romano Ribeiro ¹
Gabriela Rodrigues de Oliveira ²

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo apresentar e discutir um tema central do romance *Douceurs du bercail* (1998), da escritora senegalesa Aminata Sow Fall: os deslocamentos territoriais. Inicialmente, apresentaremos algumas discussões acerca dos deslocamentos territoriais, notadamente da migração e da imigração, e sua presença na sociedade e na literatura senegalesas (DIOUF, 2009; MAMBENGA-YLAGOU, 2005; ROSA, 2014; THIOYE, 2005). Posteriormente, analisaremos alguns dos trechos da obra de Aminata Sow Fall nos quais os deslocamentos territoriais ganham relevo, evidenciando como Fall representa em sua narrativa este tema tão atual e importante (DIOUF, 2009; ONUKO, 2012; THIOYE, 2005).

Palavras-chave: *Douceurs du bercail*; Aminata Sow Fall; literatura senegalesa; deslocamentos territoriais; literatura de expressão francesa.

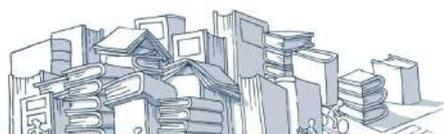
Territorial displacements in the novel *Douceurs du bercail* (1998), by Senegalese writer Aminata Sow Fall

ABSTRACT

The present article aims to present and discuss a central theme of the novel *Douceurs du bercail* (1998), by the Senegalese writer Aminata Sow Fall: territorial displacements. Initially, we will present some discussions about territorial displacements, notably migration and immigration, and their presence in Senegalese society and literature (DIOUF, 2009; MAMBENGA-YLAGOU, 2005; ROSA, 2014; THIOYE, 2005;). Subsequently, we will analyze some of the excerpts from

¹ Professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos, SP, Brasil. Email: acrribeiro@unifesp.br. Orcid: 0000-0002-0923-3228.

² Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo e formada em Licenciatura em Letras Português-francês pela mesma universidade (2020), onde fez a pesquisa de iniciação científica, de que o presente artigo é um dos resultados parciais, intitulada "O tratamento literário do tema dos deslocamentos territoriais em *Douceurs du bercail* (1998), romance da escritora senegalesa Aminata Sow Fall". Essa pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo: nº 2019/11387-0, e orientada por Ana Cláudia Romano Ribeiro. E-mail: gabriela.rodrigues18@unifesp.br. Orcid: 0000-0002-9823-5080.



Aminata Sow Fall's work in which territorial displacement gains prominence, highlighting how Fall represents in her narrative this very current and important theme (DIOUF, 2009; ONUKO, 2012; THIOYE, 2005).

Keywords: *Douceurs du bercail*; Aminata Sow Fall; Senegalese literature; territorial displacements; French-speaking literature.

1. Introdução:

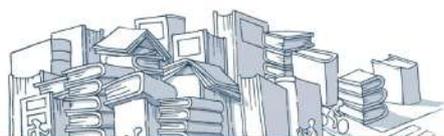
O substantivo “deslocamento”, de acordo com o dicionário *Aulete*, tem como primeira acepção a “ação ou resultado de deslocar(-se), de mudar de lugar;³”. O verbo “deslocar(-se)”, por sua vez, tem como um de seus sentidos o “mudar”; “Ir de um lugar para outro”⁴. São muitas as motivações que levam as pessoas a se deslocarem. A geógrafa Aline Rosa, ao estudar os deslocamentos territoriais, constata que eles podem dar-se por muitas razões:

O desejo de conhecer outros contextos, outras culturas; a necessidade de (re)começar, investir em novos projetos de vida; produzir outros modos de viver em um território distinto; experimentar situações diferentes, conquistar/inventar um novo espaço, construir outras relações com pessoas, explorar outras cenas culturais; um novo trabalho etc. São tantos os motivos que levam as pessoas a saírem de suas cidades e de seus países... São tantas as condições pelas quais saímos: como imigrantes, como viajantes, como estudantes, como exilados, turistas etc. (ROSA, 2014, p. 611).

Durante a história, os deslocamentos sempre estiveram presentes. As grandes navegações e expedições do século XVI e XVII são exemplos disso. Na literatura, essa temática está presente desde os antigos. A *Odisseia*, por exemplo, atribuída a Homero, tem como personagem principal Odisseu e narra o longo retorno desse herói a Ítaca, sua terra natal. Os deslocamentos também compõem o mais antigo registro narrativo épico conhecido, o *Gilgámesh*.

³ Disponível em: <https://www.aulete.com.br/deslocamento>. Acesso em 20. set. 2021.

⁴ Disponível em: <https://www.aulete.com.br/deslocar>. Acesso em 20. set. 2021.



Em nossa sociedade contemporânea, o deslocamento é influenciado por outros fatores, relacionados às consequências do passado colonial e a conjunturas econômicas, políticas e sociais específicas. Thioye⁵ atenta para as questões que envolvem os migrantes e os países que o recebem, expressas nos discursos dos políticos e estudadas, em sua complexidade, no campo das ciências humanas:

Hoje, essas migrações de homens, mulheres e adolescentes, de todas as raças e gerações, parecem ocupar o centro do cenário político e midiático internacional. Elas representam uma ameaça para certas populações que os consideram como uma invasão que perturba a saúde, a ordem pública e, em seguida, a econômica. Esses fenômenos, por isso, são evocados nos discursos de dirigentes políticos ou de alguns pesquisadores da área das ciências humanas.⁶ (THIOYE, 2005, p. 7)

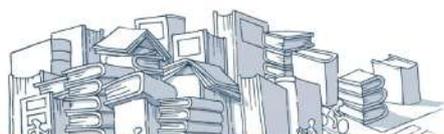
As representações desses indivíduos que migram variam conforme o contexto e têm encontrado cada vez mais espaço para debate e representação, inclusive na literatura.

Mambenga-Ylagou aponta para a diferença entre os verbos “migrar” e “imigrar” e para a percepção do imigrante na literatura:

O verbo “imigrar” se distingue semanticamente de seu radical “migrar” que designa indiscriminadamente qualquer movimento de um determinado espaço a outro, com o objetivo de aí se estabelecer temporária ou definitivamente. Assim, de acordo com o seu uso corrente, o verbo “imigrar”, carregado de conotações pejorativas, parte do latim *imigrare* emprestado “entrar, ser introduzido em” e de *migrare* “mudar de residência”, para designar qualquer estrangeiro oriundo de um país pouco desenvolvido que

⁵ Thioye chama a atenção para a interação entre os “deslocados” e os países que os recebem, por qualquer que seja a razão: “(...) Du simple exode rural au voyage transatlantique à caractère professionnel, ludique, touristique ou économique, ce fait de société, appelé “mouvements de populations”, “pressions démographiques” ou “flux migratoires”, prend actuellement de nouvelles proportions. Elle est l’objet de nouvelles considérations du fait qu’il implique la vie sociale, économique et surtout politique des déplacés mais aussi des pays hôtes. [...] Do simples êxodo rural à viagem transatlântica de carácter profissional, recreativo, turístico ou econômico, este fato da sociedade, denominado “movimentos populacionais”, “pressões demográficas” ou “fluxos migratórios”, tem tomado atualmente novas proporções. É objeto de novas considerações porque envolve a vida social, econômica e sobretudo política dos deslocados, mas também dos países de acolhimento”. (Todas as traduções são nossas, salvo se indicado outro nome de tradutor ou tradutora.)

⁶ “Aujourd’hui, ces migrations d’hommes, de femmes et d’adolescents, toutes races et toutes générations confondues, semblent occuper les devants de la scène politique et médiatique internationale. Elles présentent une menace pour certaines populations qui les considèrent comme un envahissement qui perturbe l’ordre sanitaire, public et puis encore, économique. De ce fait, à travers les discours des leaders politiques ou de certains chercheurs dans le domaine des sciences humaines, on évoque ces phénomènes migratoires.”



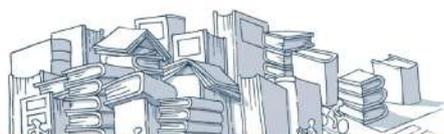
trabalha em um país industrializado e muitas vezes vive frequentemente à margem das condições de vida das populações locais. Essa percepção do imigrante cristalizou-se no imaginário social, daí sua eleição como tema literário”.⁷ (MAMBENGA-YLAGOU, 2006, p. 275)

O verbo migrar, portanto, tendo como sentido o de se deslocar de qualquer espaço para um outro, refere-se, assim, ao movimento de ir para outro lugar por um tempo determinado ou indeterminado. É uma noção geral. O verbo imigrar, por sua vez, particularizou-se, na (?) sociedade contemporânea, pelas conotações pejorativas ligadas à figura do estrangeiro advindo de um “país pouco desenvolvido que trabalha em um país industrializado e vive frequentemente à margem das condições de existência das populações locais”, como explica Mambenga-Ylagou. É muito frequente que esses imigrantes, por uma série de razões culturais e econômicas, não sejam vistos com bons olhos, e acabem por ser hostilizados. Tornam-se figuras de alteridade no imaginário social, discutidas e representadas em âmbito político e literário, como acontece em *Douceurs du bercail*, de Aminata Sow Fall.

Nos séculos XIX e XX, muitos africanos deslocaram-se para países europeus em um grande fluxo migratório. Com a Revolução Industrial, parte desses imigrantes serviu de mão de obra de baixo custo que formou a base do desenvolvimento econômico de países europeus; depois das guerras mundiais, a imigração contribuiu para a política de repovoamento e de retomada econômica da Europa.⁸ A partir de 1960, ano da independência dos países da África Ocidental

⁷ “Le verbe “immigrer” se distingue sémantiquement de son radical “migrer” qui désigne indifféremment tout déplacement d'un espace donné vers un autre dans le but de s'y établir temporairement ou définitivement. Ainsi donc, selon son usage courant, le verbe “immigrer” entouré de connotations péjoratives, s'écarte de son emprunt latin *immigrare* “venir dans, s'introduire dans” et de *migrare* “changer de résidence” pour désigner toute personne étrangère issue d'un pays peu développé qui travaille dans un pays industrialisé et vivant souvent en marge des conditions d'existence des populations locales. Cette perception de l'immigré s'est cristallisée dans l'imaginaire social, d'où son éléction comme thème littéraire.”

⁸ Lemos mais detalhadamente em Thioye: “Após as duas guerras mundiais, essa Europa, ainda dominante e superior, viu-se esvaziada de parte da sua população e a imigração serviu de pretexto para rentabilizar a política de repovoamento. Considerada uma grande defensora dos direitos humanos, a França se torna o Eldorado para os sobreviventes da guerra, os judeus, as populações do sul da Europa, assim como para os magrebinos, os negros das Antilhas e da Martinica, mas também para os negros da África subsaariana. (...) Entre 1963 e 1964, seu influxo se intensifica sobretudo porque acordos trabalhistas foram assinados entre essas [França e outras nações europeias] e alguns países da África Ocidental. Esses acordos coincidem com o período pós-independência e os jovens intelectuais do continente negro aproveitam a oportunidade para irem aperfeiçoar sua formação profissional e estudantil. Assim, os cidadãos negros da Comunidade Britânica das Nações optam pela Grã-Bretanha



Francesa (AOF) e da África Equatorial Francesa (AEF), o período pós-independência fez com que muitos cidadãos fossem estudar e trabalhar na antiga metrópole, uma vez que os colonizadores tinham introduzido sua língua nos países dos colonizados e isso, de certo modo, facilitou o acesso destes à ex-metrópole (THIOYE, 2005, p. 8-9). Ao longo desses anos, o debate sobre fluxos migratórios na França e em outros países incidiu também sobre as leis de imigração, que se tornaram cada vez mais rígidas, como comenta Diouf:

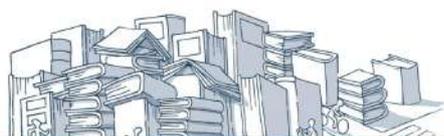
(...) Essas leis formalizam a repressão da permanência ilegal em solo francês, reforçam o crescente controle das fronteiras, autorizam a restrição das condições para o reagrupamento familiar e a concessão do direito de asilo, e aumentam os poderes dos prefeitos para ordenar reconduções na fronteira. As expulsões massivas de africanos em vôos charter - que a administração francesa chama de “voo agrupado” - continuaram ininterruptamente desde essa data, incluindo duas grandes expulsões em 1991 e em 1996.⁹ (DIOUF, 2009, p. 233)

Essas leis, portanto, tinham um caráter restritivo e não permitiam, em hipótese alguma, a imigração ilegal. Aqueles que se arriscassem corriam o risco de serem mandados de volta assim que fossem interceptados. Veremos mais à frente como *Douceurs du bercail* elabora ficionalmente esse problema, que aparece também em outras obras. Segundo Thioye,

(...) podemos notar um bom número de textos que tratam da literatura da imigração. Esse fenômeno, dada a sua magnitude, não deixa indiferentes os autores de textos ficcionais, pois esses, justamente, constituem o barômetro de um determinado estado da sociedade. Existe uma abundante literatura sociológica, política e jornalística e uma não negligenciável coleção de filmes sobre o africano afastado de suas raízes. Esses documentos procuram descrever, dentro dos limites das ideologias de seus autores, o africano fora de seu universo familiar. No entanto, os textos romanescos têm a vantagem de explicitar esses problemas, de traçar de forma viva, marcante e por vezes

e alguns países de língua inglesa, enquanto os nacionais das ex-colônias francesas necessariamente escolhem a França. Isto se explica por razões de conveniência para o imigrante, nomeadamente por seus conhecimentos linguísticos e proximidade em relação ao país de acolhimento” (THIOYE, 2005, p. 8-9).

⁹ “(...) Ces lois formalisent la répression du séjour irrégulier sur le sol français, renforcent le contrôle accru des frontières, autorisent la restriction des conditions de regroupement familial et d'octroi du droit d'asile, et augmentent les pouvoirs des préfets d'ordonner des reconduites à la frontière. Les expulsions massives d'Africains dans des charters - que l'administration française désigne sous le nom de “vol groupé” - se sont poursuivies sans discontinuer depuis cette date, dont deux majeures en 1991 et en 1996.”



dramática o destino do africano em solo europeu, em todos os seus meandros e sutilezas.¹⁰ (THIOYE, 2005, p. 10)

A literatura e o cinema senegaleses tratam desse tema atual denunciando e problematizando as questões levantadas pela imigração, como identidade, alteridade, consciência e pertencimento. Alguns exemplos são o romance *L'Aventure ambiguë* (1980) do escritor Cheik Hamidou Kane, o conto *La Noire de...* (1962) de Sembene Ousmane, que em 1966 fez com ele uma versão cinematográfica com título homônimo, e *Le baobab fou* (1984), primeiro romance autobiográfico da trilogia *Cendres et braises* da autora Ken Bugul.

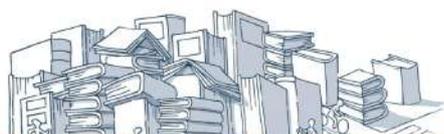
Aminata Sow Fall também trouxe para *Douceurs du bercail* o tema dos deslocamentos territoriais e tudo o que eles implicam para suas personagens. A narrativa se passa em solo senegalês e francês e mostra alguns tipos de deslocamento entre esses dois países, evidenciando as motivações que levaram as personagens a partirem rumo à ex-metrópole ou a dela retornarem, assim como os diversos tipos de violência implicados nesses processos.

2. Deslocamentos territoriais no romance *Douceurs du bercail*

O romance *Douceurs du bercail*, da escritora senegalesa Aminata Sow Fall, foi publicado em 1998 pelas Nouvelles Éditions Ivoiriennes, em Abidjã, na Costa do Marfim. Ele conta um momento crucial na vida de Asta, a personagem principal de origem senegalesa: quando ela faz uma viagem de rotina para a França, a trabalho, mas, devido a fatores de cunho preconceituoso, é impedida de entrar no país hospedeiro e é levada para o “espaço conector”¹¹

¹⁰ “(...) on peut noter un bon nombre de textes traitant de la littérature de l’immigration. Ce phénomène, vu son ampleur, ne laisse pas indifférent les auteurs de textes de fiction d’autant que ceux-ci constituent le baromètre d’un certain état de la société. Il existe une littérature sociologique, politique et journalistique abondante et une collection non négligeable de films sur l’Africain éloigné de ses racines. Ces documents s’efforcent de décrire, dans les limites des idéologies de leurs auteurs, l’Africain en dehors de son univers familial. Cependant, les textes romanesques ont cet avantage d’explicitier ces problèmes, de dessiner d’une façon imagée, saisissante et parfois dramatique, le destin de l’Africain en terre européenne, dans tous ses tenants et aboutissants.”

¹¹ Acerca do espaço conector lemos: “Durante os últimos anos, diversas denúncias noticiaram a existência do chamado “Espaço Conector”. Ali, ficavam os estrangeiros inadmitidos no país, primordialmente aqueles com algum problema em sua documentação, detidos sob a custódia da Polícia Federal, por tempo indeterminado e em uma estrutura física precária, antes de serem repatriados a seus países de origem” (MARTINATTI; ROSSI, 2017,



(*dépôt*) do aeroporto.

Local para onde são levados os imigrantes cujos documentos apresentam irregularidades ou que representem algum tipo de problema para as autoridades alfandegárias, o “espaço conector” é onde se passa boa parte da narrativa. Asta desembarca do avião que a levou do Senegal para a França e, mesmo estando de posse de todos os documentos comprobatórios requeridos, os policiais do controle alfandegário insistem em revistar seus pertences e, depois, em revistá-la.

Primeiramente, Asta mostra ao funcionário o endereço do local onde ficará hospedada, a soma de dinheiro que levou consigo, a carta-convite dos organizadores do evento do qual ela participará e seu passaporte. Tudo parece correr bem, apesar da tensão e da dor nos pés, depois de uma longa viagem: “Ufa! Asta respira fundo, com uma impressão de bem-estar que a faz ignorar seus pés moídos”, FALL, 1998, 24)¹². O leitor respira com ela. Ela passa pelo corredor que já conhece bem, onde se lê “Nada a declarar” e, feliz, avista sua grande amiga Anne¹³, que foi buscá-la no aeroporto. É neste ponto que surge um funcionário da alfândega que insiste em revistar os pertences de Asta:

- Nada a declarar?
- Nada, responde Asta com segurança e tranquilidade.
- Vamos ver mesmo assim o que é que tem nessa mala. (FALL, 1998, p. 24)¹⁴

A partir desse ponto a tensão dramática aumenta. O funcionário vasculha a mala de Asta, mexe nas roupas dela: “O funcionário alfandegário revista. Entre as roupas, as menores dobras

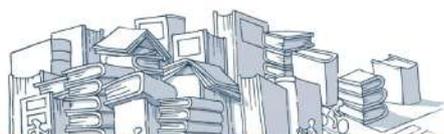
p. 65).

¹² “Ouf!” Asta souffle, avec une impression de mieux-être qui la rend sourde aux sollicitations de ses pieds en compote”. Todas as traduções de trechos de *Douceurs du bercail* são nossas.

¹³ Em *Douceurs du bercail*, a personagem Anne é a amiga francesa de Asta. Anne, durante todo o romance tenta buscar alternativas para tirar nossa heroína da situação embaraçosa em que ela se encontra, ou seja, ela busca tirar Asta do espaço conector. Asta e Anne são amigas de longa data, elas se conheceram na maternidade quando ambas haviam dado à luz.

¹⁴ “- Rien à déclarer?; - Rien, répond Asta avec une belle assurance.; - On va voir quand même ce qu’il y a dans la valise.”

120



do forro, todos os bolsos, a bolsa de toaletes”¹⁵ (FALL, 1998, p. 24). Asta pensa que deverá ser capaz de fechar novamente uma mala que – ela rememora, introduzindo um pequeno alívio cômico na narrativa – havia sido difícil de fechar. Em seguida, o funcionário lhe pede os documentos que ela já havia mostrado antes. Sem entender a razão de tanto controle, Asta pergunta: “Mas, enfim, o que é que vocês estão querendo de mim?”¹⁶ (FALL, 1998, p. 25).

O mesmo funcionário que revistou a mala de Asta pede que ela abra também uma caixa que faz parte de suas bagagens e que está fechada com fita adesiva. Asta o autoriza a abri-la e o funcionário faz isso com a ajuda de um canivete, descobrindo seu conteúdo: belos peixes conservados em gelo, agora derretido. Ele faz uma careta e Asta reage: “Sua cara é muito mais nojenta, diz Asta em um acesso de cólera”¹⁷ (FALL, 1998, p. 25).

Ele revista cada objeto contido na caixa e, quando vê “um minúsculo objeto quadrado coberto por um tecido branco”¹⁸ (FALL, 1998, p. 26), pergunta o que é. Asta responde: “*Un gri-gri...*”, ou seja, um amuleto sagrado, costurado, que o funcionário pede que ela abra. Asta responde que ele está costurado e o funcionário o rompe com seu canivete. Face a essa atitude desrespeitosa, (...) “Asta se sente profundamente ferida no que ela considera como sendo a profanação de seu território sagrado”¹⁹ (FALL, 1998, p. 26). O funcionário se rejubila com o exercício do seu pequeno poder: “Seus olhos procuram os de Asta. Sorriso cheio de maldade de um animal que pisoteia sua presa para melhor humilhá-la”²⁰ (FALL 1998, p. 26).

A cada etapa do controle alfandegário a violência e os meios com que ela é exercida aumentam. Do controle rotineiro passa-se à revista invasiva e descuidada da mala e, em seguida, à laceração da caixa que será revista, seguida de um juízo de valor expresso pela careta do funcionário, e à laceração de um objeto sagrado de uso individual. Esses momentos, que já configuram uma violação da intimidade, prefiguram outra violação que está prestes a

¹⁵ “Le douanier fouille. Entre les habits; les moindres replis de la doublure, toutes les poches, le trousseau de toilettes.”

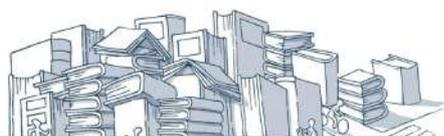
¹⁶ “Mais enfin, que me voulez-vous?”

¹⁷ “Votre gueule est plus dégoûtante, dit Asta dans un accès de colère.”

¹⁸ “un minuscule objet carré recouvert d’un tissu blanc.”

¹⁹ “Asta ressent une profonde blessure de ce qu’elle considere comme la profanation de son territoire sacré.”

²⁰ “Ses yeux cherchent ceux d’Asta. Sourire méchant d’une bete qui piétine sa proie pour mieux l’humilier.”



acontecer. Asta, com o corpo já cansado por causa da viagem, começa a sentir que vai desmaiar, mas é interceptada por uma funcionária que a leva para um local onde vai revistá-la.

Esse local é referido como “cage”, mesma palavra usada para indicar uma “gaiola”, e é descrito como uma pequena sala com pesadas cortinas pretas, iluminada por um projetor que emite uma luz que cega (cf. FALL, 1998, p. 27). Asta aceita retirar seu casaco, seus sapatos e suas meias-calças: “Ela recusa tirar o restante”²¹ (FALL, 1989, p. 27). É significativo o uso do verbo “recusar”, que indica uma ação possível dentro do pequeno espaço de autonomia reservado a ela na alfândega. A funcionária começa a revista: “Mãos enluvadas vasculham todas as partes de seu corpo, passam por baixo do sutiã, descem até o joelho, sobem por baixo da saia”²² (FALL, 1998, p. 27); “Asta arrepia de nojo. Ela tem a sensação de estar sendo aniquilada.”²³ (FALL, 1998, p. 27). A revista é meticulosa e automática:

As mãos sobem. Uma unha, mal protegida pela luva, esbarra no seu umbigo. Dedos, ao redor de sua cintura, percorrem a borda de sua calcinha e param na altura dos quadris. Parada rápida para segurar e abaixar. Asta percebe que uma mão insolente bifurca e procura à força uma passagem fechada. Asta fecha as pernas. A mão insiste; ela tem vigor e, certamente, experiência. (FALL, 1998, p. 27)²⁴

Mesmo sentindo-se invadida, a protagonista resiste: “Asta não quer ser vencida”²⁵ (1998, p. 27). Depois de sofrer a violação de sua bagagem e agora, de seu próprio corpo, movida por uma reação imediata à violência de todo o contexto alfandegário traduzida nos gestos da funcionária que a revista, Asta reage:

Uma raiva bestial toma conta dela. Ela gostaria de gritar sua cólera, mas não consegue emitir nenhum som. Suas duas mãos, como os ganchos de um autômato, param bruscamente no pescoço à sua frente. Asta agarra-o com todas suas forças apertando

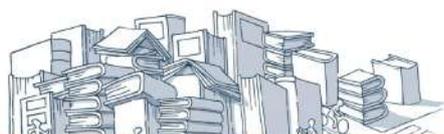
²¹ “Elle refuse d’ôter le reste.”

²² “Des mains gantées lui balaient toutes les parties du corps, passent sous le soutien - gorge, descendent jusqu’aux genoux, remontent sous le jupe.”

²³ “Asta frissonne de dégoût. Elle a le sentiment qu’on la brise.

²⁴ “Les mains montent. Un ongle, à peine amorti par le gant, bute contre son nombril. Des doigts, autour de sa taille, longent le bord de son slip et s’arrêtent au niveau des hanches. Arrêt rapide pour consolider la prise et ça tire vers le bas. Asta réalise qu’une main insolente bifurque et cherche à force un passage fermé. Asta serre les jambes. La main insiste; elle a de la vigueur et, sûrement, de l’expérience”.

²⁵ “Asta ne veut pas être vaincue.”



os dentes e nem chega a ouvir o grito lancinante que atrai um bando de policiais. Ela retoma a consciência quando vê crepitarem câmaras de todos os tipos.²⁶ (FALL, 1988, pp. 27-28)

Asta é algemada, mas não sente medo, demonstrando nessa situação extrema “uma atitude de desafio e provando, em seu íntimo, uma sensação de bem-estar que a torna tão serena que ela não reage quando as algemas se fecham sobre seus punhos”²⁷ (1998, p. 28).

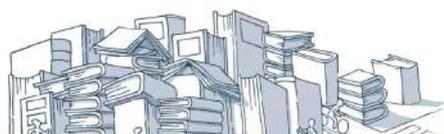
Além de considerarmos ser esse o ponto principal do romance, na medida em que ele traz o nó da intriga, também consideramos esse o momento de maior tensão da narrativa. O conflito entre Asta e os funcionários responsáveis pela entrada dos estrangeiros em território francês, por um lado, e, por outro lado, a forma desumana e violenta com que a protagonista é tratada, configuram o clímax da narrativa, o momento em que “a estratégia discursiva direciona-se para propiciar um impacto no leitor” (ABDALA JR., 1995, p. 37).

Tudo o que se segue, no romance, desenrola-se a partir desse ponto principal.

Além de ser impedida de entrar, Asta não recebe nenhum tipo de auxílio do governo senegalês. Anne, amiga francesa de Asta, fica perplexa com a falta de assistência da embaixada senegalesa a um de seus compatriotas. Anne vai ao escritório falar com o secretário da embaixada. Ele aceita recebê-la e seu marido, Didier, a acompanha, mas o secretário demonstra não apenas falta de interesse em ajudar como também julga imediatamente que Asta é culpada, sem buscar mais informações sobre o caso do que as que a imprensa sensacionalista publica, o que parece sublinhar a superficialidade e a preguiça desse personagem. Anne se mostra irritada com um órgão oficial senegalês que não se mostra eficaz para auxiliar os próprios cidadãos senegaleses. Acerca do significado desse episódio, Onuko avalia:

²⁶ “Une rage bestiale la saisit. Elle voudrait hurler sa colère mais ne peut émettre aucun son. Ses deux mains, comme les crocs d’un automate, se ferment brusquement sur le cou de son vis-à-vis. Asta s’y agrippe de toute ses forces, les dents serrés, et n’entend même pas le cridéchirant qui attire une meute de policiers. Elle reprend conscience lorsqu’elle voit crépiter des caméras de toutes sortes”.

²⁷ “une attitude de défi et en éprouvant, au fond d’elle-même, une sensation de bien-être qui la rend si sereine qu’elle ne réagit pas quand des menottes se referment sur ses poignets.”



Aminata Sow Fall ocupa um lugar privilegiado na crítica social na literatura africana de expressão francesa. Como resultado, *Douceurs du bercail* lhe serve de instrumento para criticar o racismo, a opressão e a violação dos direitos humanos atualmente praticados pelas autoridades da imigração contra os imigrados francófonos no aeroporto, na França. Este texto também lhe serve como veículo apropriado para criticar o governo senegalês por nada fazer para defender seus cidadãos que, tal como Asta, haviam obtido todos os documentos exigidos para viajar ao estrangeiro.²⁸ (ONUKO, 2012, p. 148)

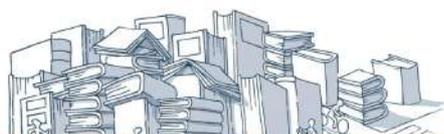
A estudiosa aponta que, em *Douceurs du bercail*, Fall denuncia o preconceito e a violação de que são alvo os imigrantes que chegam aos aeroportos franceses – não todos os imigrantes, mas especialmente aqueles que são francófonos, ou seja, advindos de antigas colônias francesas. Como se isso já não configurasse um problema, o próprio governo da antiga colônia parece ser conivente com a ex-metrópole, não tomando partido de seus concidadãos, mesmo quando esses estão dentro da legalidade, e age com desconfiança, em conivência com os funcionários do controle alfandegário.

Após alguns dias passados no espaço conector do aeroporto, Asta, juntamente com os amigos que ela fez nesse espaço, Yakham, Dianor e Séga, é deportada para o seu país de origem:

O dia chegou. Mesmo voo para todos. Um charter. Uma voz: “Embarque imediato. A ordem das escalas será indicada a bordo. O café da manhã será servido no avião.” (...) “Duzentos e vinte e sete imigrantes clandestinos expulsos.” Mesmo na primeira página dos jornais a informação não teve a repercussão de um furo. Como se o efeito espetacular das repatriações massivas tivesse sido diluído em uma espécie de rotina que, periodicamente, levanta ondas de controvérsias e depois se acalma enquanto não vem o próximo acesso de febre que todo mundo sente planar no ar. (...) “Imigrantes clandestinos repatriados em charter”. Anne recebeu a notícia como um tapa. Reação curiosa, pois ela nunca havia excluído essa possibilidade do horizonte das probabilidades. Mas ela não queria acreditar. Certamente porque a ideia de associar o nome de Asta a um charter vergonhoso era inadmissível, aberrante, não era natural (FALL, 1998, p. 131-135).²⁹

²⁸ “Aminata Sow Fall occupe une place privilégiée en tant que sociocritique dans la littérature africaine d’expression française. Par conséquent, *Douceurs du bercail* lui sert d’instrument pour critiquer le racisme, l’oppression, et la violation des droits de l’homme pratiqués actuellement par les autorités de l’immigration contre les immigrés francophones à l’aéroport en France. Ce texte lui sert aussi d’un véhicule approprié pour critiquer le gouvernement sénégalais qui ne fait rien pour défendre ses citoyens tels que Asta avaient obtenu tous les documents exigeants pour voyager à l’étranger.”

²⁹ “Ce jour, il n’y a pas eu d’appel. Le même convoi pour tous. Un charter. Une voix: “Embarquement immédiat. L’ordre des escales sera indiqué à bord. Le petit déjeuner sera servi dans l’avion”. (...) “Deux cent vingt-sept immigrés clandestins expulsés”. Même à la une des journaux l’information n’a pas eu le retentissement d’un scoop. Comme si l’effet spectaculaire des rapatriements massifs s’était dilué dans une espèce de routine qui,



Essa sequência narrativa exprime o sentimento de indignação, pesar e certa resignação. Os estrangeiros são deportados em um “charter vergonhoso”, o que nos leva a nos perguntar: vergonhoso para quem? Diouf, ao analisar o romance de Fall, lembra que a deportação sistemática teve início com as leis anti-imigração criadas por Pasqua e promulgadas em 1986. Essas leis fizeram com que aumentasse o controle na fronteira havendo, conseqüentemente, um aumento da repressão da estadia irregular em território francês (DIOUF, 2009, pp. 233-234).

Diferentemente de Asta, que não tem por intenção morar na França, suas filhas, Maram e Sira, vivem na ex-metrópole. No capítulo 9, há uma reflexão de Asta que, com sua amiga Anne, lamenta o fato de suas filhas afastarem-se de seu país de origem, o Senegal:

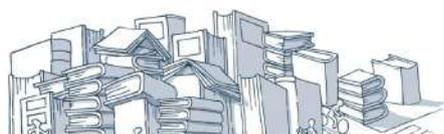
E olha que eu recebo cada vez menos notícias da Maram e da Sira.

Eu tinha pensado em falar com elas, na sua casa, sobre a necessidade de aprender também sobre os ancestrais delas para viver sem maiores prejuízos a vida que, pelo jeito, elas escolheram, e para a qual – é preciso dizer honestamente – o pai delas e eu mesma as tínhamos preparado. Mas a estadia no espaço conector virou tudo de ponta cabeça. Eu não senti da parte delas as marcas de afeição fortes que eu esperava. Eu tinha esperado vê-las desembarcar no primeiro avião depois do meu retorno. Acho que elas não sentem mais nenhum vínculo com a nossa terra... (...) É culpa nossa. Nós as educamos seguindo uma moda, sem nos questionarmos. Elas não falam a nossa língua... (FALL, 1998, pp. 184-185)³⁰

périodiquement, soulève des vagues de controverses puis se calme en attendant le prochain accès de fièvre que tout le monde sent planer dans l'air. (...) “Immigrés clandestins rapatriés en charter”. Anne a reçu la nouvelle comme une gifle. Réaction curieuse, tout de même, car elle n'avait jamais exclu cette issue de l'ordre des probabilités. Mais elle ne voulait pas y croire. Certainement parce que l'idée d'associer le nom d'Asta à un charter de la honte était inadmissible, aberrante, contre-nature”.

³⁰ Dire que je reçois de moins en moins de nouvelles de Maram et de Sira.

Je comptais leur parler chez toi, de la nécessité d'apprendre aussi du côté de leurs ancêtres pour vivre sans dommages majeurs la vie que, manifestement elles ont choisie, et à laquelle – il faut le dire honnêtement, – leur père et moi-même les avions préparées. Mais le séjour au dépôt a tout faussé. Je n'ai pas senti de leur part les marques d'affection fortes auxquelles je m'attendais. J'avais même espéré les voir débarquer du premier avion après mon retour. Je crois qu'elles ne sentent plus de lien avec notre terre... (...) C'est notre faute. Nous les avons éduquées en suivant une vague, sans nous poser des questions. Elles ne parlent pas notre langue...”

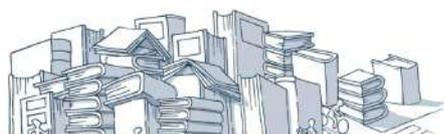


O deslocamento territorial das filhas de Asta do Senegal à França culminou numa ruptura com as origens. A própria protagonista admite que foi um erro dela e do pai de suas filhas não as terem colocado no caminho da valorização da própria cultura, pois sua geração se preocupava mais em mandar os filhos para estudar fora do que em inculcar neles um sentimento de pertencimento e responsabilidade pelo país onde nasceram – tema que será retomado ao final de *Douceurs du bercail*, consequência de um duro aprendizado. À medida que Maram e Sira afastam-se de suas origens senegalesas, acabam também por afastarem-se de sua mãe e de seu pai. Concordamos com Onuko quando ela analisa que:

Asta, a heroína do romance, reclamava da falta de amor de suas filhas na França por ela, porque elas nem mesmo tentaram contactá-la no Senegal após seu retorno no charter vergonhoso. Satisfeitas com a vida na França, elas não viram necessidade de aprender os valores culturais de seus ancestrais. Já era tarde demais quando seus pais começaram a se preocupar por elas não quererem vínculos com o Senegal, seu país de origem. Eles não haviam pensado na educação que seria preciso dar a suas filhas para ajudá-las a se adaptar aos problemas que poderiam enfrentar no futuro como estrangeiras na França. (...) Obviamente, crianças assim acreditavam pertencerem à mesma classe social dos franceses, seus senhores. Zombavam dos imigrantes maltratados e deportados pelas autoridades francesas sem se preocupar com seu próprio futuro. Mas os franceses as viam como indivíduos que não eram iguais a eles. Para os franceses, elas pertenciam à classe inferior da sociedade. Torna-se necessário que os pais as ajudem a encontrar as suas raízes para que não percam essa dimensão da sua vida. É aquele que se conhece e aceita sua identidade que pode enfrentar o choque do racismo e todos os tipos de reviravoltas na vida.³¹ (ONUKO, 2012, pp. 149 - 150)

As filhas de Asta estão tão identificadas com suas vidas na França que não veem necessidade de estar em contato com a cultura e com os valores de seu país natal, sentem

³¹ “Asta, l’héroïne du roman se plaignait du manque d’amour de ses enfants en France pour elle, parce qu’ils n’avaient même pas essayé de la contacter au Sénégal après son retour par le charter de la honte. Satisfaits de leur vie en France, ils ne voyaient pas la nécessité d’apprendre les valeurs culturelles de leurs ancêtres. C’était trop tard que leurs parents avaient commencé de s’inquiéter qu’ils ne voulaient pas de lien avec Sénégal, leur pays d’origine. Leurs parents n’avaient pas réfléchi sur l’éducation qu’il faudrait [donner] à leurs enfants pour les aider à s’adapter aux problèmes qu’ils pourraient rencontrer à l’avenir comme les étrangers en France. (...) Evidemment, ces enfants se croyaient être dans la même classe sociale que les Français leurs maîtres. Ils se moquaient des immigrés qui étaient maltraités et expulsés par les autorités françaises sans se soucier de leur propre futur. Mais, les Français les considéraient comme des individus qui n’avaient pas la même égalité qu’eux-mêmes. Pour les Français, ils appartenaient à la classe inférieure de la société. Il devient nécessaire que leurs parents les aident à retrouver leurs racines pour qu’ils ne manquent pas cette dimension de leur vie. C’est celui qui se connaît et accepte son identité qui peut affronter le choc du racisme et de toutes sortes de bouleversements dans la vie”.



vergonha dele e, nesse processo de rejeição e desconhecimento de suas raízes, enfraquecem-se. A protagonista e o pai de suas filhas provavelmente pensavam assim quando eram jovens, mas modificaram-se, inclusive pela consciência das relações assimétricas entre Senegal e França. As filhas, seu futuro, tornam-se assim uma imagem do passado deles.

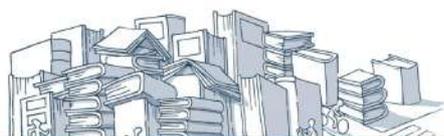
Onuko conclui: “É aquele que se conhece e aceita sua identidade que pode enfrentar o choque do racismo e de todos os tipos de reviravoltas na vida³²”, constatando que a questão da identidade é fundamental para que o indivíduo se reconheça e seja reconhecido – a manutenção dos laços com o país de origem contribui para esse reconhecimento. As filhas de Asta, Maram e Sira, mesmo não se reconhecendo assim, são tão imigrantes e tão senegalesas quanto sua mãe Asta e seus outros compatriotas que estavam no espaço conector.

Cada um dos demais personagens na narrativa tem suas motivações particulares que os levaram a sair de seu país. O personagem Yakham, por exemplo, um senegalês que Asta conhece no espaço conector, buscou imigrar para obter uma melhor condição de vida, mas fez isso apresentando documentos falsos para conseguir entrar na ex-metrópole. É válido e instrutivo comparar as duas situações de ilegalidade: a que foi vivida por Asta, no aeroporto, e a de Yakham. Essas situações nos levam a nos perguntar: Quem pratica a ilegalidade? Por que razões? Como se reage à ilegalidade? Quem reage? Como reage? As respostas a essas perguntas são assunto para outro artigo. Voltemos a Yakham.

Ele não tinha ideia do que faria no país estrangeiro e apostou na sorte. Em uma de suas falas, conta que foi reprovado na faculdade, e, depois disso, durante 7 anos, só fazia bicos em seu país de origem. Sua motivação não era estudar fora, mas sim conseguir um bom emprego para enviar dinheiro para os seus pais, principalmente para sua mãe, que foi quem providenciou e pagou pelos documentos falsificados. Yakham narra suas dificuldades no país estrangeiro e reflete sobre a engrenagem socioeconômica na qual ele ficou preso:

Eu me virei do jeito que deu. No início, foi muito difícil, horrível. Em pleno inverno. Mas eu me adaptei rapidamente porque tinha uma vontade firme de me dar bem. Minha

³² “(...) C’est celui qui se connaît et accepte son identité qui peut affronter le choc du racisme et de toutes sortes de bouleversements dans la vie.”



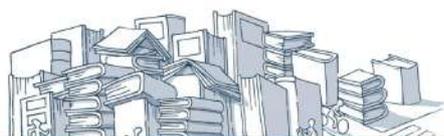
cabeça estava cheia de sonhos, mesmo quando eu tinha que dividir o quartinho e a cama de um primo estudante e quando eu ralei muito durante um mês e meio, procurando emprego, batendo os dentes de frio, sem achar nada... Em todo caso, não um emprego “de colarinho branco e mãos macias” como eu queria. Quando a gente vem aqui, pensa que está indo ao Paraíso... Eu acabei levando em conta os conselhos do meu primo: não me aventurar a procurar coisa que não fosse os “bicos dureza” que as pessoas aqui não querem: construção civil, transporte e manutenção nas feiras ou nos mercados. O resto era arriscado por causa dos documentos que eles pedem para contratar o serviço... Nunca se sabe se a gente vai cruzar com uma pessoa boa, compreensiva, cúmplice até, como meu patrão, ou com uma besta que logo te coloca na frente de um policial... Engraçado, tem pessoas que ficam nervosas só de olhar pra gente... Eu me recuso a acreditar que é só por causa da pele. É verdade que há cada vez mais racistas, mas eu acho que a crise também tem lá sua parcela de culpa (FALL, 1998, pp. 100-101).³³

Quando Yakham diz: “Quando a gente vem aqui, pensa que está indo ao Paraíso³⁴”, evoca sua desilusão e um trocadilho: Paris como Paraíso, um lugar para onde os imigrantes vão cheios de sonhos, buscando oportunidades melhores de vida, mas o que acabam encontrando é uma situação muito diferente, de muitas dificuldades. Ainda que nenhuma passagem do romance situe a cidade onde se encontra o aeroporto em que Asta desembarca e onde conhece compatriotas seus, pode-se pensar que ela seja Paris ou outra grande cidade equivalente. Um trecho da pesquisa de Thioye parece formular de outra forma o que diz o personagem Yakham em *Douceurs deu bercail*:

O imigrante africano, ao chegar à França, rapidamente percebe que o alto custo de vida é um freio ao seu sonho, o que lhe permite romper involuntariamente com o mito que apresenta o Norte como um Éden. Na verdade, confrontado com sua condição de estrangeiro, ele percebe que o trabalho fácil, o luxo abundante e uma tecnologia transbordante que beneficia os cidadãos são apenas uma miragem. Estereotipado por

³³ “Je me suis débrouillé tant bien que mal. Au début, c’était très dur, affreux même. En plein hiver. Mais je me suis vite adapté parce que j’avais la ferme volonté de réussir. Ma tête était pleine de rêves, même quand je devais partager la petite chambre et le lit d’un cousin étudiant et que j’ai battu le pavé des rues pendant un mois et demi en grelottant, sans trouver un emploi... En tout cas pas un emploi “col blanc mains douces” comme je le souhaitais. Quand on vient ici, on croit toujours aller au Paradis... J’ai fini par prendre en compte les conseils de mon cousin: ne pas m’aventurer à chercher ailleurs que dans les “boulots durs” dont les gens d’ici ne veulent pas: bâtiment, enlèvement, manutention dans les marchés hebdomadaires ou dans les halles. Tout le reste était “risqué à cause des papiers qu’on vous réclame avant toute embauche... On ne sait jamais si on va tomber sur quelqu’un de bon, compréhensif, complice même, comme mon patron, ou sur un gras qui vous met tout de suite en face d’un policier... C’est drôle, y des gens qui deviennent nerveux rien qu’à nous voir... Moi, je refuse de croire que c’est une histoire de peau seulement. Il est vrai qu’y (qu’il y en a?) en a de plus en plus de racistes mais je crois que la crise aussi y est pour beaucoup.

³⁴ “Quand on vient ici, on croit toujours aller au Paradis.”



um passado colonial que o apresenta como um ser incivilizado, preguiçoso e originalmente servil, para retomar no essencial as palavras de Gaston Kelman, ele geralmente é coletor de lixo, segurança e ocupa empregos subalternos.³⁵ (THIOYE, 2005, pp. 41-42)

Se, por um lado, os deslocamentos de Asta e Yakham da África para terras europeias foram não apenas difíceis como traumáticos, a narrativa nos mostra, por outro lado, a experiência de Anne. Europeia, filha de um administrador colonial, ela “imigrou” com sua família para o Senegal e para outros países africanos. Em seguida ela retornou à sua terra natal, mas voltou esporadicamente para as ex-colônias, em um contexto totalmente oposto ao dos personagens africanos de *Douceurs du bercail*. Vejamos como Anne relata sua relação com o Senegal e os demais países onde esteve por causa da profissão de seu pai:

Tudo lhe [a Anne] é familiar nesta parte do continente [africano] bordada em um lado pelas linhas mudas e eternamente moventes do deserto e, no outro, pelas costas marítimas. Ela viveu aí dez bons anos de sua vida. Quando criança, depois jovem adolescente, ela sentia com amor e apetite os cheiros do inverno, quando rajadas enraivecidas rasgavam a fornalha ambiente e levavam em seu delírio todas as coisas que sua impiedosa leveza expunha a esses ataques sublimes que precediam a chuva e o tempo do amendoim fresco. Tombuctu, Miradi, Kankan, Bobo-Dioulasso, Ndar Guedj a bela, adornada com véu de índigo... (...) Anne deixou essas terras há muito tempo e não retornou a não ser em raras ocasiões, mas ela conserva intactas as lembranças longamente acumuladas por causa das viagens ou das incumbências de seu pai que, na época, era administrador colonial. O Senhor Francis Lebeau mudava de cargo a cada dois ou três anos. Anne não ficara particularmente feliz com essas mudanças frequentes que lhe faziam o que fazem as rupturas quando ela havia integrado um universo e feito amizades. Ela reclamava e manifestava seu descontentamento a seus pais... “Nada vai mudar... quase, minha filha. As viagens formam a juventude... É preciso ver as pessoas e sua diversidade para compreender o mundo... Pra nós, de todo modo, nada vai mudar. Você vai ver, querida, é só a cor da terra que muda... Ocre, amarelo, branco ou preto, e a forma das pedrinhas... Mas você vai encontrar em toda parte o mesmo sol.”³⁶ (FALL, 1998, pp. 30-32)

³⁵ “L’immigré africain, à son arrivée en France, se rend vite compte que la cherté de la vie constitue un frein à son rêve, cela lui permet de rompre involontairement avec le mythe qui présente le Nord comme un éden. En effet, confronté à sa condition d’étranger, il s’aperçoit que le travail facile, le luxe à profusion et une technologie débordante au bénéfice des citoyens n’est qu’un mirage. Stéréotypé par un passé colonial qui le présente comme un être non civilisé, paresseux et originellement desservi, pour reprendre en substance les propos de Gaston Kelman, il est habituellement éboueur, vigile et occupe des emplois subalternes”.

³⁶ “Tout lui [a Anne] est familier dans cette partie du continent [africano] bordée d’un côté par les lignes muettes et éternellement mouvantes du désert, et de l’autre par les rivages de l’océan. Elle y a vécu dix bonnes années de sa vie. Enfant, puis jeune adolescente, elle y a humé avec amour et gourmandise les senteurs de l’hivernage, quand des rafales en colère déchiraient la fournaise ambiante et emportaient dans leur délire toutes choses que leur



O fato de o pai de Anne ser administrador colonial mostra que o trecho acima trata de uma época anterior a 1960, data da independência do Senegal e de outros países africanos. A relação que Anne apresenta para com os países da África, por ter vivido neles quando criança e adolescente, é sempre descrita com muita nostalgia, saudosismo e, segundo nos parece, quase inverossímil: são boas as memórias da vida em família, dos passeios, da natureza dos lugares onde morou. Seriam essas lembranças filtradas por certa idealização acrítica da personagem em relação a seu passado? Acerca desse tipo de imigração, Thioye evidencia que:

No que diz respeito à imigração de europeus para a África, podemos dizer que a situação desses expatriados é bastante invejável em comparação com a dos africanos na Europa. A garantia e segurança oferecidas pela supremacia de seu valor monetário e a ascendência da ajuda econômica dos países industrializados sobre os do Terceiro Mundo abrem caminho para todas as portas. Assim, mesmo residindo em solo estrangeiro, os europeus presentes em África instalam-se, na maioria das vezes, como empresários, por conta própria ou à frente de empresas que se mudam para lá. Eles geralmente operam na indústria do turismo e muitas vezes possuem boas terras. Esta situação é considerada injusta pelos imigrantes, principalmente porque na Europa nem sempre é fácil para os estrangeiros concretizarem algum projeto de futuro.³⁷ (THIOYE, 2005, p. 44)

impitoyable légèreté exposait à ces razzias sublimes qui précédaient la pluie et le temps des cacahuètes fraîches. Tombouctou, Miradi, Kankan, Bobo-Dioulasso, Ndar Guedj la belle, parée de voile indigo... Quel bonheur dans son coeur, quelle musique dans son corps!... (...) Anne a quitté ces terres depuis bien longtemps et n'y est retournée qu'en de rares occasions, mais elle garde intacts les souvenirs longuement engrangés à la faveur des voyages ou des affectations de son père qui, à l'époque, était administrateur des colonies. Monsieur Francis Lebeau changeait de poste tous les deux ou trois ans. Anne n'était pas particulièrement heureuse de ces déménagements fréquents qui lui faisaient l'effet d'une rupture alors qu'elle avait intégré un univers et noué des amitiés. Elle grognait et le faisait entendre à ses parents... "Rien ne changera... presque, ma fille. Les voyages forment la jeunesse... Faut voir les gens et leur diversité pour comprendre le monde... Pour nous, de toute façon, rien ne changera. Tu verras bien, chérie, y a que la couleur de la terre qui changera... Ocre, jaune, blanc ou noir, et la forme des cailloux... Mais tu trouveras bien partout le même soleil".

³⁷ "Pour ce qui est de l'immigration des Européens en Afrique, l'on peut dire que la situation de ces expatriés est plutôt enviable comparée à celle des Africains chez eux. L'assurance et la sécurité qu'offrent la suprématie de leur valeur monétaire et l'ascendance de l'aide économique des pays industrialisés vis-à-vis de ceux du Tiers-Monde ouvrent la voie à toutes les portes. Ainsi, même résidant sur un sol étranger, les Européens présents en Afrique sont la plus part du temps installés en qualité de chefs d'entreprises, à leur propre compte ou à la tête de sociétés transplantées. Ils mènent habituellement des activités dans le secteur touristique et sont souvent propriétaires de bons sites. Cette situation est jugée injuste par les immigrés d'autant qu'en Europe, il n'est pas toujours évident pour les étrangers de concrétiser un quelconque projet d'avenir" (THIOYE, 2005, p. 44).

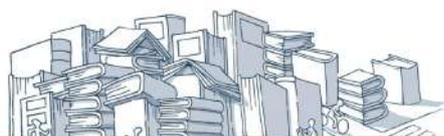
130



Seja essa imigração europeia anterior ou posterior à independência das ex-colônias africanas, percebemos uma oposição diametral que está expressa em *Douceurs du bercail*: de um lado, uma representação quase idílica, que não toca em situações de conflito, da vida de Anne e sua família em solo africano colonial; de outro lado, a representação distópica da vida dos senegaleses em solo europeu após a independência. As vivências de Asta, suas filhas, Yakham e os demais imigrantes presos no espaço conector não apenas são narradas em mais detalhes, mas de modo mais complexo, já que misturam reações diferentes à ex-colônia, esperança e violência. É como se a lembrança da vida de Anne no Senegal fosse uma pintura bidimensional que representa uma paisagem idílica na qual se ignora qualquer fato que possa perturbá-la – e talvez isso seja uma forma de violência, dando ainda mais força às descrições vivas das personagens representadas em situações que são consequência do passado colonial.

Além da imigração, em *Douceurs du bercail* é também importante para a construção da narrativa o deslocamento territorial dentro do país, presente na segunda parte do romance, quando Asta já está de volta ao Senegal e se muda para o campo. Asta e alguns dos amigos que ela fez no espaço conector compram um terreno numa região rural do Senegal e a personagem Asta a batiza de *Naatangué* (Naatanguê), palavra que “inclui as noções de felicidade, abundância, paz”³⁸, segundo informa uma nota de rodapé do romance. Tal significado torna possível pensar nesse lugar como um lugar agradável e ideal no qual a felicidade plena é possível – sonho antes projetado em países europeus – e, de fato, será possível, já que Naatanguê será uma fonte de riqueza e prosperidade para seus habitantes a partir do reconhecimento e da valorização de produtos locais. A volta das personagens ao Senegal marca um ponto de início de uma trajetória de reencontro dos cidadãos senegaleses entre si, de reconexão deles com seu próprio país e de reconhecimento de suas potencialidades inexploradas. É para recomeçar uma nova vida com novos projetos em sua terra natal que as personagens compram um terreno no campo, buscando esquecer todos os preconceitos e dificuldades que passaram em solo estrangeiro. É lá onde eles nasceram que eles encontrarão

³⁸ “couvre les notions de bonheur, abondance, paix.”



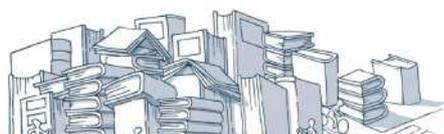
novas oportunidades de ressignificação de sua origem: é em Naatanguê que as personagens senegalesas descobrem oportunidades que farão com que enriqueçam sob todos os pontos de vista e poderão exercer plenamente sua cidadania.

3. Considerações finais

No presente artigo, apresentamos o tema deslocamentos territoriais: fato humano imemorial e tema literário. Discutimos algumas das implicações dos termos “migração” e “imigração”, e as conotações mais frequentes do termo “imigrante” no contexto dos deslocamentos entre África e Europa, resultantes, sobretudo, de um passado marcado pela história colonial e seus desdobramentos. Percebemos como esse tema marca nossa época e também, em particular, a literatura senegalesa. Em seguida, localizamos em *Douceurs du bercaïl*, romance de Aminata Sow Fall, escritora nascida no Senegal, cinco tipos de deslocamentos. O primeiro, ao qual reservamos mais páginas, é também o nó da intriga: ele se configura pelo deslocamento da senegalesa Asta, a personagem principal, de seu país para outro, nunca nomeado, mas que podemos deduzir que possa ser a França; esse deslocamento é seguido de uma situação de abusos sucessivos de que é vítima a personagem no aeroporto, quando ela passa pelo controle alfandegário, e encerra-se com a violência de outro deslocamento, a deportação.

O segundo tipo de deslocamento apresentado é o das filhas de Asta, Maram e Sira, que, estimuladas pelos pais, partem para estudar na França, mas acabam por se esquecerem de seu país de origem e de seus ancestrais. Esse episódio dá oportunidade à personagem principal de fazer um *mea culpa* a respeito de sua postura de juventude, que valorizava a vida na ex-metrópole em detrimento da vida no Senegal, e que mudou para um movimento contrário, de enxergar as potencialidades ainda desconhecidas de seu país de origem, capazes de construir um futuro próspero em seu próprio país.

O terceiro tipo de deslocamento está representado na figura de Yakham, imigrante ilegal que busca melhores condições de trabalho no exterior, mas só consegue empregos subalternos,



ficando preso numa engrenagem da qual dificilmente poderá sair caso permaneça na ex-colônia, e que o coloca abaixo da categoria de cidadão.

O quarto tipo de deslocamento está presente nas lembranças idílicas da personagem Anne, amiga de Asta e filha de um administrador colonial que se mudou com a família para países africanos, onde fora trabalhar. Aqui, a viagem e a permanência são marcadas sobretudo por memórias agradáveis e até paradisíacas, numa descrição que parece eludir os conflitos advindos da situação colonial e, por isso mesmo, porque já foram descritos nas situações vividas por Asta, sua família e seus colegas do espaço conector, coloca-os em relevo.

O último deslocamento em apreço acontece em solo senegalês e é realizado pelas próprias personagens senegalesas que, depois de serem deportadas, encontram uma espécie de Eldorado em seu próprio país e para ele se deslocam. É nele que as personagens acabam por encontrar o que buscariam em solo europeu e muito mais: a prosperidade e a valorização das próprias raízes e de suas próprias particularidades. Acabam por reencontrar-se consigo mesmas, com sua identidade cultural e com o sentimento de pertencimento.

4. Referências bibliográficas

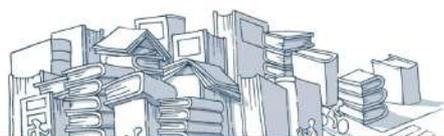
AULETE Digital. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/>. Acesso em 20. set. 2021.

DIOUF, Mbaye. *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone: Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras*. 2009, 340 f. Tese (Letras) – Université Laval, Québec. 2009.

FALL, Aminata Sow. *Douceurs du Bercaïl*. Abidjan, Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1998.

MAMBENGA-YLAGOU, Frédéric. Problématique definitionnelle et esthétique de la littérature africaine francophone de l'immigration. *CAUCE, Revista internacional de Filología y su Didáctica*, nº 29, 2006, p. 273-293.

MARTINATTI, Fernanda Bortoletto; ROSSI, Amélia do Carmo Sampaio. Espaço conector no aeroporto internacional de Guarulhos: o campo que excepciona os Direitos Humanos, sob a luz da nova lei de migração (lei nº 13.445/17). *Revista Juris Poiesis*, Rio de Janeiro, vol. 20- nº24, 2017, p. 64-87.



ONUKO, Theodora. L'Analyse critique du thème de l'immigration dans Douceurs du bercail d'Aminata Sow Fall. *AFRREV LALIGENS*, vol. 1 (1), 2012b, p. 145 -153. 2012.

ROSA, Aline Nunes da. Deslocamentos territoriais: mapeando um processo investigativo. Chaud, E. (Orgs.). *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual* Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014, p. 609-621.

THIOYE, Cathy Diagne. *L'immigration dans la littérature africaine a travers Douceurs du bercail d'Aminata Sow Fall et le ventre de l'Atlantique de Fatou Diome*. 2005. 128 f. Dissertação (Letras e ciências humanas) - Université Gaston Berger de Saint - Louis, Saint - Louis, 2005.



A construção da personagem feminina no conto “No Moinho”

Ana Claudia da Cruz Oliveira¹

RESUMO

O artigo tem como proposta refletir sobre Maria da Piedade, protagonista feminina do conto *No moinho*, narrativa ficcional escrita por Eça de Queirós. A partir da análise da constituição da trajetória da personagem, buscar-se-á relacionar a construção de seu caráter ficcional com as condições sociais da mulher no século XIX, observando sua representação em consonância com o tempo e a sociedade da época, bem como o espaço físico e social a ela destinado. Considerando aspectos narratológicos do conto, observa-se uma construção que se aproxima da estética realista adotada pelo escritor, cujo efeito artístico é provocar uma sensação de proximidade entre texto e leitor. Em seguida, serão abordados aspectos do romance *O primo Basílio*, também de Eça de Queirós, de forma a compor uma relação entre a protagonista do romance, Luísa, e a personagem Maria da Piedade, observando o adultério e as consequências para as personagens femininas, o que constitui uma crítica à sociedade da época.

Palavras-chave: personagem; feminino; conto; moral; adultério.

The construction of the female character in the short story *No Moinho*

ABSTRACT

The article proposes to reflect about Maria da Piedade, the female protagonist of the short story *No Moinho*, a fictional narrative written by Eça de Queirós. From the analysis of the character's trajectory constitution, it seeks to relate the construction of its fictional character with the social conditions of women in the 19th century, observing her representation in addition to the time and its society, as well as the physical and social space destined for it. Considering the narrative aspects of the story, there is a construction that approaches the realistic aesthetic adopted by the writer, causing a sense of proximity between text and reader. Next, aspects of the novel *O primo Basílio*, by Eça de Queirós, will be discussed in order to establish a relationship between the protagonist of the novel, Luísa, and the character Maria da Piedade, analyzing adultery and its consequences for female characters, which constitutes a critique of society at the time.

Keywords: character; female; short story; moral; adultery.

¹ Mestranda, em Estudos Literários, pela UNIFESP. Email: anaclaudia19@hotmail.com OrCid: <https://orcid.org/0000-0001-6097-4796>



Introdução

A modalidade narrativa “conto” remonta à noção de relato. Do ponto de vista diacrônico, teve início com as epopeias mais remotas e fazia parte das tradições orais, originariamente, em que as comunidades contavam as histórias da vida corrente ou narrativas prodigiosas. O gênero atinge sua maturidade no século XIX e com o passar do tempo foi se confirmando como modalidade literária.

Na produção contística em língua portuguesa no século XIX destaca-se Eça de Queirós que, embora tenha marcado a história da literatura pelos romances produzidos, apresenta com seus doze contos uma segunda marca literária, produto de uma fase da obra queirosiana em que a criação de personagens, figuras humanas e a abordagem sobre a crise moral e a problemática da decadência são aspectos desenvolvidos pelo autor.

O escritor e ensaísta Edgar Allan Poe (1809 – 1849) apresenta uma teoria sobre o conto, segundo a qual, para o autor obter o efeito discursivo desejado, esse tipo de relato deve ser breve, uno e único. Todos os elementos que estruturam a narrativa devem contribuir para a célula dramática do conto a fim de estabelecer a unidade de efeito pretendida.

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. (POE, 2004, p. 4)

De acordo com Poe, o princípio do conto é a ideia de unicidade e, ao escrevê-lo, todas as ações devem contribuir para o êxito do acontecimento central. O conto apresenta uma história breve e, por isso, o efeito que pretende causar ao leitor deve ser elaborado desde o início e sustentado até o final da narrativa.



O crítico literário M. Moisés afirma, a respeito da unidade de ação do conto: “Constitui uma unidade dramática, uma *célula dramática*. Portanto, gravita em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação: unidade de ação.” (MOISÉS, 1982, p. 20)

Eça de Queirós, ao escrever o conto *No Moinho*, revela um tom realista-naturalista e desenvolve uma crítica social, ao denunciar os aspectos viciosos da burguesia. De acordo com Munno (1997), os contos meditam sobre a crise moral e a problemática da decadência:

No conto é evidente a intenção moralizante, de resto, reiterada por Eça em seus romances como consequência da análise social constantemente presente na sua obra, seja esta de temática rural ou urbana. Reencontramos o observador impiedoso dos costumes da sua época, o crítico austero que denuncia fraquezas e adultérios e o criador de almas. (MUNNO, 1997, p. 52)

Júlio Cortázar (1974) reflete sobre a questão da recepção do conto. Segundo o escritor argentino, o elemento constante do conto reside na ideia de unicidade. Para que ele tenha sucesso, é preciso tratar de assunto que seja universal e não individual, permitindo ao leitor que essa narrativa permaneça viva na memória.

No conto *No Moinho*, o decorrer monótono da vida da personagem e a pacificidade de Maria da Piedade são alterados com a chegada de Adrião, evento que principia o conflito da narrativa. O narrador utiliza personagens como porta-voz para manifestar suas opiniões, o que é possível notar a partir do velho Nunes, que caracteriza Maria da Piedade como “uma santa” e o Dr. Abílio que a descreve tal qual “uma fada”. O espaço descrito é uma vila de província e o tempo contemporâneo são elementos que aproximam a narrativa da vivência do leitor e, de acordo com o sentido realista, o leitor deve compreender as consequências dos comportamentos apresentados na narrativa, como a questão do adultério, tema principal do conto, que resulta em um relacionamento com um homem grotesco e que é comprometido com outra mulher.

A conclusão do conto intensifica uma leitura crítica em que, após os envolvimento amorosos da personagem, ela se vê submetida a um rebaixamento moral na vila, mostrando o desenlace infeliz daquela que viola as normas sociais.



A personagem feminina

No início do século XIX, o direito das mulheres burguesas estava limitado às tarefas domésticas, uma mulher casada deveria cumprir as regras impostas por um modelo patriarcal a fim de manter a ordem da família. Ocupadas com a administração da casa, mantinham-se privadas de trabalhar, opinar sobre política ou economia e dessa forma a vida das mulheres limitava-se ao universo privado.

Em Portugal, país predominantemente católico, a tradição moral e ideológica exerce grande influência nas pessoas, especialmente sobre as mulheres. Fruto de uma educação patriarcal, os pais buscavam para suas filhas um marido que possuísse um valor financeiro capaz de sustentar uma família e as mulheres viam-se obrigadas a cumprir um costume, o casamento. (*Sete repetições da palavra "mulher" e derivações, em algumas poucas linhas.)

Na segunda metade do século XIX, as mulheres conquistaram mais espaço na sociedade, podiam frequentar lugares públicos e tiveram acesso a livros. Contudo, essa conquista era observada e o comportamento da mulher era julgado pelo senso comum.

A mulher da elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre, a convivência social dá mais liberdade às emoções, não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. (D'INCÃO, 2002, p. 228)

O gênero feminino desperta o interesse de intelectuais da época que notam certas mudanças no comportamento das mulheres e insatisfação com as normas impostas. Assim, Eça de Queirós e outros intelectuais buscavam apresentar tais comportamentos na literatura de forma crítica:

a moldura que asfixiava a mulher vai se rompendo e o seu espaço social vai se alargando. Tanto é assim que a condição feminina passa a ser tomada como objeto de pesquisa por diversas áreas e até pela ficção e pelos estudos literários. [...] a literatura tem se tornado cada vez mais um espaço de reflexão crítica comprometido com o destino do ser humano em geral. (DANTAS, 1999, p. 14)



Ao analisar o conto *No Moinho* e o romance *O Primo Basílio*, nota-se a temática do adultério em que as mulheres do ambiente rural ou urbano, apegadas ao lar e à domesticidade, rompem com os costumes da sociedade portuguesa ao envolverem-se com amantes e desejarem viver aventuras que excedem as limitações de um lar burguês.

O conto *No moinho* foi publicado a princípio no periódico português *O Atlântico* no ano de 1880; e dois anos após o falecimento do autor os contos foram organizados em livro por Luiz de Magalhães em 1902, reunindo as 12 narrativas publicadas entre 1874 e 1898 em periódicos. No momento da escrita dos contos, observa-se um escritor que se mantém preocupado com a abordagem crítica sobre a nação portuguesa, mas amplia o seu olhar a fim de contemplar outras matérias em sua escrita:

e de novo, ultrapassada a rigidez programática dos anos naturalistas, a escrita queirosiana contempla elementos de natureza histórica, simbólica e mítica. De qualquer forma, não podemos ignorar que as escritas dessas obras finais – e também dos contos, das crônicas de imprensa e até das cartas que escreveu nos últimos dez anos de sua vida – ocorre num tempo de mudança ideológica: assim devemos considerá-lo, se confrontarmos esse último Eça com aquele que defendeu as posições do tempo (e mesmo depois) das Conferências do Casino. (REIS, 2000, p. 31)

A história ficcional apresenta inicialmente Maria da Piedade, protagonista considerada em toda a vila onde mora como “uma senhora modelo” e “uma santa” (QUEIRÓS, 1980, p. 61). O narrador descreve a jovem senhora apontando que “A vila tinha quase orgulho na sua beleza delicada e tocante; era uma loura, de perfil fino, a pele ebúrnea, e os olhos escuros de um tom violeta, a que as pestanas longas escureciam mais o brilho sombrio e doce.” (QUEIRÓS, 1980, p. 61)

A personagem está inserida em um contexto familiar lúgubre, em que seu marido e filhos são doentes. O esposo João Coutinho é “mais velho que ela, era um inválido, sempre de cama” (QUEIRÓS, 1980, p. 61) e seus filhos “duas rapariguitas e um rapaz, eram também doentes, crescendo pouco e com dificuldade, cheios de tumores nas orelhas, chorões e tristonhos” (QUEIRÓS, 1980, p. 61). A casa onde habitam é um ambiente funesto, abafado e sem correntes



de ar por causa dos doentes. Contudo, Maria da Piedade, virtuosa esposa e mãe dedica-se com asseio a cuidar de cada um deles.

O nome Maria da Piedade remete à imagem da Virgem Maria, nota-se em seu próprio nome a filiação religiosa e o caráter do sacrifício. Maria, retomando a imagem da mãe de Jesus, é símbolo da pureza, simplicidade e virgindade. Piedade, está relacionado ao caráter devoto, bom e resignado. Desse modo, é possível notar a protagonista Maria da Piedade repleta de sentimentos piedosos com seu marido e filhos, “nada a interessava na terra senão as horas dos remédios e o sono dos seus doentes” (QUEIRÓS, 1980, p. 63), ela frequentava a missa todos os domingos e o próprio cuidado com os seus doentes era uma forma de oração.

O ambiente em que vive Maria da Piedade é triste, melancólico, sem vida, a casa estava sempre fechada para que as correntes de ar não prejudicassem os doentes e até mesmo as flores “depressa murchavam naquele ar abafado de febre” (QUEIRÓS, 1980, p. 62). Assim também acontece com a personagem que perde sua vivacidade naquele ambiente doentio, o vigor da juventude é abreviado e ocupa-se apenas dos cuidados familiares.

Assim, toda a descrição da casa e da família se opõe às características tão joviais de Maria da Piedade apresentadas no início do conto. Ela realiza as atividades com presteza, mas o narrador revela que “corriam-lhe as lágrimas pela face; uma fadiga da vida invadia-a, como uma névoa que lhe escurecia a alma.” (QUEIRÓS, 1980, p. 63), revelando uma tristeza que a invade em seu cotidiano. Porém com a chegada do primo encontra novas sensações que possibilita desprender-se da monotonia de seus dias.

A chegada de Adrião, primo de João Coutinho, insere na narrativa um “homem célebre”, romancista na capital, parente de quem João Coutinho se orgulhava e “a sua fama que chegara até a vila, num vago de legenda, apresentava-o como uma personalidade interessante, um herói de Lisboa.” (QUEIRÓS, 1980, p. 65), ele vem para a província vender uma fazenda e desperta em Maria da Piedade um desejo de um novo mundo de possibilidades e sensibilidades nunca imaginadas pela personagem, “ela devia ter momentos em que desejasse alguma outra coisa além daquelas quatro paredes, impregnadas do bafo da doença...” (QUEIRÓS, 1980, p. 68), em contraste com a figura do marido adoentado, ela se envolve facilmente pelo primo.



A vida de Maria da Piedade era infeliz, casara-se com João Coutinho, um homem mais velho e rico, a fim de escapar de um ambiente familiar conturbado e pobre, mas “não amava o marido, decerto; e mesmo na vila tinham-se lamentado que aquele lindo rosto de Virgem Maria, aquela figura de fada, fosse pertencer ao Joãozinho Coutinho, que desde rapaz fora sempre entrevado.” (QUEIRÓS, 1980, p. 62). O casamento entre eles era uma forma de ascensão social da esposa e uma solução aos tormentos familiares que ela vivenciava.

[...] em nada lembra o amor romântico alimentado pela tradição já difundida no século XIX; não há sentimento, não há idealização, apenas convivência, já que o casamento representava o caminho possível para a mulher daquele período, única ambição no seu horizonte. Para Piedade, casar era, portanto, ascender socialmente e libertar-se do convívio familiar [...] (FAHL, 2009, p. 104)

Durante as visitas à fazenda há uma aproximação entre Adrião e Maria da Piedade, inicialmente ela se comporta como “um pássaro assustado” que admira a “figura enérgica e musculosa”, “alguma coisa de forte, de dominante a enleava.” (QUEIRÓS, 1980, p. 67), já Adrião a admira e se interessa por uma criatura em que o ouro do cabelo, a modéstia na melancolia e a linha casta a fazia cada vez mais delicada e tocante.

A cena da sedução culmina em um beijo enquanto passeavam em um moinho abandonado, durante o passeio pelo campo “de repente, sem que ela resistisse, prendeu-a nos braços, e beijou-a sobre os lábios” (QUEIRÓS, 1980, p. 72), esse momento causa um embate momentâneo entre o desejo e a postura santificadora de esposa e mãe. Primeiramente, o efeito do beijo foram as lágrimas da personagem, mas em seguida proporcionou a chegada de sensações e novos valores à essa mulher que o primo lhe faz vislumbrar perspectivas de felicidade.

Logo em seguida Adrião decide partir para não distrair aquela mulher dos cuidados aos seus doentes, porém em Maria da Piedade já havia se instaurado um amor pela virilidade. Diferente da invalidez de João Coutinho, ela desejava a vivacidade e a força do seu corpo, contrária ao abatimento de seu marido.



Amava-o. Desde os primeiros dias, a sua figura resoluta e forte, os seus olhos luzidios, toda a virilidade da sua pessoa, se lhe tinham apossado da imaginação. [...] o que a fascinava era aquela seriedade, aquele ar honesto e são, aquela robustez de vida, aquela voz tão grave e tão rica; e antevia, para além da sua existência ligada a um inválido, outras existências possíveis, em que se não vê sempre diante dos olhos uma face fraca e moribunda, em que as noites se não passam a esperar as horas dos remédios. Era como uma rajada de ar impregnado de todas as forças vivas da natureza que atravessava, subitamente, a sua alcova abafada: e ela respirava-a deliciosamente. (QUEIRÓS, 1980, p. 73)

Esse sentimento se apodera da personagem que devaneia “Se ele fosse meu marido!” (QUEIRÓS, 1980, p. 73), mostrando esse desejo de mudança por uma vida romanesca e agora a palavra amor é usada na descrição do seu sentimento por Adrião. Após o encontro no moinho, o amante reflete ser um despautério pensar em tirar aquela mulher dos cuidados de sua família e se despede friamente. Maria da Piedade fica à janela e chora com a partida do amante, volta a observar a mesma paisagem entediante que via todos os dias enquanto fazia sua costura.

Novas possibilidades

Antes de conhecer Adrião, a protagonista lia *Vida dos Santos* aos pés do esposo inválido; depois do adultério ela se interessa por tudo que se relacionava a Adrião e começa a ler os livros escritos por ele, inclusive identifica-se com Madalena, personagem de uma narrativa ficcional de Adrião, que morrera de abandono. Piedade não morrerá como ela, mas sofrerá uma mudança em seu comportamento, deixando de ser aquela mulher piedosa, conforme fora apresentada no início do conto. Ela se sente abandonada como Madalena, pois Adrião vai embora sem maiores explicações.

Nesse contexto, a personagem Madalena pode ser relacionada à personagem bíblica como figura da mulher pecadora presente no evangelho de João em que o perdão foi concedido mediante a sua correção de comportamento. No conto, Piedade não será absolvida moralmente aos olhos da sociedade da vila que morava, pois o adultério e o desprezo pelos seus doentes causaram indignação.



Acontece um conflito trágico na consciência de Maria da Piedade, que muda o seu estado de sujeito e transforma seu percurso, há uma oposição entre inocência e perversão após a protagonista ser seduzida por um homem visto como um herói de Lisboa, romancista e com uma personalidade interessante, ou seja, o oposto do seu marido impotente e daquela rotina hospitalar. A ausência do amante fez com que ela se entregasse à leitura de romances buscando reconhecimento nas personagens: “Chorando as dores das heroínas de romance, parecia sentir alívio às suas” (QUEIRÓS, 1980, p. 74).

Maria da Piedade fixava seu olhar na monotonia da paisagem vista através das mesmas janelas todos os dias, monotonia que refletia sua própria situação de vida. A leitura de romances era o momento que encontrava uma vida idealizada e despertava o seu desejo de ser amada como as mulheres descritas naqueles livros e assim sua realidade tornava-se detestável: “Tornou-se impaciente e áspera. Não suportava ser arrancada aos episódios sentimentais do seu livro, para ir ajudar a voltar o marido e sentir-lhe o hálito mau.” (QUEIRÓS, 1980, p. 75)

Portanto, o espaço da casa que era repleto de cuidados, paciência e resignação se transforma após o despertar da paixão pelo primo. Maria da Piedade revolta-se contra o tipo de vida que leva e a considera injusta e desagradável. Esse cenário sofre as mudanças que correspondem também à transformação sofrida pela protagonista que, após o beijo no moinho, desperta para a emoção e para o desejo, como se fosse o renascer para uma vida nova.

Como descrito no conto, Maria da Piedade passa “de santa a Vênus”, tal relação é feita devido Vênus representar a totalidade da experiência amorosa. O amor, que encanta as pessoas, tem origem divina e causa natural, isto é, procede de Deus e está inscrito na natureza.

Um dos aspectos que demonstra a mudança na vida da protagonista pode ser identificado pela observação das referências bíblicas citadas no conto. Maria da Piedade ao lembrar a Virgem Maria é aquela mulher piedosa e dedicada aos cuidados dos seus doentes. A presença da personagem Madalena nas leituras da protagonista evidencia a mudança na vida de Maria da Piedade, que abandona os cuidados com sua família em busca de satisfazer os seus desejos. Madalena retoma a passagem do evangelho de João em que a mulher adúltera é levada pelos escribas e fariseus ao templo de Jesus, ela é absolvida de seus pecados pois ninguém se



julgou capaz de condená-la. Diferentemente do que acontece no conto, pois Maria da Piedade não é absolvida moralmente aos olhos da sociedade da vila.

Ela se entrega às leituras e depois de dois anos envolve-se com o praticante da botica, o primeiro homem que a namora, deixando o lar em abandono e sua família desamparada, fato que escandaliza a vila e faz com que não seja mais a mulher admirada pelos habitantes.

E agora, deixa a casa numa desordem, os filhos sujos e remelosos, em farrapos, sem comer até altas horas, o marido a gemer abandonado na sua alcova, toda a trapagem dos emplastos por cima das cadeiras, tudo num desamparo torpe. (QUEIRÓS, 1980, p. 76)

Adrião seria a representação de um amor ideal tal qual a imagem do amante presente nas leituras feitas por Maria da Piedade. Já o relacionamento com o praticante da botica em nada lembra a imagem do amante presente nas leituras, em um momento de carência a personagem se contenta com uma ínfima satisfação.

O escritor Eça de Queirós apresenta a figura feminina nos contos e romances do século XIX em que demonstra o comportamento submisso das mulheres e o fato de serem reprimidas pela sua condição social que controlava as atitudes e vontades das personagens. Contrariar as regras que lhes eram impostas resultava em ser uma figura marginalizada pela sociedade.

O conto e o romance

A produção literária de Eça de Queirós (1845 – 1900) situa-se num tempo histórico em que os pressupostos e postulados do Realismo medram na cena literária portuguesa. Um postulado dessa concepção de arte era que ela deveria ser a expressão da sociedade de maneira reflexiva e representativa. O período da difusão estética realista em Portugal foi marcado pelo grupo de intelectuais estudantes de Coimbra, que ao observar o avanço dos acontecimentos no mundo europeu e a inação do povo lusitano, decidiram agir politicamente promovendo o debate de ideias. Com este intuito, organizaram as Conferências do Casino a fim de difundir as ideias e integrar Portugal a esse novo tempo. Eça de Queirós proferiu a quarta Conferência,

144



intitulada como “O realismo como nova expressão da arte”, em que defende uma literatura engajada com as questões sociais de seu tempo.

Partindo dessa consideração de que a literatura seria o espaço para expor criticamente alguns aspectos da sociedade portuguesa, como descrições dos indivíduos e suas condições sociais, o romance *O primo Basílio* (1978) mostra a burguesia lusitana e a fragilidade da instituição familiar.

Ao analisar o conceito de realismo vale ressaltar o sentido de que uma obra literária é uma (re)criação do real, em que o artista é capaz de transformar aquela parte da realidade em arte, caso contrário, o produto final seria apenas um documentário da vida.

A questão polêmica do adultério revelada no conto *No Moinho* aparece também no romance *O Primo Basílio* em que a personagem Luísa comete a traição com seu primo, e no conto, Maria da Piedade envolve-se com o primo de seu esposo. Logo nas primeiras páginas do romance é referida a ausência do marido Jorge e a chegada do primo Basílio, ex-namorado da protagonista, que instiga o leitor a pensar em um possível adultério. No início do conto, Maria da Piedade é apresentada como uma mulher resignada, piedosa e também abandonada devido à enfermidade do seu marido, que não é considerado um companheiro ou amante, embora nas primeiras páginas não seja tão evidente que a narrativa culminará em um adultério.

Ambas as personagens leem obras românticas, criando ilusões que esperam ver realizadas com seus amantes. Luísa foi apresentada como pertencente a um ambiente urbano, romântica e sonhadora desde o início da história, encontra em Basílio a oportunidade de “enfim ter ela própria aquela aventura que tantas vezes lera nos romances amorosos.” (QUEIRÓS, 1994, p.193) e Maria da Piedade, personagem do espaço campesino, começa a ler romances apenas após o beijo de Adrião “foi um devorar constante de romances. Ia-se assim criando no seu espírito um mundo artificial e idealizado.” (QUEIRÓS, 1980, p. 75). No início das obras são apresentadas como mulheres modelo daquela sociedade, Luísa vista como “anjo”, “pomba” e Maria da Piedade como “santa” e “fada”, elas vivem o casamento como uma convenção social e alteram o percurso previsto para uma personagem feminina tradicional, comprometem a



relação matrimonial revelando um perfil que se desvia da ética e da moral destinadas a elas ao cometer o adultério.

Mas se, em *O Primo Basílio*, Eça pretende analisar como surge o adultério em meio citadino, em *No Moinho* a questão põe-se no meio rural. A mulher burguesa da cidade transfere-se para a mulher burguesa do campo, vivendo num ambiente fechado – a sua casa – situada num ambiente rural. As causas encontradas são essencialmente as mesmas: um casamento sem amor, o tédio da vida que leva e, sobretudo, as leituras românticas. (GONÇALVES; MONTEIRO, 2001, p. 138)

O acontecimento do beijo entre os amantes marca o início de um processo de degradação das personagens femininas. Luísa, de *O primo Basílio*, é punida com a morte, e embora Maria da Piedade não seja punida da mesma forma, ela é submetida a um rebaixamento moral por ser uma transgressora das normas que a sociedade impõe às mulheres. A protagonista do conto termina com um homem caracterizado como “um maganão odioso e sebento, de cara balofa e gordalhufa”, sendo o primeiro que a enamorou e ela facilmente caiu em seus braços. Ele, por sua vez, lhe pede dinheiro constantemente emprestado para sustentar uma outra mulher, e nessa condição Maria da Piedade “escandalizou toda a vila.” (QUEIRÓS, 1980, p. 76).

O escritor português representa por meio da literatura aspectos observáveis da sociedade, um espaço em que o casamento acontece para cumprir uma norma social e não por amor, desencadeando insatisfação na relação marido e mulher. Nas obras analisadas notam-se os desencantos, limitações e fraquezas femininas, e que ao desviar-se da ética e moral direcionadas a elas, as mulheres sofrem consequências.

Os desfechos das personagens femininas colocam em foco um valor moral para os moldes realistas ao revelar que o amor ou o adultério pode ser danoso, levar à ridicularização ou até mesmo à morte, essa tal degeneração conduzida pelo amor apresenta-se a fim de provocar algum efeito nos leitores. A relação amorosa entre os amantes acontece apenas de forma transitória, pois Adrião parte rapidamente após o beijo no moinho e Basílio também viaja após descobrir que Juliana havia se apropriado das cartas. Assim, percebe-se a indiferença masculina e a penalidade sobre as mulheres.



As obras citadas trazem para a ficção aspectos que Eça havia formulado no texto d'*As Farpas* de Março de 1872 sobre a educação e a condição da mulher portuguesa. Entre os elementos, o autor português cita o desejo das mulheres em viver emoções intensas e libertar-se do tédio dos seus dias, sendo a literatura um espaço possível:

Nada tem um encanto tão profundamente atraente como a catástrofe. Ela satisfaz o desejo mais violento da alma – palpar fortemente. O que se evita hoje, nesta excitação do mundo, é o *terra a terra*, o trivial, a chinela, a tranquilidade, o palito nos dentes, e a virtude plebeia. O que se pede é a comoção, a sensação, o sobressalto. [...] Toda a literatura, teatro, romance e versos educam neste sentido: vibrar, sentir fortemente. (QUEIRÓS, 1961, p. 117)

Sobre a concepção de conto e romance, eles se diferem na unidade de ação. O conto *No moinho* apresenta apenas uma célula dramática construída em torno à personagem principal, contém apenas um conflito que leva para o mesmo ponto, no caso, as consequências do comportamento adúltero. Já no romance, há uma pluralidade de ações, isto é, uma série de dramas e conflitos antes de chegar ao desenlace final. Embora o adultério de Luísa com o primo seja a ação principal, há a abordagem da luta de classes entre a protagonista e a criada Juliana mostrando uma sociedade de dominantes e dominados em que a empregada busca inverter esses papéis. É possível notar também a inserção de alguns personagens secundários que mostram alguns tipos sociais da sociedade lisboeta, como o conselheiro Acácio, Sebastião, Julião e D. Felicidade. O autor J. Cortázar aponta essa diferença de construção:

O romance e o conto se deixam compara analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTÁZAR, 1993, p. 151)

Como é possível notar na ficção queirosiana, os espaços evidenciam momentos importantes, como por exemplo o espaço fechado da casa de Maria da Piedade e mesmo a casa que morava com seus pais representa a resignação ou limitação, enquanto que o espaço aberto do moinho demonstra a libertação. No romance, apresenta-se muitos lugares, como a casa de



Luísa, a rua, o teatro, a igreja, a casa de Leopoldina. Tal diferença também é possível notar quanto ao número de personagens: no conto há poucos personagens, enquanto no romance há uma quantidade maior que circundam a protagonista.

Considerações finais

O autor utiliza gêneros distintos para abordar um mesmo tema e focalizar a condição humana, especificamente a condição feminina do século XIX, em que o casamento representava uma forma de ascender socialmente e a mulher era punida por satisfazer seus desejos amorosos, mostrando que a sedução acarreta efeitos irreversíveis, seja a morte em *O primo Basílio* ou o final grotesco no conto *No Moinho*.

Observa-se que Maria da Piedade, uma mulher preocupada apenas com os cuidados do lar, é facilmente seduzida por um homem que proporciona uma breve aventura. O mundo frágil da personagem e o espírito sereno são modificados e transparece uma mulher que busca satisfazer os seus desejos e vivenciar o mundo, o que acontece ao envolver-se com homem da botica e relegar o marido e filhos ao abandono. Maria da Piedade muda radicalmente gostos e atitudes a partir da descoberta do desejo carnal, o que impacta a sociedade da época devido ao seu comportamento e ela passa a ser condenada pela vila que antes a olhava com admiração.

Referências Bibliográficas

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1974.

DANTAS, Francisco J.C. *A mulher no romance de Eça de Queirós*. São Cristóvão, SE: Editora UFS; Fundação Oviêdo Teixeira, 1999.



D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos) *História das Mulheres no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2002, p. 223 – 240.

FAHL, Alana de Oliveira Freitas. *Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós*. Tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Bahia, Ba, 2009.

FIGUEIREDO, Monica. Por entre 'coolies' e mandarins, as inscrições chinesas em Eça de Queirós. In: *Literatura Portuguesa Aquém-mar*. Komedi: Campinas, 2005.

GONÇALVES, Henriqueta Maria A. MONTEIRO, Maria da Assunção M. *Introdução à leitura de Contos de Eça de Queirós*. Ed. Almedina: Coimbra, 2001.

HAHNER, June Edith. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos as mulheres no Brasil, 1850-1840*. Tradução de Eliane Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária, Prosa*. São Paulo: Cultrix, 10ª ed., 1982.

MUNNO, Amina Di. Eça de Queirós e a narrativa breve: uma leitura do conto *No moinho*. In: MINÉ, Elza (org.). *Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós*. São Paulo, Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997.

POE, Edgar Allan. *Resenhas sobre Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Tradução de Charles Kiefer. Bestiario, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004.



QUEIRÓS, Eça de. *Contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo: FTD, 1994.

QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. Tomo I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. Tomo II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

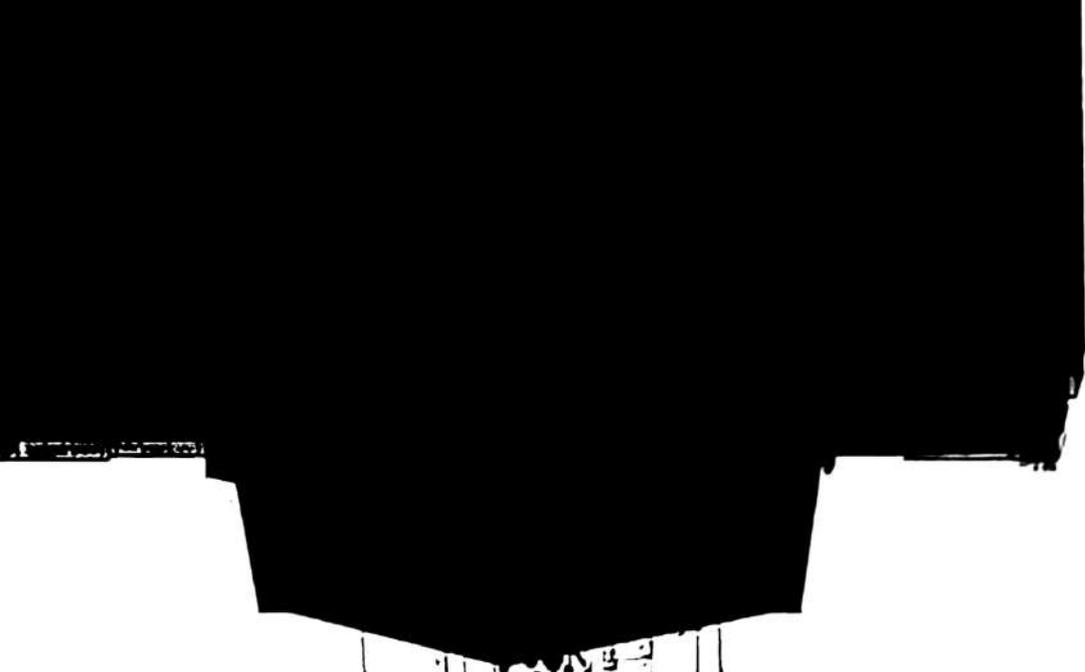
REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Ed. Imprensa Nacional: Lisboa, 2000.

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



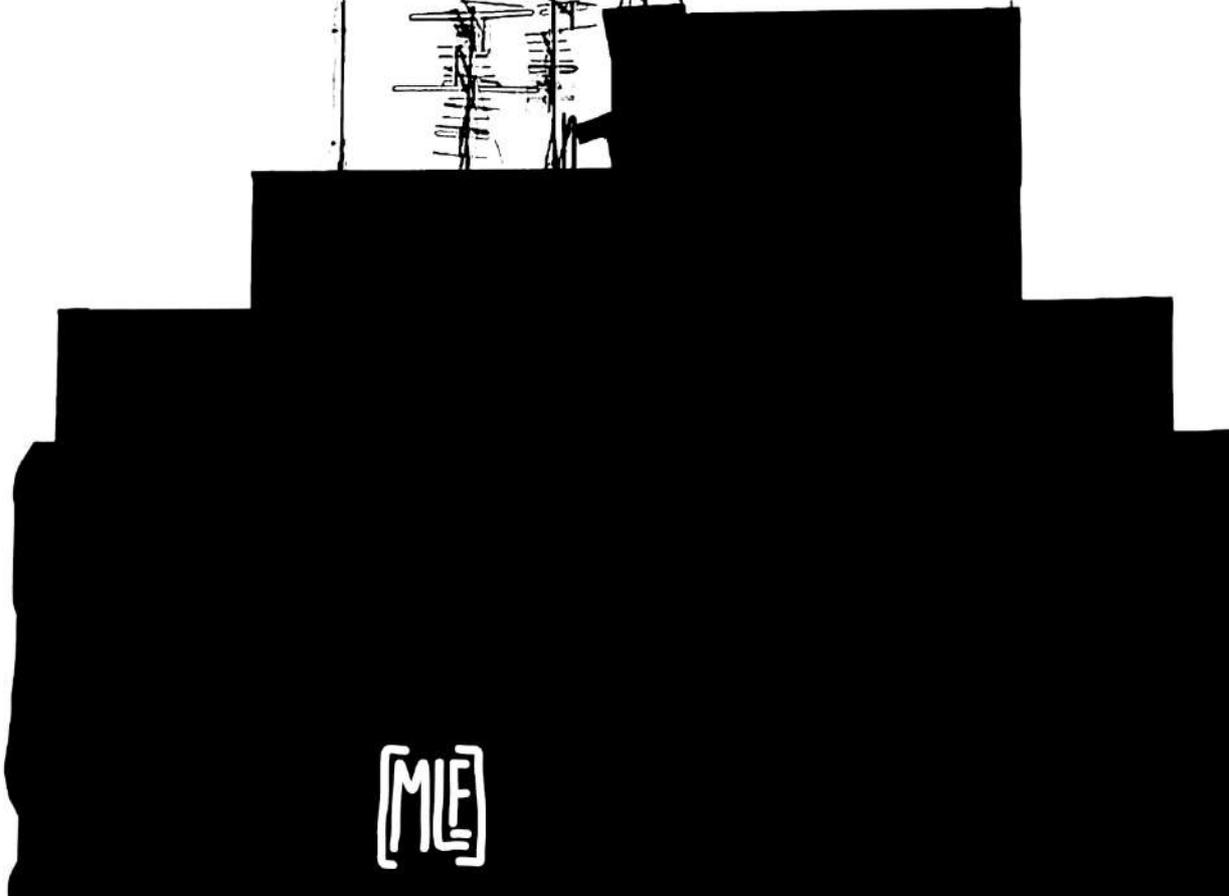
Criação literária





РАНОЯМА

АМАРОНАЧ



[ME]

ΠΑΝΟΡΑΜΑ

ΑΜΑΡΟΝΑΡ

Descobrir fazendo:

exercícios de escrita criativa de “Literatura francesa I: Panorama” (2020.1)

Organizado por

Ana Cláudia Romano Ribeiro e Ghustavo Muniz





Apresentação

Ensinar literatura de língua francesa em tempos de pandemia: um breve relato

Ana Cláudia Romano Ribeiro¹

O dossiê *Descobrir fazendo: exercícios de escrita criativa de "Literatura francesa I: Panorama" (2020.1)*, organizado por mim e por Ghustavo Muniz², monitor de Literaturas de Expressão Francesa que também cuidou do tratamento gráfico de todo o material, traz alguns exercícios de escrita criativa de alunos que cursaram a unidade curricular "Literatura francesa I: Panorama" no primeiro semestre de 2020.³

No campus Guarulhos da Universidade Federal de São Paulo, o primeiro semestre de 2020 começou, como previsto, no início de março, embora estivéssemos apreensivos com as notícias a respeito de um novo vírus em circulação. Lembro-me que nessa primeira semana de volta às aulas, nos corredores da Unifesp, algumas pessoas se abraçavam normalmente, mas outras hesitavam, certamente mais bem informadas. A partir da segunda semana de aula, no entanto, todos os trabalhos foram interrompidos e medidas sanitárias de distanciamento social revelaram-se imprescindíveis para conter a propagação do vírus. A pandemia estava se espalhando e logo se revelaria tão calamitosa e mortífera quanto os gestos negacionistas do governo federal.

Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial de Saúde declarou que o mundo estava vivendo uma pandemia de Covid-19, causada pelo novo coronavírus. Na Unifesp, as aulas da graduação foram suspensas a partir de 16 de março. Inicialmente planejada para quinze dias, a suspensão estendeu-se devido ao agravamento da pandemia, mas encerrou-se em 3 de agosto, quando as aulas da graduação do campus de Guarulhos foram retomadas, excepcionalmente, de maneira não-presencial, em regime de Atividades Domiciliares

¹ Professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: acribeiro@unifesp.br. Orcid: 0000-0002-0923-3228.

² Graduando em Letras, habilitação Português-Francês, na Universidade Federal de São Paulo. E-mail: ghustavo.muniz@unifesp.br. Orcid: 0000-0002-6204-4653.

³ Publicamos neste dossiê apenas os exercícios, desenhos e demais artes visuais dos alunos que enviaram autorizações para publicação.



Especiais (ADE), e adaptadas a um semestre encurtado (de quinze para onze semanas letivas).⁴ Cada professor poderia reorganizar seu curso da forma que escolhesse, dentro de limites que foram posteriormente reunidos e apresentados na portaria 1109/2021.⁵

Como dar aulas em regime remoto? Na Unifesp, as aulas sempre foram presenciais, sempre se beneficiaram com as trocas presenciais nas salas de aula, nos corredores, na cantina, na quadra de esportes, no teatro e nos demais locais de interação social desse espaço tão propício ao diálogo que é a universidade. Pensar modos de adaptar cursos presenciais a esse novo regime foi um grande desafio por muitas razões, começando pela perda da dimensão da presença física dos corpos em um mesmo espaço compartilhado. No meu caso, mais especificamente enquanto professora de literaturas de língua francesa no Departamento de Letras, as perguntas principais que me coloquei foram as seguintes: Como manter, nesse regime remoto, o planejamento geral dos meus cursos de literatura, que é o de dar aulas que façam com que os alunos constituam um repertório de autores e obras de língua francesa? Como estabelecer trocas significativas em regime remoto? Que interações seriam possíveis, desejáveis e proveitosas para todas as pessoas envolvidas nesse processo? No regime presencial, eu costumava dar aulas expositivas que incluíam seminários feitos pelos alunos e interações baseadas na percepção olho-no-olho com os alunos (e, nesse caso, uma expressão facial ou corporal bastaria para suscitar uma conversa, uma risada, uma pergunta, um comentário). No regime remoto não me parecia possível replicar esse esquema, porque ele pressupunha uma pessoa falando durante muito tempo (a professora ou o aluno responsável pelo seminário) e as demais em posição passiva (ainda que em escuta ativa), invisíveis (no caso de câmeras desligadas) e sujeitas a dispersão (problemas de conexão, execução de outras tarefas ao mesmo tempo, variadas demandas concomitantes, etc).

Já que não havia um modelo didático pronto para reorganizar minhas aulas, tive que “descobrir fazendo” – essa foi a diretriz que guiou a reformulação dos meus cursos desde que

⁴ Foram e têm sido numerosas as ações da Unifesp a fim de enfrentar o novo cenário epidemiológico, pensar e implementar as ações necessárias à reorganização da vida acadêmica. Os resultados dos trabalhos do Comitê de Enfrentamento do Coronavírus da Unifesp podem ser consultados na página <https://coronavirus.unifesp.br/>.

⁵ A portaria que define e normatiza as atividades da graduação excepcionalmente em regime ADE pode ser consultada aqui: <https://www.unifesp.br/campus/osa2/noticias-eppen/1519-portaria-que-regulamenta-as-ade-dos-cursos-de-graduacao-no-primeiro-semester-de-2021>.



a pandemia se instaurou e, com ela, o regime remoto. “Descobrir fazendo” incluiu colocar-me na posição de “aluna de literatura” em regime remoto. Explico-me. A partir de 2015, comecei a frequentar algumas oficinas de escrita ministradas por escritores. Inicialmente presenciais, com a pandemia, essas oficinas passaram a acontecer online.⁶ Nelas, tomei contato com vários tipos de lida ativa e direta com a palavra e me dei conta de que isso poderia fazer parte da minha própria prática enquanto “professora de literatura”. Nelas, fui colocada no papel de uma leitora ativa de um modo muito específico: uma leitora que deve ler e ouvir concentradamente, deve destrinchar os mecanismos de funcionamento de um texto, pensar sobre um problema, um tipo de registro, uma visada, para depois realizar um exercício de escrita a partir do que foi lido e discutido ou a partir da prática de um ou mais de um mecanismo expressivo, repetindo-o, ampliando-o, reduzindo-o, adaptando-o, pensando efeitos, testando possibilidades e resolvendo problemas. Foi essa a inspiração para o planejamento da unidade curricular denominada “Literatura francesa I: Panorama”, no primeiro semestre de 2020.⁷

A novidade em relação à minha prática docente anterior foi a introdução dos exercícios de escrita e o compartilhamento e discussão coletiva dos resultados desses exercícios, de sua relação com os textos lidos e do que mais eles suscitassem. Também pedi que cada aluno compartilhasse seus exercícios com um colega, que deveria comentá-lo por escrito, mobilizando de outra forma a relação com o material proposto a cada semana. Todos os recursos (vídeos, textos, imagens, arquivos de som, etc) foram disponibilizados em uma sala de aula virtual do google: a cada semana, os alunos foram convidados a ler um texto literário curto em francês e, sempre que possível, em tradução⁸, previamente apresentado em uma

⁶ Até aquele momento, eu tinha cursado oficinas ministradas por Amílcar Bettega, Angélica Freitas, Paloma Vidal, Mayra Guanaes, Dirceu Villa, Carolina Fenati, Deise Abreu Pacheco e Ismar Tirelli Neto. Algumas dessas oficinas resultaram em parcerias. Com o Ismar, continuo a fazer encontros semanais para ler e escrever juntamente com Katia Maciel, Livia Flores, Consuelo Lins e Rodrigo Moretti. Juntos, formamos um grupo de poetas chamado Anáguas, que faz performances regularmente (arquivadas no youtube, no canal do coletivo) e que publicará seu primeiro livro em breve, pela Editora 7Letras (*Sol talvez seja uma palavra*). Com a Deise, publicamos semanalmente no instagram e no facebook a tirinha *A vida de Deise*, que em breve terá uma edição impressa, pela Hucitec.

⁷ Minha prática foi certamente inspirada por conversas anteriores à pandemia com colegas do curso de Letras da Unifesp que já incluíam a escrita criativa em seus cursos, como o Pedro Marques, a Paloma Vidal e a Leila Costa.

⁸ Disponibilizar os textos em versão bilíngue permitiu que alunos de outros cursos ou com pouco conhecimento de língua francesa pudessem frequentar as aulas, já que “Literatura francesa I: Panorama” é uma unidade curricular eletiva, ou seja, não é oferecida exclusivamente aos alunos de Letras – Português/Francês.



vídeo-aula em que eu lia em voz alta e comentava o texto em questão privilegiando sua literariedade própria, além de apresentar seu autor e seu contexto (algumas aulas foram gravadas em francês, outras misturando o francês ao português). Deixei à disposição dos alunos outros materiais, complementares e de consulta não-obrigatória (textos críticos, filmes, vídeos, entrevistas, etc), caso desejassem aprofundar-se no texto ou no autor da semana. Em seguida, os alunos deveriam produzir um análogo do texto lido (ou de uma parte dele) ou realizar um exercício que proporcionasse uma reflexão sobre um aspecto desse texto (os enunciados variaram, como pode-se ler abaixo). Na última etapa desse processo, os alunos eram convidados a compartilhar o exercício com a turma a cada semana, lendo em voz alta, para discussão coletiva em um encontro síncrono de uma hora de duração. Esse encontro era sempre gravado e depois acrescentado aos materiais da sala de aula virtual. Para obter aprovação na UC, cada aluno precisou entregar ao menos cinco exercícios e cinco comentários críticos a exercícios de colegas. Cada exercício entregue foi lido, revisado e comentado pela professora. Ao final do semestre fizemos um sarau, experimentando ler os textos produzidos em voz alta, com ou sem acompanhamento de instrumentos musicais e/ou outras vozes.

Dito de outro modo, reformulei meu curso para incluir no estudo da literatura de língua francesa a escrita criativa, de modo a favorecer o corpo a corpo com o texto literário e visando, por meio dessa prática, “tentar entender criticamente o outro”, retomando uma formulação de Ismar Tirelli Neto, cujas oficinas frequento assiduamente (2021, p. 25). Fez parte desse processo de ensino e de aprendizagem pensar, coletiva e individualmente, sobre a maneira pela qual cada um resolveu um enunciado em comum, sobre como cada um leu e interpretou um texto em comum, como entrou em diálogo com ele. Dito de outro modo, estudamos literatura interpretando, ouvindo, escrevendo e conversando com focos determinados.

Para que se possa entender mais precisamente o contexto dos exercícios reunidos neste dossiê, elenquei abaixo os textos escolhidos para a unidade curricular “Literatura francesa I: Panorama”. Como seu nome explicita, essa UC visa apresentar aos alunos textos variados de autores e de épocas variadas. Com isso, intenta-se que eles possam incrementar seu repertório, ampliar seus horizontes de leitura e, no caso deste semestre específico, intentou-se que, escrevendo criativamente, eles pudessem ampliar também seus horizontes

158



de escrita, refletindo conscientemente sobre os modos de ação da linguagem nos textos lidos e naqueles que eles mesmos criaram. Os enunciados dos exercícios propostos puderam ser realizados em francês, em português ou em ambas as línguas. Vale dizer que o objetivo da escrita foi experimentar, e não chegar a qualquer ideia de perfeição (gramatical, sintática ou outra) ou de domínio em relação ao uso da língua e seus recursos. A bibliografia citada e a bibliografia complementar indicada aos alunos encontram-se nas referências, ao final desta apresentação.

Texto 1: *Approches de quoi?*, de Georges Perec, foi disponibilizado no original e em duas traduções, “Abordagens de quê?”, de Zéfere, e “Aproximações de quê”, de Rodrigo Silva Ielpo.

Enunciado do exercício: Depois de assistir à vídeo-aula, leia o texto de Georges Perec, “Approches de quoi?” (“Abordagens de quê?”). Escolha um local no lugar onde você mora. Em seguida, vá a esse mesmo local por três dias, no mesmo horário, descreva-o e anote o que você vê acontecer neste lugar (ou o que não está acontecendo) durante cerca de 10 minutos. Escreva em prosa ou em verso, como quiser.

Texto 2: *Je me souviens*, de Georges Perec, foi disponibilizado no original e alguns trechos, em tradução publicada no blog atelierdearteeliteraturapotencial sem indicação do nome do tradutor.⁹ Também disponibilizamos alguns trechos de *I remember*, de Joe Brainard, que inspirou Perec, uma leitura de trechos de *Je me souviens* em francês¹⁰ e uma matéria sobre o livro *Memorando*, de Geraldo Mayrink e Fernando Moreira Salles, inspirado no de Perec. Como materiais complementares, foram indicados o site do Oulipo (oulipo.net) e o texto de Roubaud e Bénabou explicando o que é o Oulipo (2017), o artigo de Carneiro, “Restrições formais como revolução literária? Uma discussão sobre limites e deslimites das formas em literatura” (2017) e o de Zamorano, “L’infra-ordinaire: esquisse de la théorie narrative de Georges Perec” (2015).

⁹ <http://atelierdearteeliteraturapotencial.blogspot.com/2017/09/je-me-souviens-de-georges-perec-trechos.html>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=TNhN77tyep8&t=1s>



Enunciado do exercício: Depois de assistir à vídeo-aula, ler pelo menos 25 itens *do Je me souviens* de G. Perce (p. 13-18) e escutar a gravação de alguns trechos em francês no youtube (citado acima). Dar uma olhada no *I remember* do Joe Brainard. Escrever 10 “Je me souviens” em francês e 10 em português. A lista pode ser a mesma ou diferente para cada língua.

Textos da semana 3: Inventários de François Villon, Roland Barthes, Robert Pinget e Sei Shônagon, estes traduzidos em francês por André Beaujard, agrupados no capítulo “Inventaries fúteis” de *Petite fabrique de littérature* (DUCHESNE; LEGUAY, 1985). Foram disponibilizadas as traduções de Wilson Ribeiro Junior e de Ferreira Gullar para o poema de Villon e, como material complementar, o curta-metragem *Foutaises*, de Jean-Pierre Jeunet e o artigo de Turin, “‘J’aime, je n’aime pas’. Connivence entre Perce et Barthes” (2018).

Enunciado do exercício: Depois de assistir à vídeo-aula, leia o material desta semana e depois, a partir da lista que mais lhe agrada, escreva sua própria lista, em francês, português ou em versão bilíngue.

Texto 4: *Poèmes fondus*, de Michelle Grangaud, para os quais não há tradução em português. Os “poemas derretidos” são a redução de um poema em outro poema, mais curto. Segundo a autora, eles são uma “tradução de um poema em sua própria língua” (GRANGAUD, 1997, p. 3). Em seu livro *Poèmes fondus*, ela traduz sonetos de autores canônicos franceses em forma de haicai, sempre em língua francesa e usando exclusivamente palavras dos sonetos de partida. Foram indicadas as leituras dos verbetes “*Poème fondu*” e “Michelle Grangaud” do site oulipo.net, dos sonetos que Grangaud derreteu: : dos *Regrets*, de Joachim du Bellay, no original e em tradução, quando encontrada, o soneto 1, que tem tradução de Marcelo Diniz, 2, 3, 10 e 13, para os quais não encontramos tradução; e de Baudelaire, “*Correspondances*”, no original e em tradução de Helena Amaral, e “*Le chat*”, no original e na tradução de Jamil Almansur Haddad. Também indiquei a leitura do verbete “Soneto” do *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia (CETAPS, 2009) e disponibilizei o artigo de Reggiani, “Être Oulipienne: contraintes de style, contraintes de genre?” (2016).



Enunciado do exercício: Depois de assistir à vídeo-aula, vá ao arquivo pdf “Poemas originários que Grangaud derreteu”, que tem alguns haicais dela, os sonetos de onde ela partiu para compor os haicais e, quando disponível, a tradução em português. Encontre as palavras dos haicais de Michelle Grangaud nos sonetos de onde ela partiu. Pense no tipo de escolhas que ela fez. Seguindo o mesmo procedimento, escolha 2 sonetos (em francês ou em português) e faça um haicai a partir de cada um deles (em francês ou em português - ou nas duas línguas).

Texto 5: Sonetos 2, 3, 7, 8, 9, 11, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23 de Louise Labé em francês e em português, na tradução de Sergio Duarte. Como material complementar, indiquei a versão cantada de “*Baise m’encor*”, por Nataly Dawn, disponível no youtube.¹¹

Enunciado do exercício: Depois de assistir à vídeo-aula, ler pelo menos 4 sonetos em francês e em português. Faça como Michelle Grangaud (ver aula anterior), que reduziu sonetos do cânone francês em forma de haicai em seus *Poèmes fondus*: “derreta” 4 sonetos de Louise Labé em forma de haicai.

Texto 6: Anagramas das páginas 2 a 5 do livro *Stations* de Michelle Grangaud. Como materiais complementares, indiquei o verbete “*anagramme*” do dicionário online do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (cntrl.fr) e um vídeo no youtube que explica o que são anagramas.¹²

Enunciado do exercício:

Depois de assistir à vídeo-aula e de ler o material desta semana:

- 1) Faça um anagrama com seu nome ou nome + sobrenome (em português e/ou em francês);
- 2) Faça um anagrama em francês a partir de uma palavra em francês: abra uma página de jornal na internet – <https://www.mediapart.fr/> – e pesque ali uma palavra, de preferência nova pra você;

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lJuKoPaSpOU>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=kvgpkRS0mZc>



3) Faça um ou mais anagramas em francês e/ou português com duas palavras em francês retiradas das páginas 3 e 4 do livro *Stations* de Michelle Grangaud.

Texto 7: Raymond Queneau, *Exercices de style*, disponibilizado também na tradução de Luiz Rezende. Como material complementar, sugeri o artigo de Márcia Arbex, “*Exercícios de estilo com “sotaque tupiniquim”*: Luiz Rezende tradutor de Raymond Queneau” (2009).

Enunciado do exercício: Leia “Notations” (“Anotações”) e pelo menos mais 5 versões de sua escolha, de preferência em francês e em português. Escute a leitura em francês de trechos dos *Exercices de style*, no youtube,¹³ que também contém os textos lidos.

Depois, escreva sua própria versão, de preferência em francês.

Texto 8: O conto *À l’ombre de l’amandier*, da escritora haitiana Évelyne Trouillot, em francês e em tradução de Raquel Dommarco Pedrão. Como material complementar, disponibilizei a entrevista que a autora concedeu à escritora brasileira Juliana Leite, uma entrevista para o canal *Île en île*, disponível no youtube¹⁴, e um vídeo que resume a história do Haiti.¹⁵

Enunciado do exercício: Depois de assistir à vídeo-aula e ler os materiais, encontre os trechos que respondem às perguntas do roteiro de leitura criado pela professora, no texto em francês e na tradução em português. Escolha 10 palavras do conto (em francês) e escreva uma ou mais frases com elas (em francês ou em português, com a tradução das 10 palavras encontradas na tradução de Raquel Dommarco Padrão).

Texto 9: Textos 3, 8, 13 e 18 de *Tropismes* de Nathalie Sarraute, no original em francês e na tradução em português de Marcela Vieira. Como material complementar, disponibilizei um

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=Xhm5T3talUI>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=IYTAzkDIWfc>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=SsYvdIdNyHc>



programa da rádio France Culture sobre *Tropismes*¹⁶ e o posfácio de Sandra Nitrini à edição brasileira com tradução de Marcela Vieira.

Enunciado do exercício: Depois de assistir à vídeo-aula e ler os textos, escreva uma micronarrativa inspirada em uma das micronarrativas da Nathalie Sarraute.

Texto 10: Dez aforismos de *Poteaux d'angle*, do belga Henri Michaux, em francês e em tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro. Como material complementar, indiquei o verbete “Aforismo” do Edtl (PIRES, 2009), “Je rame”, poema de Michaux (*de Face aux verrous*) transformado em canção¹⁷, um trecho do ballet criado por Marie Chouinard para sua companhia de dança, baseado no livro de desenhos de Henri Michaux, *Mouvements*¹⁸ e, por fim, palavras cruzadas que criei com vocabulário dos aforismos. Não houve exercício de criação.

Referências

ARBEX, Márcia. *Exercícios de estilo* com “sotaque tupiniquim”: Luiz Rezende tradutor de Raymond Queneau. *O eixo e a roda*, v. 18, n. 1, 2009, p. 129-145.

BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques. Qu'est-ce que l'Oulipo? *Oulipo.net*, 2017. Disponível em <https://www.oulipe.net/fr/oulipeiens/o>. Acesso em 06/02/2022.

BRAINARD, Joe. *I remember*. Granary Books: New York, 2010.

CARNEIRO, Vinícius. Restrições formais como revolução literária? Uma discussão sobre limites e deslimites das formas em literatura. *Scriptorium*, v. 3, n. 2, jul.-dez. 2017, p. 133-147.

CETAPS. Soneto. Verbetes do *E-Dicionário de Termos Literários*, 27/12/2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/soneto>. Acesso em 06/02/2022.

DAWN, Nataly. Baise m'encore, by Nataly Dawn. *Nataly Dawn*, 20/05/2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lJuKoPaSpOU>. Acesso em 06/02/2022.

¹⁶ [tps://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nathalie-sarraute-les-tropismes-se-produisent-avant-laction](https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nathalie-sarraute-les-tropismes-se-produisent-avant-laction)

¹⁷ <https://lyricstranslate.com/fr/je-rame-eu-remo.html>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=oVIUcJRxoMg>



- DINIZ, Marcelo. Um bibelot de Du Bellay. *Remate de Males*, 34-1, jan./jun. 2014, p. 185-195.
- DUCHESNE, Alain; LEGUAY, Thierry. Inventaires futiles. In: *Petite fabrique de littérature*. Paris: Magnard, 1985, p. 251-256.
- GRANGAUD, Michelle. *Poèmes fondus*. Paris: Éditions P.O.L., 1997.
- GRANGAUD, Michelle. *Stations*. Paris: Éditions P.O.L., 1990.
- Histoire d’Haïti (courte animation – “In Haiti: a roadtrip documentary”). In *Haiti*, sem data. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SsYvdIdNyHc>. Acesso em 06/02/2022.
- LABÉ, Louise. *Oeuvres complètes*. Sonnets, Élégies, Débat de Folie et d’Amour. Édition, préface et notes par François Rigolot. Paris: Flammarion, 1986.
- LABÉ, Louise. Poemas de Louise Labé. In: *Três mulheres apaixonadas*. Poemas de Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barrett Browning. Tradução de Sergio Duarte. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- Logique – Mots – Méthode n° 8 – Anagrammes. *Aurlom TV*, sem data. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kvgpkRS0mZc>. Acesso em 06/02/2022.
- MEIRELES, Maurício. Livro cria ladainha poética a partir de miudezas esquecidas. *GZH*, Porto Alegre, 11/06/2019. Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/06/livro-cria-ladainha-poetica-a-partir-de-miudezas-esquecidas-cjwru99d7006e01qjkcczpzpif.html>. Acesso em 06/02/2022.
- Nathalie Sarraute: “Les tropismes se produisent avant l’action, aux limites de la conscience, avant même la parole...”. *Les nuits de France Culture*, par Philippe Garbit, 08/06/2017. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/nathalie-sarraute-les-tropismes-se-produisent-avant-laction>. Acesso em 06/02/2022.
- MICHAUX, Henri. *Poteaux d’angle*. Paris: Gallimard, 1981.
- MICHAUX, Henri. Henri Michaux, por Ana Cláudia Romano Ribeiro. 10 aforismos de *Poteaux d’angle (Pilares de canto)*, de Henri Michaux. *Escamandro*, 22/06/2020. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2020/06/22/henri-michaux-por-ana-claudio-romano-ribeiro/>. Acesso em 06/02/2022.
- PEREC, Georges. “Approches de quoi?” In: *L’infra-ordinaire*. Paris: Seuil, 1989, p. 9-13.
- PEREC, Georges. “Abordagens de quê?”, traduzido por Zéfere. In: Galdolfo, Elvio E. *Ônibus*, tradução de Davis Diniz. Rio de Janeiro: Papeis Selvagens, 2018, p. 103-104.



PEREC, Georges. “Aproximações de quê?”, traduzido por Rodrigo Silva Ielpo. *Alea*, v. 12, n. 1, janeiro-junho 2010, p. 177-180.

PEREC, Georges. *Je me souviens*. Paris; Hachette, 1978.

PEREC, Georges. Je me Souviens, de Georges Péric (trechos afetivos). *atelierdearteeliteraturapotencial*, 2017. Disponível em <http://atelierdearteeliteraturapotencial.blogspot.com/2017/09/je-me-souviens-de-georges-perec-trechos.html>. Acesso em 06/02/2022.

PIRES, Maria da N. Aforismo. Verbete do *E-Dicionário de Termos Literários*, 20/12/2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aforismo>. Acesso em 06/02/2022.

QUENEAU, Raymond. *Exercices de style*. Paris: Gallimard, 2003.

QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

REGGIANI, Christelle. Être Oulipienne: contraintes de style, contraintes de genre?. *Études littéraires*, 47 (2), 2016, p. 103-117.

Raymond Queneau – Exercices de style – Audios & textes. *E-french*, sem data. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xhm5T3talul>. Acesso em 06/02/2022.

SARRAUTE, Nathalie. *Tropismes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

SARRAUTE, Nathalie. *Tropismos*. Tradução de Marcela Vieira. Posfácio de Sandra Nitrini. São Paulo: Luna Parque, 2017.

TIRELLI NETO, Ismar. Estúdio 50 recebe Ismar Tirelli Neto. Entrevista concedida a André Capilé. *Estúdio 50*. Juiz de Fora: Macondo, maio de 2021.

TROUILLOT, Évelyne. À sombra da amendoeira, traduzido por Raquel Dommarco Pedrão. *Puñado*, 5, 2018, p. 78-84.

TROUILLOT, Évelyne. Entrevista: Évelyne Trouillot (Haiti). Entrevista concedida a Juliana Leite. *Incompleta*, 2018. Disponível em: <https://incompleta.com.br/entrevista-evelyne-trouillot/>. Acesso em 06/02/2022.

TROUILLOT, Évelyne. Évelyne Trouillot, 5 questions pour Île en île. Entrevista concedida a Thomas C. Spear. *Île en île*, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LYTAzkDIWfc>. Acesso em 06/02/2022.



TURIN, Gaspard. “J’aime, je n’aime pas”. Connivence entre Perec et Barthes. *Fabula*, Les colloques, Roland Barthes, contemporanéités intempestives, 2018. Disponível em <https://www.fabula.org/colloques/document5769.php>. Acesso em 06/02/2022.

VILLON, François. Balada das coisas desimportantes em tradução de Wilson Ribeiro Junior. Disponível em: <https://warj.med.br/memo/villon.asp>. Acesso em 06/02/2022.

VILLON, François. Balada das coisas sem importância em tradução de Ferreira Gullar. *Revista prosa, verso e arte*, sem ano. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoearte.com/francois-villon-poemas/>. Acesso em 06/02/2022.

ZAMORANO, Julie. L’infra-ordinaire: esquisse de la théorie narrative de Georges Perec. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 30, n. 2, 2015, p. 269-282.





L'INFRA-
ORDINAIRE

Cotidiano

Hoje é sexta feira, estou na janela da sala de jantar, um helicóptero cruza o céu cinzento de um dia chuvoso, os carros passam na avenida Rio Branco e o barulho do pneu sobre a lâmina fina de água é como um sussurro aos ouvidos. Vários carros estacionados, mas os vermelhos chamam a atenção, pessoas caminham, outro helicóptero cruza o céu cinzento e as pessoas com seus guarda-chuvas pretos e sombrinhas coloridas continuam a seguir seu caminho. Na rua abaixo passa um homem com seu carrinho de cheio de papelão. Caminha devagar sob a chuva. Quais seriam seus pensamentos neste momento? Passam quatro motos, em todas elas capacetes da cor branca, mera coincidência. Na minha frente, bem pertinho, a planta preferida insiste em mudar o clima melancólico de um dia chuvoso: prepara dois botões rosa. A fala de um homem chama a minha atenção, mas o vento a transforma em um murmúrio sob a chuva. Dois guardas em um estacionamento conversam e olham os dois lados da rua deserta. Sinto falta das cores de um dia de sol. Outro helicóptero cruza o céu, as pessoas caminham com seus guarda-chuvas, sombrinhas, a chuva mansa cai devagarinho na minha frente, vontade de tocá-la, mas não dá, sinto frio, um vento frio começa a soprar, vou fechar a janela.

Hoje é domingo e um vento frio e constante transpassa a pele. Janela fechada e, através da vidraça, do lado de fora, duas pessoas passam devagar de bicicleta, curtindo o sol pálido de inverno. As lojas hoje não abrem e poucas pessoas caminham pela rua. Um silêncio de domingo no centro da metrópole. Passa um ônibus vazio, um homem vestido de preto se esconde atrás do prédio, o sol ilumina as roupas nos varais do prédio à frente, uma pomba branca sob o sol sobrevoa por sobre as torres da igreja santa Cecília. A torre principal manchada de preto pela poluição. Seria sua cor verde ou azul piscina? Linda, escondida entre os prédios, em vão sua beleza. O vento balança os galhos das poucas árvores e mais alguém em uma bicicleta passa devagar. Hoje há poucos carros estacionados na rua, mas os vermelhos chamam novamente a atenção. Abro a janela, está muito frio lá fora, o botão de flor se abriu, como se sorrisse neste dia gelado.

O sol ilumina a cidade. É intenso o vai e vem de pessoas. O estacionamento logo abaixo com sua lotação completa, o gari com seu uniforme laranja vira a esquina puxando seu

168



carrinho, o rapaz de boné branco entra em sua casa de portas e janelas vermelhas, com a fachada toda azul, são vários moradores neste espaço. As motos e ônibus coletivos juntamente com os carros brotam no trânsito abaixo. Uma carroça levada por um ser humano mostra a frieza do capitalismo. O vento sopra frio, mas não congela. Hoje os raios de sol se mostraram mais fortes. A bicicleta cruza o farol devagar, um barulho não decifrável plaina no ar da cidade em plena segunda-feira. Uma família passa, o garoto com seu patinete, feliz, vai à frente. Os carros estacionados na rua são brancos, cinzas, verdes e também tem os vermelhos. As pessoas caminham com suas roupas sóbrias. De vez em quando um transeunte de vermelho ou branco. Ao longe, um prédio na cor cinza com uma fenda pintada de vermelho, como se fosse uma gota de sangue escorrendo lentamente. Incrível sentir o pulsar da vida lá fora e a plantinha aqui pertinho de mim com botão rosa e uma bela flor a sorrir na manhã de sol.

Abigail Pereira



I

Le coup de lumière vient de très haut et brûle les toits. Au moins, c'est l'impression qu'il me fait, concentré contre la matière claire des tuiles quand ses rayons lumineux s'écartent partout. On est dans le jardin. Ici-bas, la clarté atteint aussi le sol recouvert d'une mosaïque de pierres vernies et tous ces jeux rayonnants laissent une empreinte. Il suffit de les regarder et je me sens réchauffer les joues quand, en fait, le vent qui souffle est assez froid. Je parle de moi-même parce qu'il n'y a plus personne ici.

Voici, à huit heures et demie, au-dessus du soleil, les graines que j'ai fait pousser à Noël. Voici ce que j'ai fait des semences que tout le monde a jeté après avoir mangé leurs litchis. Il est presque Noël encore une fois et elles ont bien poussé. Chacune est plantée dans son vase plastique d'une couleur brunâtre comme pour imiter l'argile. Maintenant il y a deux petits arbres, la tige est déjà épaisse, mais les branches sont encore très fragiles. Les nouvelles feuilles ne sont pas en très bon état, elles détériorent avant que la petite pousse verte ait eu la chance de grandir. Elles s'enroulent de leur pointe à la moitié et puis commencent à brunir. Aujourd'hui, certaines sont sèches.

J'ai pris une branche mort-née, toute petite, avec cette couleur qui ont les plantes toute jeunes. Pas brun, pas jaune, pas vert, pas rouge, c'est tout ensemble, mais celle-ci est détachée.

II

Il y a un bruissement qui fait partie d'ici, et il y en un porté par le vent. Le soleil est un peu moins fort aujourd'hui, mais ça peut changer en quelques minutes ou même secondes. J'ai aperçu qu'il y a des feuilles déchirées, mais ce n'est pas à cause de leur fragilité. Ça semble dû à une attaque d'oiseaux. Peut-être les mêmes oiseaux qui font du bruit maintenant. De petits bruits qui viennent de partout sont mêlés tout à coup au son tranchant d'un coupeur d'herbe. C'est tout ce que le vent a pu apporter jusqu'au moment: la machine, les oiseaux, les chiens, quelqu'un en vélo, des choses vivantes. De temps en temps, quelque chose tombe du sommet de l'arbre qui est devenu le support idéal pour les orchidées. Ces craquements, par contre, me rappellent des choses mortes.

170



III

En regardant en haut, j'ai la vue de l'auberge qui se trouve dans la rue en arrière. On peut voir la face latérale du bâtiment où se trouvent les balcons, tous identiques, jaunes. Chacun avec une petite fenêtre en verre dépoli et une porte peinte en brun foncé. Pas mal de temps est passé et je ne vois aucun mouvement. En fait, il y a des mois qu'on ne voit personne se déplacer dans ces chambres. Beaucoup de voitures passent dans la rue. Les couleurs les plus récurrentes en ordre décroissant sont celles-ci: noir, rouge, gris et blanc. La plupart du temps, ces voitures passent à une vitesse exagérée. Également, les oiseaux passent avec des mouvements assez courts et coupants. Ils volent jusqu'au bout pour atteindre la cible, complètement déterminés à faire des victimes dans les plates-bandes: la lavande à moitié coupée, le philodendron est aussi leur victime. Les moineaux ont l'œil aigu. Certainement il y a quelque chose d'extraordinaire dans ces poses précises qui font ondoyer les rameaux. Ces figures volantes composent le paysage avec leur mouvement. Malgré ça on ne peut apercevoir aucune autre oscillation.

La fleur de porcelaine est pendue contre le mur, inébranlable au vent.

L'aloë vera reste sur une colonne en béton. Elle ressemble à une plante carnivore qui dévorera le premier insecte qui posera sur sa forme monstrueuse.

Les rameaux des rosiers sont rougeâtres quand ils viennent de se former.

Il y a trois nouvelles pousses dans le litchi.

Ana Beatriz de Brito



12:07

Le 11 août 2020 est là et je m’apprête à laver la vaisselle. Dans la cuisine tout est vert et calme par les fenêtres. Le frigo émet ses sons habituels. J’écoute ce que m’apporte l’air: des chiens qui aboient, du vent dans les feuilles, les troncs d’arbre qui grincent. Au loin, une chanson martèle comme des coups. Un bruit métallique surgit et disparaît. Des échos.

12:26

Le deuxième jour je ne suis plus dans la cuisine. Shaman blues à la radio, on dance dans le salon. Ensuite, Deise au téléphone, moi au téléphone, dessin dans la tête. De la rouille dans le petit plateau où j’ai mis un napperon brodé par ma mère avant que je n’existe: une petite hollandaise en costumes traditionnels offre des fleurs à un insecte mort à côté d’elle. Une relique.

06:07

Le troisième jour je me lève tôt car tout s’accumule sauf le temps qui passe comme un hibou. Les oiseaux gazouillent et le soleil se lève. Localiser mon est, localiser mon nord, la tête encore fatiguée. Des livres, des cahiers, l’ordinateur, un crayon, on va tous dans le salon. Sur le canapé mon tambour de buffle m’attend calmement. Coeur dedans, coeur dehors.

Ana Cláudia Romano Ribeiro



11h00

Ele me acorda com café, como todos os dias.
Ando pelo apartamento e vejo os estragos que os gatos fizeram na noite passada.
Pego o celular e divago por longos minutos, tentando ignorar outro dia de vida.
Começo a ranger os dentes sem perceber, um leve incômodo no pescoço.

13h30

Ligo o computador, olho o celular, respondo alguns stories, cuido dos gatos.
Tento organizar o que eu deixei para fazer ontem.
Um pico de mania, tudo que eu comecei não terminei.
Meus dentes rangem, sinto leves dores na cabeça.

19h00

Em tempos desalinhados.
Ansiosa pelo que não fiz e deprimida pelo próximo dia.
Desligo o computador, olho o celular, mas já não falo com ninguém.
Qualquer luz é insuportável, o rangido era a ansiedade chamando a enxaqueca.
Termina doloroso o dia que eu evitei começar.

Camila Mônaco



Il pleut, mais les étoiles sont toujours là

Aujourd'hui il pleut dehors, le ciel est gris. Les nuages ne forment pas des images comme les jours ordinaires, la pluie est encore là, le ciel est encore là, mais je suis ici, comme un bâtiment. Parce que les bâtiments se croient toujours plus grands que la pluie, parce qu'ils ont été fait pour que les gens se réfugient de la pluie, parce que les gens les construisent pour les gens eux-même. Ils sont aussi fragiles qu'une pluie très forte peut les menacer. La nuit tombe très belle et violente, elle apporte un froid vide d'espoir. À l'intérieur il y a un chagrin qui reste vivant, les étoiles brillent pour montrer que le monde existe avant même de l'existence des bâtiments et qu'il va toujours exister.

Encore une fois, il pleut là-bas, mais aujourd'hui, il pleut dedans. Je ne sais pas si je suis un homme ou si je me mêle avec la nature pour comprendre que mes larmes sont produites par la pluie, mes cheveux sont comme les arbres, mes doigts sont comme les branches et mes jambes sont comme les racines mais je ne serai jamais une étoile. Qui est-ce ce "il" qui fait la pluie et qui produit mes larmes?

Le dernier jour le soleil vient pour montrer que nous ne savons pas quels sont les chemins de notre destin, alors, si la pluie n'est pas là et le soleil s'installe ici, que sera de nous demain? Comme les vagues qui sont dans les vastes océans, je suis. Aujourd'hui le soleil dort, la nuit tombe, les étoiles sont toujours là. Et je suis comme une vague.

Camila Rodrigues de Souza



O som de dentro

I

Esse é o lugar que mais me agrada, principalmente depois de limpo. Aqui é onde eu instalei uma antiga rede de tecido bege com alguns mosaicos; ela pertence ao meu pai, mas nela, ele já não alonga seu corpo grande e cabeça cansada. A vida para ele agora é outra, aquela de não enxergar os pequenos prazeres que de tão pequenos nem o são mais.

Daqui vejo um pedaço do céu, hoje azul; casas com reboco por fazer; antenas de sinal, analógico e digital. Você já se perguntou qual sinal você é? Analógica talvez. Tons de azul, laranja queimado, marrom, alumínio e verde.

O verde das minhas plantas. Atrás, a percussão metálica da máquina de lavar toca. Isso finaliza o ciclo longo ou curto.

Um motor de carro se distancia. Da rua pequena sem saída, os carros mais saem do que entram, parece que eles são gerados nas próprias garagens e partem, como filhos... Posso ouvir pássaros cativos da casa da frente, o celular de um jovem envolvido no tráfico toca uma música. Esse já se foi.

Cinquenta e quatro vasos de plantas, pequenas salvadoras. Minhas plantas. Outro carro é gerado na garagem da frente, quase pronto para ser parido. Os pássaros em suas gaiolas estão agitados. O carro saiu.

Apesar das duas tentativas com o rodo, poças d'água se formam nas encruzilhadas do piso encardido pelo barro dos vasos.

Nenhuma flor para mim hoje.

Le bruit de l'intérieur

I

C'est l'endroit qui me fait le plus plaisir, surtout après le nettoyage. Ici c'est où j'ai installé un ancien hamac en tissu beige avec des mosaïques; il appartient à mon père, mais il

175



n'y allonge plus son grand corps et sa tête fatiguée. La vie a changé pour lui, maintenant c'est une vie à ne pas regarder les petits plaisirs si petits qui ne le sont plus.

D'ici je vois un morceau du ciel, maintenant bleu; les maisons ont l'enduit à faire; des antennes signal analogique ou digital. Vous vous êtes déjà demandé quel signal êtes-vous? Analogique peut-être. Tons de bleu, l'orange brûlé, le marron, l'aluminium et le vert.

Le vert de mes plantes. En arrière la percussion métallique du lave-linge. C'est la fin du cycle, long ou court.

Un moteur de voiture se détache. De la petite rue sans issue les voitures sortent plutôt. On dirait qu'elles sont engendrées dans les garages même et y sortent comme des nouveaux-nés... Je peux écouter les oiseaux captifs de la maison d'en face. Le portable d'un mec mêlé avec le trafic.

Cinquante-quatre vases de plantes, petites salvatrices. Mes plantes. Une autre voiture est engendrée dans le garage d'en face, presque prête à être accouchée. Les oiseaux s'agitent dans leurs cages.

Malgré deux tentatives avec la raclette, des flaques d'eau se forment dans les croisements du plancher crasseux.

Pas de fleur pour moi aujourd'hui.

Claire Silva de Souza



09/08

É domingo, e por estar ela ressignificada de seu propósito, serve de cabideiro, para roupas que não estão sujas o suficiente para lavar, mas nem tão limpas para voltar ao guarda-roupa. Um moletom preto, um top e uma blusinha verde. No fim do dia são jogadas mais duas peças: um short jeans e o sutiã.

10/08

Segunda, pela necessidade da “ordem”, o objetivo é colocar no cesto o que precisa ser lavado e guardar o que precisa ser guardado. Exceto pelo moletom, este permanece ali nos “braços” da poltrona (assim apelidados no mundo social e estudados como catacrese na linguagem). A ideia é que permaneça pela praticidade, que às vezes em uma grande urgência, como a virada de tempo repentina, eu o consiga achar rapidamente. No fim do dia, novamente, são jogadas mais peças (três), usadas ao longo do dia.

11/08

Terça-feira. As roupas que foram jogadas no final do dia de ontem, são usadas mais uma vez hoje. Sinto a necessidade de ajeitar o moletom que fora levemente desarrumado, e o opto por colocá-lo na poltrona. Ela permanece ao longo do dia estática (obviamente), entretanto, ao tardar da noite, resolvo reposicioná-la de modo mais rente à parede, perto da tomada a sua direita, para praticar o “experimento” e colocar o celular para carregar ali, longe de minha cama (obrigando-me a de fato levantar e desligá-lo amanhã pela manhã quando despertar).

Damali Cristiana dos Santos Moreira

177



Les 10 premières minutes au réveil

Dia 1

J'ai sommeil. Je ne sais pas si je répons à mes messages WhatsApp ou si j'ouvre YouTube. Je pense que je deviens accro aux téléphones portables. Non. En fait, c'est juste ma façon de créer des souvenirs pour cette quarantaine qui, en fait, me permet de rester quelques secondes de plus au lit sans me sentir mal à l'idée de le faire. Je décide alors de regarder les messages WhatsApp et je me rends compte que je préfère aller sur YouTube. J'envoie une curiosité à Betinho. Je me lève et je sens la maison gaie. C'est très bien de se réveiller chez moi! Merci pour la nourriture, mon Dieu. Où est ma soeur? Qu'est-ce que mes parents ont à faire aujourd'hui? Dois-je prendre le petit-déjeuner ou le déjeuner? En fait, je pense que je veux quelque chose de sucré. Je dois rendre visite à ma grand-mère. J'ai besoin de prendre un bain de soleil. J'ai besoin de marcher. Je dois terminer mon article. J'ai besoin de lire pour me distraire et je dois lire pour travailler. J'ai besoin de prier. Je dois payer le billet que ma sœur a demandé. Le virement bancaire n'a pas fonctionné, je dois résoudre ce problème. Dix minutes se sont passés.

Dia 2

J'ai sommeil. Où est mon téléphone portable? Je pense que je deviens accro à ce téléphone portable. Je décide de vérifier les messages WhatsApp mais je préfère aller sur Instagram. Quelle classe ai-je aujourd'hui? J'envoie une question controversée à Betinho. Je me lève et je sens la maison heureuse. Je suis contente d'être à la maison. Merci pour la nourriture, mon Dieu. Où est ma soeur? Quels engagements mes parents ont-ils aujourd'hui? Dois-je prendre le petit-déjeuner ou le déjeuner? Je vais prendre un bain. Où est le lien de la classe? Je retrouverai ce lien plus tard. J'ai aimé le bikini que j'ai vu sur Instagram, je pense que je vais l'acheter. Je l'ai acheté. J'ai hâte de rencontrer Betinho. Combien de jours restent-t-il avant que ce jour arrive? Vingt minutes.



Dia 3

J'ai sommeil. J'ouvre mon portable. Mon frère m'a envoyé six mèmes, trois propositions de voyage et deux maisons décorées. Je ne sais pas si je ris ou si je pleure. Est-il très optimiste en quarantaine ou suis-je trop fatiguée de cet étrange semestre qui n'a même pas commencé? Je suis heureuse parce que je suis chez moi. Merci mon Dieu, pour la maison, mais je veux ne pas me sentir coupable quand je la quitte. Je dois faire toutes les choses auxquelles j'ai pensé il y a deux jours. Je ne sais pas par où commencer. Mes amis, mes cousins et Betinho me manquent beaucoup. Mes parents et ma sœur me manquent aussi, je dois organiser mon temps pour être avec eux à l'intérieur de la maison sans penser aux choses que je devrais faire. Juste être. Je pense à ce que je vais faire ce week-end, je passerai du temps de qualité avec ma famille. Ma chambre a tellement de souvenirs de mon adolescence, même si aujourd'hui ma chambre est entièrement rénovée. Combien d'amis ont dormi ici? Combien de tristes conversations ai-je eu ici? Combien de nuits heureuses ai-je eu ici aussi? J'ai toujours aimé les gens avec moi. Je me souvenais maintenant qu'avant que Betinho ne devienne mon amour, cette pièce était l'endroit de la maison qu'il connaissait le mieux. Cette pièce est importante pour moi. Je me sens accueillie par tous ses souvenirs, surtout ces jours-ci, où l'on se retrouve sans distractions. Fin de dix minutes.

Meus primeiros 10 minutos ao acordar

Dia 1

Estou sonolenta. Não sei se respondo meu WhatsApp ou se abro o Youtube. Acho que estou ficando viciada nessas coisas. Não. Na verdade, é só o meu modo de criar memórias para esta quarentena que, afinal, me permite permanecer por mais alguns segundos na cama sem que me sintam mal por isso. Resolvo olhar o whats, então prefiro ir para o YouTube. Envio para o Betinho alguma curiosidade. Me levanto, vejo a casa alegre. Como é bom acordar em casa. Obrigada pela comida, Deus! Onde está minha irmã? Que compromissos meus pais têm hoje? Devo tomar café ou almoçar? Acho que vou ver se têm algum doce. Eu tenho que visitar minha

179



avó. Preciso tomar sol. Preciso caminhar. Eu tenho que terminar meu artigo. Preciso ler para me distrair e tenho que ler para trabalhar. Preciso orar. Preciso pagar o boleto que minha irmã pediu. A transferência bancária deu problema, preciso resolver isso. Já deu dez minutos.

Dia 2

Estou sonolenta. Cadê meu celular? Estou ficando viciada. Resolvo olhar o Whats e então prefiro ir para o Instagram. Hoje eu tenho aula do que? Envio para o Betinho uma questão polêmica. Me levanto, sinto a casa alegre. Que bom acordar em casa! Eu agradeço pela comida, Deus. Onde está minha irmã? Que compromissos meus pais têm hoje? Devo tomar café ou almoçar? Vou tomar banho. Onde está o link da aula? Depois eu vejo isso. Gostei desse biquíni que vi no Instagram, acho que vou comprar. Comprei. Estou ansiosa para encontrar o Betinho novamente. Quantos dias faltam? Já se passaram vinte minutos.

Dia 3

Estou sonolenta. Abro o celular. Meu irmão me enviou seis memes, três propostas de viagem e duas casas decoradas. Não sei se dou risada ou se choro. Ele é muito otimista na quarentena ou será eu que estou cheia demais desse semestre estranho que ainda nem começou? Eu estou feliz porque estou em casa. Obrigada pela casa, Deus, mas quero não me sentir culpada quando sair dela. Preciso fazer todas as coisas que pensei dois dias atrás. Não sei por onde começar. Estou sentindo muitas saudades dos meus amigos, primos e do Betinho. Também estou sentindo falta dos meus pais e da minha irmã, preciso organizar meu tempo para ficar com eles dentro de casa sem pensar nas coisas que eu deveria estar fazendo. Só estar. Acho que vou fazer isso nesse final de semana, vou passar um tempo de qualidade com eles. Meu quarto carrega tantas memórias da minha adolescência, embora, hoje em dia, ele esteja todo reformulado. Quantos amigos e amigas dormiram aqui? Quantas conversas tristes tive aqui? Quantas noites felizes vivi aqui também? Sempre gostei de gente junto comigo. Lembrei que antes do Betinho se tornar o meu amor, este foi o lugar que ele mais conheceu da casa. Esta parte da casa é importante pra mim. Me sinto bem nela. Me sinto acolhida por todas

180



as memórias desse lugar, principalmente nestes dias que estão tão sem distrações. Fim dos dez minutos.

Débora Elize Kogawa



Antes.Agora.Após

Une chambre que je n'ai pas vue depuis décembre dernier, ici où je me retrouve en moi-même, où je pétris ma mémoire pour découvrir comment je suis devenu celui que je suis aujourd'hui, comment nous sommes tous arrivés ici, oui, nous sommes maudits.

Les transformations sont des choses qui ne sont pas possibles à regarder, à prédire, même si nous arrêtons le temps, même si on découpe, on tue, on brise, on écrase le temps.

Les étagères sont déjà tordues et le papier peint est taché depuis des années. Il se décolle des murs comme s'ils en avaient assez d'être ensemble si longtemps. Seul le silence voit ce divorce. Les transformations sont les chevauchements de l'ancien passé et du nouveau passé, car le présent redevient sans cesse passé.

Une chambre qui conduit mon esprit, qui conduisait mon espoir. Une chambre. Des livres partout, des mots partout, de l'amour partout. Des collections de choses que ne signifient rien mais signifient le monde. Un Hibou protégeant les livres, de vieilles pages et des savoirs toujours frais, prêt à voler. Ils volent déjà.

Je peux parler avec les murs, ils ont le même sentiment de peur qu'ils ont déjà eu, mais leur structure est forte et leur regard va loin. Personne ne peut compter combien de moments et de sentiments ont été griffés sur ce sol, des marques de douleur, d'amour et de mémoire. Les objets éparpillés sont à moi, mais maintenant ils ne le sont plus, ils viennent d'un autre moi, qu'un jour je pourrai peut-être retrouver.

Autre chambre, la même. La réalisation de l'être, qui n'est rien, mais ma mémoire d'aujourd'hui parle avec moi, elle dit que si la lune s'appelle lune, toutes les choses sont tout ce qu'elles ont toujours voulu être. Moi aussi. Je sais que la réalité n'est pas ce qu'elle paraît être, nous sommes une formation non dite, nous sommes programmés par le collectif de nous-mêmes, conditionnés par des règles tordues à l'infini. Ainsi, les murs de cette chambre ne supportent plus cette tonne de distorsions de la pensée et elle ne tient pas les fils où commencent les réalités. Ils bloquent juste... Ils bloquent la possibilité d'une liberté totale, la vue de quelque chose que je ne peux pas voir. Le sol semble disparaître, mais si je trébuche, il est là pour me rappeler que la douleur est furtive.



Chaque chose que le regard peut trouver est prise de réalité, aucune n'est parallèle, elles se croisent toutes, et le seul point où toutes les petites réalités de choses que je vois se croisent, est en moi. Je suis le déclencheur de cette confusion, le point entre plusieurs, je suis la pièce du jeu qui ne colle pas. Tu entends ça? Qui?

La fenêtre qui est dans la chambre ne reflète que l'obscurité. Les verres sont faits de matériel soluble, la seule lumière qui brille est celle de l'intérieur. Ces murs dont j'ai parlé, ils se sont déjà décortiqués en mille couches, comme les livres sur l'étagère. Je ne sais plus où est le haut, ni le bas, mais l'intérieur reste le même. Combien de mots sont tombés aujourd'hui? Ces mêmes mots n'habitent plus les livres, et même eux n'habitent plus les étagères. Les places ne sont plus... Ce que nous avons de concret est maintenant liquide. Nos pensées étourdies peuvent se confondre avec la parole, ou avec un fredonner.

L'air contenu dans la chambre m'étouffe, c'est comme être sous l'eau. Je sens que tous les morceaux dont je suis formé se désintègrent. Tout comme la chambre n'est plus une chambre, je ne suis plus moi-même, je peux être un morceau de toutes les personnes, ou peut-être un morceau de tout. Moi, même si je suis toujours dans cette pièce, je peux être un univers.

Ghustavo Muniz





Ghustavo Muniz

Pourquoi?

Je suis au même endroit

Mêmes murs

Mêmes couleurs

Toujours:

N'est-ce pas toujours plus effrayant?

C'est moi?

Ingrid Aparecida Peixoto de Borba



Tic-tac-toe

O tic-tac do relógio olhando a sala vazia
continua trabalhando, que correria.
A geladeira falou algo para o tic-tac do relógio,
silêncio pensamento, Cronos tem talento.

Uma gota de água fez a pia gritar
e muitas almofadas desalinham-se no sofá.
Três lâmpadas, três pontos cardeais
e o tic-tac do relógio nunca fornece paz.

Uma blusa, tic-tac, óculos, tic-tac, dois controles -remotos, tic,
oito almofadas, tac, uma máscara de pano e um titã na parede
assusta três vasos assimétricos na estante.
Somente o tic-tac do relógio domina
enquanto o ponteiro vermelho sangra os minutos.

Minha mãe, um celular na mão
vendo um pai falar de chinelos e pés bonitos.
Não há mais o tic-tac do senhor do tempo;
Há um Pai e uma mãe conversando sobre Anthony.

Quem diabos é Anthony? Ainda sem o tic-tac
a televisão ganha poder, polui e ilumina tudo.
Eles falam sem cessar e a luz alerta
reclama: Abaixem o som para eu brilhar!

Um papel triste amassado chora no sofá e nem sinal do relógio.



Vejo um gato, uma coruja e a dominação da televisão.
Enquanto Eva morde os lábios de curiosidade, Adão calou-se,
pois um quadro de dois cachorros fiscaliza-os.

Mãe, pai, Adão, Eva e nenhum tic-tac;
A planta, os ladrilhos na parede, sacolas de papel,
calça florida, chinelos, óculos, dois vasos de margarida,
a escada, mãe, pai, mãe, eu, tic-tac, televisão, ruído,
som, vaso, mãe, tic, sem toc, pai, som, televisão...
caderno fecha.

João Hilton



O amanhecer

o sol invade
por uma frestinha
a varanda
tornando as plantas saudáveis
recarregando-as de vida

na sete-ervas nasce
um pontinho vermelho
é a pimenta florindo
o brotinho de feijão
o alho-poró

esse espaço acolhe
a rede para tirar os pés do chão
o sol para nos florescer
o roxo na parede nos aproxima
e nos lembra
da espiritualidade presente
em tudo
no tudo

agradecer
sempre agradecer

O entardecer

O céu é sempre o mesmo visto da varanda,
ainda assim todos os dias suas cores são tão diferentes.



O fundo da parte de cima do céu hoje está roxo,
descendo e formando um degradê,
que viaja pro amarelo,
e termina no laranja.

O “puxadinho” da casa da frente,
construída com as mãos do homem que ali mora.
Assistimos como quem está maratonando uma série,
dia após dia mudar aquele espaço,
bem como a nossa vista da varanda,
que também vai se modificando a cada novo tijolo empilhado.

Até hoje não sabemos o que é de fato o “puxadinho”.
Seria uma estufa?
Ou um espaço para guardar ferramentas?
Não se sabe.
Mas vemos as horas do dia atravessando suas janelas.
Agora as horas do céu apontam três cores,
no céu da janela do puxadinho:
O azul, o laranja e o vermelho.

O anoitecer

O escuro.
As roupas ainda no varal.
O barulho da máquina do açougue.
O vento batendo,
Chegando no rosto,
passando e lembrando:
Ei! Você está viva!



As roupas de mesa no varal
balançam,
como se a bailarem.
A gata que pula no muro
e lá do alto vê o mundo.
A escuridão.
As imagens distorcidas.
Mesmo assim retorna,
todos os dias,
para ver o mundo
renascer.

L'aube

le soleil envahit
à travers une petite fente
la veranda
rendant les plantes saines
les rechargeant de vie

dans le *sete-ervas*
un petit point rouge est né
c'est le poivre qui fleurit
le petit bourgeon de haricot
le poireaux

cet espace accueille
le hamac pour enlever les pieds du sol
le soleil pour nous faire fleurir



le violet sur le mur nous rapproche
et nous rappelle
la spiritualité présente
en tout
dans tout

remercier
toujours remercier

Le couchant

Le ciel est toujours le même vu de la véranda,
et pourtant chaque jour ses couleurs sont si différentes.
Le fond du haut du ciel, aujourd'hui, ce violet.
En descendant pour former un dégradé,
en voyageant vers le jaune,
finissant en orange.

Le petit annexe de la maison de devant,
construit par les mains de l'homme qui y vit.
Nous l'avons regardé comme quelqu'un qui suit une série télévisée,
jour après jour changer cet espace,
ainsi que notre vue de la véranda,
qui change aussi avec chaque nouvelle brique empilée.

Jusqu'à présent on ne sait pas ce qui est le petit annexe.
Serait-ce une serre?
Ou un espace où garder des outils?
On ne sait pas.
Mais on voit les heures de la journée traverser tes fenêtres.



Maintenant les heures du ciel indiquent trois couleurs,
dans le ciel depuis la fenêtre du petit annexe:
Le bleu, le jaune et le rouge.

Le crépuscule

Le noir.
Les vêtements dans la corde à linge.
Le bruit des machines de la boucherie.
Le vent qui souffle,
dans le visage,
il passe et rappelle:
Eh, toi! Tu es vivante!
Le linge de table dans la corde à linge
balançait
comme s'il dansait.
La chatte qui saute dans le mur
et d'en haut voit le monde.
L'obscurité.
Les images déformées.
Elle revient néanmoins,
tous les jours,
pour voir le monde
renaître.

Larissa Scariel





Dia 1

Elas se movem, como se dançassem, como se estivessem muito felizes
Pela luz que as aquece
Algumas florescem
Florescem as que quase sempre mal crescem
Outras vão perdendo lentamente as forças
Trazidas a um ambiente de outras
Porque obrigar uma vida estrangeira
A viver à nossa maneira?
Não parecem se importar de fato
Por só nascerem para o seu prato
Elas continuam alegres

Dia 2

O único local em que tudo parece estar satisfeito
Em que tudo aceita a calma e paciência
E tudo valoriza a própria ciência
Aqui, é importante cada pequeno feito

Cada uma tem sua forma e cor
Dividem um pequeno espaço dado pela laia
Filhas de uma única mãe, Gaia
Será que possuem alma e sentem amor?

Tantos pequeninos, mal são vistos
São tantos, são mistos



Andando tão depressa, são rápidos
Em meio a seres tão... parados?

Dia 3

Il est vert
Il est jaune
Il est brun foncé et clair
Il est... rouge
Il est comme c'était ma propre pensée
Si vite que tu ne voit pas bouger
Une sorte de pensée vivante
Ils existent pour être, pas pour avoir
Encore moins pour qu'on les possède
Ils sont à eux et sont nés pour eux
Ils sont vivants pour eux, libres
Comme tout le monde

Leticia de Oliveira





Leticia Oliveira

Da sacada avisto o quê?

Sento na varanda, tomo o café da manhã, olho o relógio e o tempo é quem pauta as ações.

Como não seria? Este que agora tem um novo significado e faz parecer que na vida se pode tudo. Eu segurava o livro de Drummond e agora tinha tempo pra escolher o poema. Hoje é 10, agosto, faltam alguns meses pro Natal e o pensamento é apenas em como a vida mudou e, embora não sem dor, agora consigo ver como o sol brilha.

Por hora penso na vida como tradução das nossas vontades, hoje é 11, agosto e os carros se encadeiam em maior quantidade. As cenas do cotidiano vistas da varanda constroem um cenário paralelo, mas, mantém o verde das árvores e o azul do céu. Eram pra eles que eu devia ter voltado os meus olhos todo esse tempo: o verde e o azul que permanecem aqui ou acolá.

Há alguns anos se me perguntassem sobre o sentido da vida teria dúvida ao responder, ainda tenho. Mas hoje, 12, agosto continuo vindo aqui com o café e o Drummond com que iniciei essa narrativa. Sim, hoje tudo é mais bonito. Hoje vejo como a cidade revela um enredo interessante, mas mais que isso, como a vida vista daqui nos dias de hoje revela algo bem mais bonito.

Que puis-je voir depuis le balcon?

Je m'assois sur le porche, je prends mon petit-déjeuner, je regarde l'horloge et le temps guide mes actions.

Comment pourrait-il en être autrement? Celui qui a maintenant un nouveau sens et donne l'impression que dans la vie tout peut être fait. J'avais le livre de Drummond et maintenant j'ai le temps de choisir un poème. Aujourd'hui, nous sommes le 10 août, Noël est dans quelques mois et je ne pense qu'à la façon dont la vie a changé et, bien que non sans douleur, je peux maintenant voir comment le soleil brille.



Pour l'instant je pense à la vie comme à la traduction de nos souhaits. Nous sommes aujourd'hui le 11 août et les voitures sont enchaînées en plus grande quantité. Les scènes quotidiennes vues depuis le balcon construisent une scène parallèle, mais gardent le vert des arbres et le bleu du ciel. C'étaient ceux vers lesquels j'aurais dû tourner les yeux tout ce temps: le vert et le bleu qui restent ici ou là.

Il y a quelques années, si vous m'interrogez sur le sens de la vie, j'aurais des doutes pour répondre, j'en ai toujours. Mais aujourd'hui, 12 août, je viens toujours ici avec le café et le Drummond avec qui j'ai commencé ce récit. Oui, aujourd'hui tout est plus beau. Aujourd'hui, je vois comment la ville révèle une intrigue intéressante, mais que le monde vu d'ici et d'aujourd'hui révèle quelque chose de beaucoup plus beau.

Lídia Kogawa



A minha hora preferida

No meu apartamento tudo é mini. Às vezes sinto que também sou. *“Um dia hei de crescer e estes espaços serão pequenos demais para mim”*. Por enquanto tudo é mini. E neste dia 7, me sento no mini tapete da sala e reparo em tudo o que se passa na mini varanda: as florezinhas, as mudinhas, as aranhinhas. Até as terrinhas caídas no chão. *“Aposto que o meu mini gato passou por lá há pouco tempo”*. O Sol cai desse lado do planeta. Cai para dar espaço aos outros espaços. Agora o Sol também se faz mini. O calor é mini. Os sons são minis. Até o vento frio entrou nessa dança dos minis. É então que tudo se torna minimamente conectado. Levanto. Sacudo os pelinhos brancos que ficaram presos na minha calça. *“O meu gato me olha, como quem zomba, sabendo que os pelinhos brancos já estão espalhados por cada fragmento de todo o recinto”*. Fecho a mini porta da varanda e digo mini palavras às minhas plantas coloridas em verde. Procuo em vão pela luz da Lua.

Anoiteceu por aqui.

No meu apartamento tudo é macro. Tudo é macro como um belo dia 8. E se virarmos este número, aí que tudo fica macro mesmo. *“Um dia hei de me encontrar nestes espaços tão imensos”*. Por ora, perco-me na infinidade de objetos que transtornam o meu olhar. Há um macro sofá feito de bambu. Uma macro cadeira branca de varanda. Um macro vaso para uma pequena planta. Um macro ventilador de teto, empoeirado e desligado há anos. Um macro caderno contendo tanta informação que logo será perdida. Um macro espelho que se esqueceu de refletir o resto dessa imensidão. O meu gato me acompanha ao dizer adeus ao Sol. *“E com um macro miado, todos os outros vizinhos gatos escutam”*. Um macro vento de repente invade a sala, ou foi a macro sala que deixou ser invadida pelo vento. É então que tudo se torna... macramente? Não. É então que tudo se torna inexplicavelmente macro conectado. E pelo som das macros passadas do vizinho de cima, ousou dizer que até ele entrou na dança. *“Se*



eu estivesse em aula, estaria brava por tanto barulho". Levanto e danço. Me lembro que não sei dançar. Mas danço. Grito palavras felizes às minhas plantas.

Anoiteceu por aqui.

No meu apartamento tudo é caos. Ele se espelha no Universo. *"Um dia hei de virar estrela e me transmutar nesse caótico cenário"*. Até lá, tento organizar a bagunça que parece ter a sua própria vida, desperdiço os tempos colocando as coisas no devido lugar. E quando olho de volta, elas já não estão mais lá. Como agora, neste dia 9 ou 10 ou 11 ou 7 de novo. Já não enxergo mais a cadeira, o sofá, as plantas, nem mesmo o tapete que me sento, pelo menos não como ontem ou como anteontem. Só enxergo a bagunça do que deixei de organizar. *"Até o meu gato corre freneticamente para combinar com o ambiente"*. As cores do Sol são alaranjadas aos meus olhos, aos poucos ela corre também. A falta de sons é perturbadora aos meus ouvidos, coloco uma música no celular então. No aleatório. *"Se há algo de bom no caos é a surpresa, a gente nunca sabe o que esperar. E se há algo de ruim, certamente é pelo mesmo motivo"*. Olho para fora e vejo todos os carros no estacionamento. Começo a contá-los, mas me perco no décimo porque um gato preto que passou correndo chamou a minha atenção. Também o perco de vista. E depois de perder as coisas que nunca tive, volto para dentro de casa.

Anoiteceu por aqui.

Maria Gabriella de Souza



Segunda-feira, 14:37

Na rua da minha casa, fica o depósito do Supermercado Semar, localizado na avenida. O movimento aqui é grande durante o dia todo. Sempre faz muito barulho e as janelas tremem exageradamente, porque aqui a rua é de paralelepípedos mal colocados, e tem muito tráfego de caminhões, e os caminhões estão sempre lotados de mercadoria. Agora é o horário depois do almoço. Motoristas, em sua maioria homens, deitam nas calçadas para aproveitar um descanso depois de se empanturrarem com as marmitas vendidas na padaria da Lilica - onde a comida é muito gostosa e fresquinha.

Como comumente observamos nas ruas das cidades, quase ninguém usa máscara. Nem eles, que acabaram de comer, e nem os moradores que saem das casas para colocar o lixo nas lixeiras, muito menos aqueles que acabaram de sair dos mercados e querem respirar fundo, como se fosse um sinal de liberdade ou algo do tipo. Uma dessas pessoas acaba de passar com seu carrinho de supermercado barulhento, me olhando feio, provavelmente se perguntando o que era tão interessante no fato de ele estar desfilando desprotegido por aí e porque eu precisaria de uma prancheta para tirar notas.

Terça-feira, 14:54

Hoje a rua está menos movimentada. Basicamente, o dia hoje foi reservado para descarregar bebidas. Caminhão da Coca-Cola, da Dolly, Minalba, etc. A Lilica não abriu a padaria hoje, porque eu liguei lá para pedir comida - precisei ficar sozinha em casa e a geladeira pifou, então não tem nada comível aqui - e ninguém me atendeu. Acho que os caminhoneiros almoçaram algum lanche do próprio mercado, porque a outra padaria próxima daqui só vende pão francês e olhe lá.

Tem um carro imundo estacionado bem na frente do portão aqui de casa. Cheio de barro, e molhado com algo que parece mais viscoso que água. Três ou quatro libélulas voam desesperadas ao seu redor, e eu imagino o que poderia ser aquele líquido duvidoso. Meu

201



vizinho, Mauro, acabou de se despedir do marido que trabalha numa autoescola. Acho que, aos poucos, esses setores estão retomando suas atividades. Ele acenou e deu as costas, tudo muito rápido. Entretanto, a Princesa, que parece mais uma neném do que um cachorro, continuou me encarando com o focinho enfiado no portão. A maioria dos caminhões já estão de saída, menos dois deles, que devem ter algum horário para cumprir.

Quarta-feira, 14:53

O céu está meio esquisito hoje. Há 2 minutos eu sentei na poltrona, de frente para a janela, e o sol batia forte, e agora não bate mais. Isso é ruim para a vizinha, que acabou de estender umas peças de roupa na varanda do sobrado. Dei “oi”, mas ela não respondeu. Ela nunca responde. Minha varanda tá cheia de folhas, porque ontem decidiu ventar muito, e todo tipo de sujeira que estava na rua, agora está aqui, de frente pra mim. Ainda não tomei coragem de ir lá e varrer/lavar.

Hoje, estou aproveitando essa experiência de ficar na janela da sala observando, e estou esperando o técnico chegar para vir consertar a geladeira. Parou um cara numa bicicleta, com cara de bravo, que poderia ser porque o boné dele parecia pequeno demais para a cabeça, e aquilo deveria estar incomodando-o, mas no fim das contas, era só alguém querendo informações sobre onde ficava o Coimbra. Ele nem esperou eu terminar de explicar, e já saiu pedalando a “magrela”. Daí, chegou o senhor que veio consertar a geladeira. Ele não tinha me visto na janela, e levou um susto quando eu gritei: “O senhor que é o Rogério?”.

Melissa Buzzatto



dia um, sexta-feira, sete de agosto de dois mil e vinte, duas e cinco da tarde

Meu quintal fica no terceiro andar de um sobrado. Um terraço com paredes rosa-açai. olho para baixo, senhoras e suas sacolas voltando do mercado, máscara nos rostos. pedestres nas calçadas, que compõem o movimento da rua ao lado dos carros ônibus caminhões motos de barulho e fumaça. na pensão da rua em frente, um senhor também observa a rua. chega uma cliente ao salão de beleza. mais adiante, no ponto de ônibus, um homem e uma mulher esperam. dois ônibus passam, um atrás do outro. o homem entra em um, a mulher em outro.

três homens esperam em frente à academia, um deles sem máscara. o dono da academia chega, estaciona seu carro e abre a porta: os homens entram.

é inverno, mas o sol da tarde é forte e o dia, abafado. o calor sufoca até mesmo as nuvens, deixando apenas um céu azul límpido cercando a paisagem.

a repetição da rua é cansativa e meu olhar vagueia para o mar de casas prédios ruas que se estende imediatamente adiante.

ao longe ouço um martelar constante vindo da construção.

mais ônibus passam, quase vazios. ainda não é horário de pico.

para o meu desconforto, o privilégio da altura do meu posto de observação também me expõe aos olhos alheios. o segurança do mercado me olha. olho de volta.

mais homens entram na academia que funciona agora de portas abaixadas.

o martelar segue, parte da sinfonia de escapamentos de moto e de um carro com som alto.

vejo uma pipa verde, solitária no seu gingado.

verde também a mata que se estende por todo o meu lado esquerdo.

verde quieta e imperturbável. inesperada.

dia dois, sábado, oito de agosto.



Minha casa é uma das quatro desse sobrado. A última casa. A mais alta.

me parece que a casa do casal de idosos da rua da frente está em reforma: ouço uma serra funcionando. os dois estão na laje, assim como eu, mas não tenho certeza se me notaram. também hoje a academia está aberta, com muitos homens lá dentro.

a invariabilidade superficial do cenário já era esperada e me força a notar os detalhes, mesmo os que não vejo. ouço com mais atenção os barulhos da avenida que corre por trás, o monotrilho que se agiganta nela.

os varais atrás de mim hoje estão cheios de roupas.

uma pomba caminha até a beira do parapeito do telhado vizinho e observa o movimento abaixo. irracionalmente, ao vê-la, me sinto menos solitária. para além dela, homens trabalham em uma construção, provavelmente uma das estruturas da estação que em breve será a última da linha onze prata.

nem todas as pessoas na rua usam máscaras. não me surpreendo.

a academia já vai fechar.

acho que hoje o sol está ainda mais forte do que ontem. minha cabeça dói e as esparsas nuvens que pontuam o céu pouco fazem para bloquear o astro principal no palco azul.

a academia fecha. todos aqueles homens saem. o salão de beleza ao lado está aberto hoje também.

uma terceira mulher se junta ao casal de idosos na varanda.

os homens que saem da academia conversam e riem alto, mas a dor de cabeça bloqueia o significado das palavras. um carro passa e buzina, pagode alto no rádio. a pomba continua no mesmo lugar.

o sol no horizonte agora me faz tão mal que não consigo mais ficar virada pra frente, como ontem. o lado esquerdo do meu rosto se queima enquanto observo a pomba. um descanso do esforço de tentar apreender tantos detalhes informações sons.

enquanto escrevo, ela levanta voo e sai do meu alcance. não se despediu.

os homens conversam mais alto (ou será a dor de cabeça me enganando?)

um deles acelera sua moto barulhenta de novo e de novo.



o casal de idosos e a mulher foram embora sem que eu percebesse e conto os segundos para poder fazer o mesmo.

dia três

É Dia dos Pais. Almocei com minha mãe e minha vó no quintal aqui de casa.

a rua é a mesma, mas não está igual. a academia está fechada, assim como o salão. quase não há movimento na rua, nem pedestres, nem carros caminhões motos. alguns ônibus.

me surpreendo ao ver que o telhado da igreja na rua da frente está cheio de tijolos. não percebi isso nos outros dias. ou talvez os tijolos não estivessem ali. não sei dizer.

pouquíssimos carros passam, mas muitos estão estacionados. conto três churrasqueiras ativas só nas casas mais próximas.

minha vó para ao meu lado e conversa comigo. comenta sobre o carro vendendo Danone ao fim da rua e depois se volta para conversar com minha mãe.

um homem sai na varanda da pensão e logo entra de novo.

passa um caminhão de limpeza urbana e uma kombi barulhenta.

o sol continua forte e inabalável, mas hoje as nuvens são maiores e mais frequentes. o céu, claro, azul.

as roupas no varal foram recolhidas.

atrás de mim, minha vó e minha mãe continuam conversando. já é o final do nosso almoço de Dia dos Pais.

o barulho alto hoje não vem de fora. é o rádio que toca dentro de casa, reproduzindo o único sucesso do Fincabaute. coisa de maluco.

hoje minha cabeça também dói.

Paloma Luiza



Regard en trois actes

Le premier jour, J'ai préparé le petit déjeuner et je me suis assise sur mon fauteuil préféré. J'ai bu du café, fort, beaucoup. J'ai mangé un morceau de gâteau à l'orange. J'ai soupiré, cela m'a soulagé. Un moment pour moi, un moment sans rien penser, sans rien faire. Je n'ai aussi rien vu. Mais... J'ai senti une présence. Ce n'était pas n'importe quelle présence. C'était vrai.

Dix minutes.

Le deuxième jour, de nouveau, la même feuille de route: rester dans mon fauteuil préféré, boire, manger, soupirer. Une chose différente, bien sûr. Il n'y a pas eu de gâteau à l'orange, mais, certainement, Il'y a eu du café, fort, beaucoup. Ce jour-là, j'ai bu plus d'expressos... Cela n'a pas été tout. Elle était là, elle m'a vu, j'ai pensé qu'elle m'avait souri et qu'elle m'avait aussi demandé "Où est ma nourriture?" Moi, cela m'a été égal, car c'était mon moment à manger. Seule. Je ne sais pas pourquoi elle était en face de moi. Cela n'était pas une idée à moi.

Dix minutes.

Le troisième jour, après avoir fait le rituel, je l'ai vu, belle, vivante. Je lui ai souri et je suis allée préparer du café, fort, beaucoup, j'ai senti son odeur. Léger. Je ne me suis pas assise sur mon fauteuil préféré, et je l'ai regardé pendant quelques minutes. Et, face-à-face, nous nous sommes dit bonjour. Elle, complètement immobile; moi un peu aussi. Elle, enracinée; moi aussi; elle, dans l'intérieur de sa maison; moi aussi; elle, en attente du soleil et du vent; moi, aussi; elle, comme un jardin verdoyant; moi... Enfin, je lui ai donné de l'eau, je lui ai souhaité "une bonne journée".

Dix minutes.

Patrícia Villarinho Lima



O quintal

Existem lugares da nossa casa que parecem possuir uma certa magia. No caso da minha, esse lugar é, sem dúvida, o quintal: é lá que as coisas mais simples e encantadoras do dia a dia acontecem.

Em um dia, eu posso estar tomando sol, olhando os carros que passam em frente a minha casa e observar momentos únicos protagonizados pelos meus dois sobrinhos. Eu posso estar tomando sol, e olhar os meus cachorros se aproximando, posso observá-los irem dormir.

Em outro dia, eu posso novamente aproveitar o sol, e ver meus sobrinhos brincando, enquanto meu irmão olha atentamente para eles. Eles brincam com pequenos brinquedos, e riem de qualquer coisa que aparentemente transformou o dia deles. Eu aproveito aquela pequena brisa, enquanto observo aquela paisagem composta por crianças, brinquedos e roupas penduradas no varal.

O quintal pode ser palco de uma reunião em família de Dia dos Pais com meus pais, meus irmãos e meus sobrinhos. Nele, eu escuto a música alta vinda do vizinho, e olho atentamente o meu irmão preparando um churrasco. É também no quintal que escuto gritos vindo de outro vizinho, enquanto olho o meu pai jogando bola com as crianças. O sol esquenta, mas eu não me importo e até aproveito.

Enfim, tudo acontece no quintal.

La cour

Il y a des endroits dans notre maison qui semblent avoir une certaine magie. Dans le cas de ma maison, cet endroit est sans doute la cour.

Un jour, je peux prendre un bain de soleil, tandis que je regarde les voitures qui passent devant ma maison, et je peux observer des moments uniques avec mes deux neveux.



Je peux prendre un bain de soleil, et regarder mes chiens s'approcher, je peux les regarder dormir.

Un autre jour, je peux profiter du soleil de nouveau et voir mes neveux jouer, pendant que mon frère les regarde tout près. Ils jouent avec de petits jouets et ils rient d'une chose qui apparemment a transformé leur journée. Je profite de la petite brise, tout en regardant ce paysage composé d'enfants, de jouets et de vêtements accrochés à la corde à linge.

La cour peut accueillir une rencontre en famille le jour de la fête des pères avec mes parents, mes frères et mes neveux. J'écoute la musique forte du voisin et je regarde attentivement mon frère préparer un barbecue. C'est aussi dans la cour que j'entends les cris d'un autre voisin, tandis que je regarde mon père jouer au ballon avec les enfants. Le soleil se réchauffe, mais je m'en fiche, et j'en profite quand même.

Enfin, tout se passe dans la cour.

Rahif Barbosa



A espera

O Thor está sobre o muro da sua casa com um colar Elizabetano. Viro a esquina, atordoada pela condução cheia em uma época em que não era para ela estar assim. Olho para ele, ele solta um “miau” bem fininho, como quem diz “Oi! Agora se acalma, você está quase em casa. Abro a porta de casa e minha gata solta um miado efusivo como quem diz “Oi mamãe, você está em casa!”.

Paro na porta antes de fechar. Olho para o Thor, olho para a Agnes. Penso: Eles sabem tudo que aconteceu no meio do caminho e tentam me acalmar. Subo as escadas, tem os pelinhos mais fofos do mundo espalhados no chão. No sofá, a Pandora balança seu rabinho efusivamente. “Mamãe, você voltou para brincarmos!”. Vou até a sacada, olho para esquina e o Thor lá, olhando para rua como quem recebe as pessoas que dobram a esquina de minha rua.

Mais um dia, perto das 18 horas dobro a esquina. Desta vez o Thor está no chão. Ele passa entre minhas pernas, como quem diz “Você chegou e preciso te dar um oi!”. Desta vez tem um amigo junto com ele. Esse felino cujo nome desconheço corre de medo. Logo esqueço novamente de tudo que aconteceu. O medo, ao ver a porta de minha casa some. Lá não tem pandemia, tem duas meninas me esperando. Abro a porta... cadê a Agnes?

Ela corre da cozinha para sala como quem diz “Desculpe mamãe, estava tomando água na torneira e não te vi chegar!”. A Pandora, escondida debaixo de seu “lençolzinho” preferido, sai e balança seu rabinho. Volto para a sacada novamente e o Thor está correndo na pracinha com seu amiguinho.

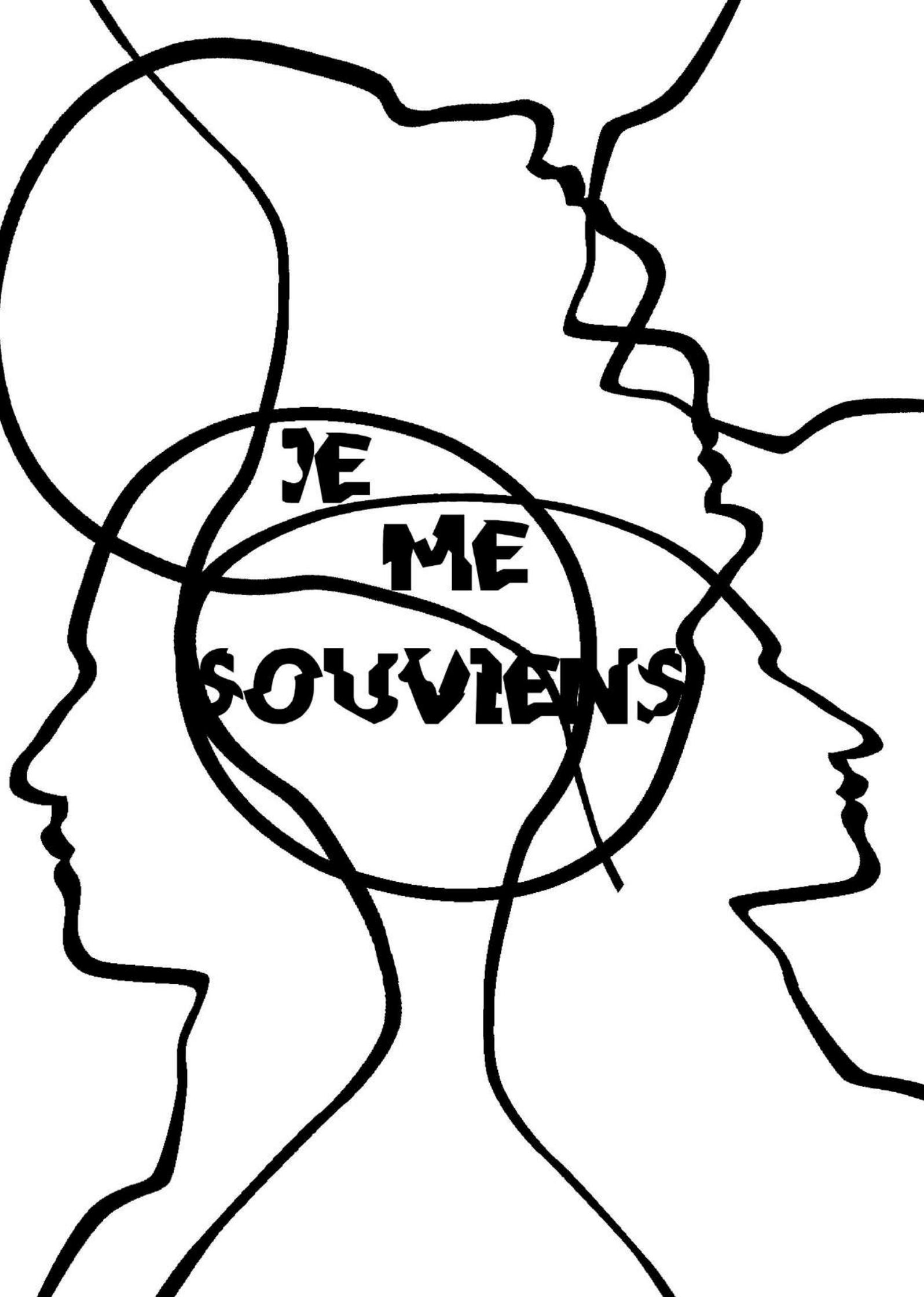
No outro dia, atrasei. Problemas no metrô... Pensei: “O Thor não vai estar lá, perdi a hora!”. Vejo a esquina da minha casa. Nada do Thor. Chego na esquina, quem está na porta da minha casa? O Thor! Sem o colar, agora, ele vem e mia, mia muito. Antes de abrir a porta, escuto a Agnes miando. “Mãe! Não faça carinho neste gato, eu estou aqui!”. Abro a porta e ela pula em minhas costas, uma mistura de repressão com muito amor. Pandorinha não está no



sofá. Ao invés de ir para a sacada vou para a cozinha. Viro o cômodo, ela pula em minhas pernas. Lavo minhas mãos e faço bastante carinho. Vou para a sacada, o Thor me olha lá debaixo como quem diz: “Mais um dia humana, amanhã estou aqui para te acalmar desse mundo tão insólito...”.

Renata Rabelo de Castro





JE

ME

SOUVIENS

Je me souviens de l'année 2000 et de la peur de la fin du monde.
Je me souviens de mes filles qui jouaient sur le tapis toute la matinée.
Je me souviens de la pluie dans la fenêtre.
Je me souviens du bruit des enfants devant la rue.
Je me souviens de la table, seulement de la table grande noir, où nous restions ensemble pour le dîner.
Je me souviens de la couleur bleue mélangée au ciel.
Je me souviens toujours de ton regard.
Je me souviens du dimanche, jour du Seigneur, l'Éternel. L'église était notre moment de joie!
Je me souviens, quand je m'asseyais sous l'*ipê* jaune et le soleil brillait en haut.
Je me souviens de l'arôme de tous les soirs quand mes frères prenaient le thé avec mes parents.

Abigail Pereira



Mes souvenirs

Eu me lembro das músicas que ouvia na minha infância. E das propagandas dos comerciais de tevê.

Je me souviens de quand nous nous sommes rencontrés. J'ai pensé que tu étais ennuyeux.

Eu me lembro da criança arteira, falante e dançarina que fui.

Je me souviens du cinq décembre deux mille treize. Je me souviens de ton étreinte.

Eu me lembro do almoço de domingo e da família reunida na casa da minha avó. E sempre que eu como a comida que ela faz, eu me lembro do gosto do amor.

Je me souviens de la "saudade" qui me tient compagnie tous les jours et je ne peux pas écrire ce mot dans une autre langue. Aucune langue n'est capable de traduire la *saudade* que je ressens de toi.

Eu me lembro da professora Simone, foi ela quem me alfabetizou. Eu me lembro da emoção de minha mãe quando me ouviu ler pela primeira vez.

Je me souviens du voyage que j'ai fait seule cette année. En bus. Soixante heures. Après six ans sans te voir. Par amour.

Eu me lembro de quando, na sexta série, durante um trabalho em grupo, um coleguinha me entregou uma tesoura pontuda e enorme que tinha acabado de ser amolada para que eu cortasse papel crepom. O resultado? Uma cicatriz na perna, de um ferimento que quase rompeu o ligamento do meu joelho direito, mas que foi estancado com band-aid.

Je me souviens de João Pessoa, de nous deux, de toutes les choses différentes que nous avons fait ensemble pendant onze jours.

Eu me lembro das aulas de francês no centro de línguas, onde tudo começou. Eu me lembro de descobrir que sou muito boa no tiro com arco e do Thiago dizendo que aprendeu a atirar com os índios.

Je me souviens de la sensation de me promener à la plage avec toi. Je me souviens de sentir le sable mouillé sous mes pieds.



Eu me lembro de quando entrei na faculdade. Eu me lembro dos primeiros versos do primeiro canto da Odisseia.

Je me souviens de l'accueil transbordant d'affection et joie de mon chien quand je suis arrivée de mon voyage. Ça m'a rendu très heureuse.

Eu me lembro do curso que fiz na APFESP, quando conheci a Lucia e a Márcia. Mal poderia imaginar que no ano seguinte faria parte da monitoria de língua francesa sob coordenação delas.

Je me souviens de notre amour en temps de pandémie.

Eu me lembro do primeiro ateliê de música e francofonia que ministrei com a Larissa.

Je me souviens de la douleur de l'adieu. Je me souviens de nos pleurs à l'aéroport.

Eu me lembro de como me senti quando dei a minha primeira aula de francês para a Manuela. Ganhei um pain au chocolat de boas vindas.

Je me souviens de ce que je n'ai jamais oublié.

Bruna Spinola de Oliveira



Oui, je me souviens

Je me souviens de toutes les maisons que j'ai quittées.

Je me souviens de gagner mon premier chat et aujourd'hui j'en ai sept autres.

Je me souviens de la dernière fois que j'ai parlé à ma meilleure amie.

Je me souviens de l'odeur sur la route pour aller à Ourinhos.

Je me souviens quand je sortais avec mes amis, je voulais que ces jours reviennent.

Je me souviens de ma première crise d'angoisse.

Je me souviens chaque jour que la bouche de l'enfer me manque.

Je me souviens de tout le temps perdu dans ma chambre.

Je me souviens du petit déjeuner sur la Via Nazionale

Je me souviens que mes parents passaient des jours à préparer la fête de Noël.

Camila Mônaco



Eu me lembro...

Je me souviens...

1

Eu me lembro do Fábio do primário ir embora por uma ruazinha por onde eu nunca passava, pois minha casa era para o lado oposto.

Je me souviens de Fábio, celui de l'école primaire, en train de partir dans une petite rue par où je ne passais jamais, car ma maison était dans l'autre sens.

2

Eu me lembro de andar metros à frente de minha mãe enquanto ela falava coisa que eu não queria ouvir.

Je me souviens de marcher des mètres devant ma mère lors qu'elle parlait de choses que je ne voulais pas écouter.

3

Eu me lembro de quando o Igor e eu andávamos de bicicleta dando as mãos pela nossa rua e de como parecíamos pequenos exploradores do mundo.

Je me souviens de quand Igor et moi nous faisons du vélo dans notre rue en nous donnant les mains et comme on ressemblait à de petits explorateurs du monde.



4

Eu me lembro de assistir *Os sem floresta* em uma sala de cinema improvisada quando eu era criança.

Je me souviens de regarder le film *Nos voisins, les hommes* dans une salle de cinéma improvisée quand j'étais petite.

5

Eu me lembro de ir ao teatro Padre Bento em Guarulhos e me encantar mais com o prédio do que com a apresentação, e de como tudo parecia grande e imponente diante de uma criança.

Je me souviens d'aller au théâtre Padre Bento à Guarulhos et d'être plus captivée par le bâtiment que par les spectacles et de comment tout était grand et imposant face à moi enfant.

6

Eu me lembro de compartilhar a solidão e o silêncio com meu pai numa tarde de domingo quando só estávamos ele e eu em casa.

Je me souviens de partager la solitude et le silence avec mon père un dimanche après-midi quand nous étions seuls chez nous.

7

Eu me lembro da Larine lendo em voz alta para mim algum volume da saga *Crepúsculo* quando eu ia dormir na casa dela. Éramos medrosas, mas ela sempre soube lidar com o medo.



Uma vez ela me contou que em sua antiga casa havia o espírito de uma mulher e todos da família sabiam e conviviam com aquilo. Eu a achava muito corajosa.

Je me souviens d'Iarine qui lisait en voix haute pour moi un des volumes de la saga *Crépuscule* quand je dormais chez elle. Nous étions peureuses, mais elle a toujours su gérer la peur. Une fois elle m'a raconté que dans son ancienne maison il y avait l'esprit d'une femme et toute sa famille le savait et vivait avec cela. Je l'ai trouvée bien courageuse.

8

Eu me lembro de ficar em silêncio depois que a Esther me disse que eu não entenderia, pois minha mãe e eu éramos afastadas.

Je me souviens de rester en silence après qu'Esther m'a dit que je ne comprendrais pas car ma mère et moi n'étions pas proches.

9

Eu me lembro de amar ir à escola, da minha boneca com cheiro de uva, de fazer cabanas e da calma dos dias nublados.

Je me souviens d'aimer aller à l'école, de ma poupée à l'odeur de raisin, de faire des cabanes et de la quiétude des jours nuageux.

10

Eu me lembro de ouvir o Saulo dizer “E esse suspiro profundo?” depois do nosso primeiro beijo.



Je me souviens d'entendre Saulo dire « Et ce souffle profond? » après que nous nous sommes embrassés pour la première fois.

11

Eu me lembro de *A mulher do vizinho* de Fernando Sabino, livro que me fez iniciar o acúmulo de livros.

Je me souviens de *A mulher do vizinho* de Fernando Sabino, livre qui m'a fait démarrer l'accumulation de livres.

12

Eu me lembro de não ter amigos imaginários.

Je me souviens de ne pas avoir des amis imaginaires.

Claire Silva de Souza



Souvenirs d'une éternelle nostalgique

Je me souviens de la première sensation d'exister

Eu me lembro da primeira sensação de existir.

Je me souviens de l'odeur de mes parents quand j'étais petite.

Eu me lembro do cheiro que meus pais tinham em minha infância.

Je me souviens de la taille de mon frère et de la couleur des cheveux de Vicky.

Elle était mon amie imaginaire.

Eu me lembro da estatura de meu irmão e da cor de cabelo de Vicky. Ela era minha amiga imaginária.

Je me souviens des mains noires de ma grand-mère maternelle et du regard indigène de ma grand-mère paternelle.

Eu me lembro das mãos negras de minha avó materna, e do olhar indígena da paterna.

Je me souviens de mon premier baiser: Camila.

Eu me lembro de meu primeiro beijo: Camila.

Je me souviens avec amour et avec haine de mon premier amour.

Eu me lembro com amor e com ódio de meu primeiro amor.

Je me souviens d'essayer de me mouler.

Eu me lembro de tentar me amoldar.

Je me souviens de ma boîte à goûter (le goût du jus de groseille).



Eu me lembro de minha lancheira infantil (o gosto do suco de groselha).

Je me souviens des après-midi où je jouais et dansais avec mes cousins et cousines pendant les vacances scolaires.

Eu me lembro das tardes brincando e dançando com minhas primas e primos nas férias escolares.

Je me souviens de l'air salin bahianais, l'énergie afro-bahianaise qui inonde mon être depuis 99 et tressaille mes jours jusqu'à aujourd'hui.

Eu me lembro da maresia baiana, a energia afro-brasileira que inunda o meu ser desde 99 e arrepia os meus dias até hoje

Damali Cristiana dos Santos Moreira



Je me souviens des deux rides qui marquaient ses yeux profonds à chaque fois qu'il devenait timide.

Eu lembro que você tinha um olhar calmo e falso.

Je me souviens de ma deuxième classe, ça sentait les crayons de couleur.

Eu me lembro de deixar minha mochila pendurada e tentar abri-la sem ouvir o barulho do zíper, parecia mágico abrir a mochila em silêncio.

Je me souviens de la maison de Bela. La rue était faite de pierres, la maison était froide, confortable. Une famille y vivait: Bela, Fafá, Marina et Momô.

Eu me lembro da casa cheirando café, bolo e de acordar alegre. Eu lembro que eu passava uma semana com eles e com o Antônio, meu irmão. Fafá era uma criança doce, Marina uma mãe de colo quente, Momô um pai que chorava de amor e a Bela, ah, a Bela era minha amiga.

Je me souviens de la douce odeur d'huile d'amande sur le corps de ma mère.

Eu me lembro do suéter do “piu piu e frajola” da minha mãe.

Je me souviens des cheveux chanel de ma sœur, la fossette unilatérale que ses joues rebondies formaient toujours.

Eu me lembro da Rua Alfenas, onde fui irmã pela primeira vez.

Je me souviens quand Beto m'a rencontré pour la première fois chez lui. J'avais oublié d'éteindre la lampe avant de m'endormir.

Beto não me conhecia, mas por zelo passou pelo corredor onde estava meu quarto para conferir se eu estava bem e apagou as luzes do abajur.



Beto ne se souvient pas qu'il a éteint les lampes. Mais je me souviens parce que je ne m'étais pas vraiment endormie.

Eu me lembro de não conhecer a Rita, irmã do Beto, mesmo assim dormi em seu quarto, em sua cama.

Je me souviens quand je suis tombée amoureuse de Beto. Je me souviens que c'était deux ans après qu'il a éteint la lampe.

Débora Elize Kogawa



Eu me lembro?

Je me souviens, pour un motif quelconque, d'avoir déjà écrit ce texte.

Je me souviens d'avoir oublié mon prénom.

Je me souviens que demain je dois me réveiller plus tôt.

Je me souviens de toutes les bouches que j'ai embrassées.

Je me souviens d'une conversation, dans un espace fumeur, sur l'invasion extraterrestre.

Je me souviens les nuits sans dormir avec mes amis dans la ville, sans faire rien d'autre que boire.

Je me souviens que je criais ma grand-mère tous les matins pour qu'elle ouvre la porte pour moi.

Je me souviens des arbres tombés après une grosse tempête.

Je me souviens la première fois que j'ai vu un ordinateur.

Je me souviens d'une couverture jaune.

Je me souviens de "*Ich warte schon ne Ewigkeit/ Endlich ist es jetzt so weit*".

Je me souviens de ton oeil fermé au clair de la lune.



Je me souviens d'avoir pleuré et pleuré jusqu'à être à bout de souffle.

Je me souviens de la cassette verte de *Le Roi Lion* et de louer plus de dix fois *Blanche-Neige et les sept nains*.

Je me souviens du *Faune endormi* de Vincenzo.

Je me souviens d'avoir appris l'alphabet mais ne pas être capable de l'écrire.

Eu me lembro da ardência da pimenta enchendo minha boca após um *tutu*.

Eu me lembro dos ovos jogados em todos os aniversariantes após o sinal de saída da escola.

Eu me lembro da banda Calypso.

Eu me lembro do chute mais alto do meu pai.

Eu me lembro de ralar o joelho e não poder usar calças por duas semanas.

Eu me lembro de sempre esquecer alguma coisa, por mais banal que fosse.

Eu me lembro de esperar.

Eu me lembro das minhas lágrimas quando Maud morreu no romance de Ken Follet.

Eu me lembro de dormir na calçada em uma noite fria.



Eu me lembro dos bordados cintilantes que fiz no ateliê da Rua Turiassú 471.

Eu me lembro de explorar o casarão e criar histórias para ele.

Eu me lembro do último episódio de *Sakura Card Captors* antes de ir para escola.

Eu me lembro do meu amigo Patrick.

Eu me lembro quando fui atacado por uma joaninha.

Eu me lembro de tomar vinho com a rolha que caiu dentro.

Eu me lembro das tintas misturadas sem cor nenhuma.

Eu me lembro do que tinha esquecido até agora.

Eu me lembro...

Ghustavo Muniz



Eu me lembro do bolo embrulhado no papel alumínio.

Eu me lembro do cheiro de desodorante.

Eu me lembro dos gritos e da morte.

Eu me lembro da dor na barriga durante o riso.

Eu me lembro do gosto do cigarro depois do recreio.

Eu me lembro do violão e do vinho na praça.

Eu me lembro do colo.

Eu me lembro das aventuras de bicicleta no Ibirapuera.

Eu me lembro da insistência do truco.

Eu me lembro do cheiro do metrô depois do adeus.

Je me souviens de mon premier sarau.

Je me souviens de mon graffiti.

Je me souviens de mes amis dans l'escalier.

Je me souviens des vins.

Je me souviens des cigarettes.

Je me souviens des chansons et des voix.

Je me souviens des visages.



Je me souviens des vitres givrées.

Je me souviens des noms.

Je me souviens de moi.

Ingrid Aparecida Peixoto de Borba



1

Eu me lembro das idas para a praia no meio da madrugada.

2

Eu me lembro do bolero tocando.

3

Eu me lembro do livro de capa rosa, da menina das bolinhas de sabão.

4

Eu me lembro de “te amo tanto que até dói”.

5

Eu me lembro que o amor doía.

6

Eu me lembro do medo.

7

Eu me lembro da fome.



8

Eu me lembro de que “a providência virá do Senhor”.

9

Eu me lembro de mentir, eu não comprei lanche na escola, eu guardei o dinheiro para poder ir ao cinema.

10

Eu me lembro de não ligar pros meninos. Todas as minhas amigas ligavam.

11

Eu me lembro da Fefa e como ela quebrou meu coração. Logo em seguida, eu quebrei o dela.

12

Eu me lembro da raiva.

13

Eu me lembro da minha coleção de bonecas. Um dia minha mãe decidiu que eu era muito grande pra brincar e deu tudo pra uma amiga dela. Mais velha que eu e mais velha que ela.

230



14

Eu me lembro de quando a minha irmã chegou.

15

Eu me lembro do meu pai tocando ursinho pimpão no violão.

16

Eu me lembro das histórias antes de dormir da minha vó.

17

Eu me lembro a primeira vez que vi a neve.

18

Eu me lembro a primeira vez que enterrei um amigo de infância.

19

Eu me lembro de ter que ser forte, da madrugada toda no hospital Perola Byington.

20

Eu me lembro dos dias em que era dolorido acordar.

Larissa Scariel

231





Larissa Scariel

232

1

Je me souviens des voyages à la plage au milieu de la nuit.

2

Je me souviens du boléro qui jouait.

3

Je me souviens du livre rose, de la jeune fille des petites bulles de savons.

4

Je me souviens de “je t’aime tellement que ça me fait du mal”.

5

Je me souviens que l’amour fait du mal.

6

Je me souviens de la peur.

7

Je me souviens de la faim.



8

Je me souviens que “la providence viendra du Seigneur”.

9

Je me souviens de mentir, je n’achetais pas le goûter à l’école, je gardais de l’argent pour pouvoir aller au cinéma.

10

Je me souviens ne pas me soucier des garçons. Toutes mes amies s’en souciaient.

11

Je me souviens de la Fefa et comment elle m’a brisé le coeur. Peu de temps après, c’est moi qui a brisé son coeur.

12

Je me souviens la colère.

13

Je me souviens ma collection de poupées. Un jour ma mère a décidé que j’étais trop grande pour jouer avec elles et les a toutes données à une amie. Plus âgée que moi et plus âgée qu’elle.



14

Je me souviens de quand ma soeur est arrivée.

15

Je me souviens quand mon père jouait *Ursinho pimpão* à la guitare.

16

Je me souviens des histoires de ma grand-mère au coucher.

17

Je me souviens la première fois que j'ai vu la neige.

18

Je me souviens la première fois que j'ai enterré un ami d'enfance.

19

Je me souviens d'avoir dû être forte, toute la matinée à l'hôpital Perola Byington.

20

Je me souviens des jours où c'était douloureux de me réveiller.

235



Larissa Scariel

Je me souviens des jours froids où je pouvais manquer l'école .

Je me souviens du son agréable et endormi de l'inhalateur.

Je me souviens des bandes dessinées de la *Turma da Mônica*.

Je me souviens des histoires à colorier.

Je me souviens d'avoir gagné un vélo que je n'ai jamais guidé parce que je n'ai pas appris à guider.

Je me souviens de ne pas avoir de chien car je suis asthmatique.

Je me souviens de la plupart des chambres d'hôpital dans lesquelles j'ai été.

Je me souviens d'avoir ramené à la maison un chiot que j'ai trouvé dans la rue. Mon père m'a permis de le garder car j'avais de bonnes notes à l'école. Son nom était Thor.

Je me souviens d'avoir regardé des dessins animés toute l'après-midi.

Je me souviens d'avoir parlé à des amis imaginaires. "Bartolito".

Eu me lembro de assistir *Manuelita* até o DVD estragar.

Eu me lembro de brincar de "Três espãs demais" com minhas amigas gêmeas, e usarmos grãos de feijão no ouvido como escutas.



Eu me lembro de não poder pintar as unhas de vermelho porque “é adulto demais”.

Eu me lembro de “se comporte como uma mocinha”.

Eu me lembro de chorar para pentear os cabelos.

Eu me lembro de passar horas nos balanços do parquinho com minha melhor amiga.

Eu me lembro de quando meu primo Gabriel me deixou sozinha no pátio do condomínio, depois de sugerir de brincar de esconde-esconde.

Eu me lembro da música *Coragem* que minha mãe cantava quando eu ia tomar injeções.

Eu me lembro de pedir uma irmã como quem pedia um brinquedo.

Eu me lembro de “ganhar’ uma irmã, e me arrepender de ter pedido. Ou não...

Letícia de Oliveira



Eu me lembro...

Eu me lembro dos dias em que jogava ping pong no horário da aula.

Eu me lembro de escrever cartas.

Eu me lembro de brincar de Barbie.

Eu me lembro de ir encontrar minha mãe quando ela apontava na esquina voltando do trabalho.

Eu me lembro de dançar a música das Chiquititas.

Eu me lembro de ir pro clube com os meus tios.

Eu me lembro de quando chorava na escola.

Eu me lembro que gostava de sapos.

Eu me lembro de cantar com os meus irmãos.

Eu me lembro do café da praça.

Je me souviens...

Je me souviens des jours où je courais sous la pluie.

Je me souviens avoir voulu épouser Jack Chan.

Je me souviens de détester le gras dans la viande.



Je me souviens de courir devant ma mère jusqu'au prochain angle pour qu'elle me rejoigne.

Je me souviens d'avoir attendu vendredi pour louer des films et d'avoir mis plusieurs jours pour y revenir.

Je me souviens d'écouter Dire Straits à la radio.

Je me souviens de chanter des louanges à l'église.

Je me souviens de l'odeur de la dame de la nuit quand je m'asseyais sur le tabouret devant la maison avec ma mère.

Je me souviens de jouer à me battre avec mes frères (et avoir été battue).

Je me souviens m'être réveillé avec les voix de ma famille et de m'être immédiatement levée pour participer à la conversation.

Lídia Kogawa



Eu me lembro da minha boneca Daniele, que tinha quase o dobro da minha altura, e que servia de travesseiro todas as manhãs quando eu ia assistir desenhos na TV.

Je me souviens de ma poupée Daniele, qui faisait presque deux fois ma taille, et qui servait d'oreiller tous les matins quand j'allais regarder des dessins animés à la télévision.

Eu me lembro de comprar Cornetto todo dia, no final do dia, nas férias na praia.

Je me souviens d'acheter des Cornetto tous les jours, à la fin de la journée, pendant les vacances à la plage.

Eu me lembro de imitar RBD com as minhas primas, e sempre querer ser a Roberta, a Mia, e a Lupita, tudo ao mesmo tempo.

Je me souviens d'imiter RBD avec mes cousins, et vouloir toujours être Roberta, Mia, et Lupita toutes en même temps.

Eu me lembro de passar maquiagem de criança na minha avó e deixá-la parecendo uma palhaça.

Je me souviens avoir fait du maquillage d'enfant sur ma grand-mère: on dirait un clown.

Eu me lembro de tentar aprender a andar de bicicleta e cair dentro de um bueiro.

Je me souviens d'avoir essayé d'apprendre à faire du vélo et de tomber dans un égout.



Eu me lembro de fazer meu primeiro strogonoff e colocar muita pimenta. Todos comeram com um sorriso no rosto e elogiaram, mas estavam sofrendo em silêncio.

Je me souviens quand j'ai fait mon premier strogonoff et j'y ai mis trop de poivre. Tout le monde a mangé avec un sourire au visage et m'a félicité, mais ils souffraient tous en silence.

Eu me lembro de amar interpretar as letras das músicas de Sandy & Junior.

Je me souviens d'aimer interpréter les paroles des chansons de Sandy-Junior.

Eu me lembro de beijar pela primeira vez e chorar, pois parecia que eu estava mastigando uma meia.

Je me souviens d'embrasser pour la première fois et avoir pleuré parce qu'il semblait que je mâchais une chaussette.

Eu me lembro de viajar para França sem saber falar francês e passar muita vergonha em diversas ocasiões.

Je me souviens d'avoir voyagé en France sans savoir parler français, et d'avoir eu beaucoup de honte à plusieurs reprises.

Eu me lembro do dia em que eu descobri que o Papai Noel não existe. Nem liguei, porque ganhei de Natal a boneca que eu queria.

Je me souviens du jour où j'ai découvert que le Père Noël n'existait pas. Je n'ai pas fait cas parce que j'ai eu la poupée que je voulais à Noël.

Melissa Buzzatto

241



Eu me lembro do meu primeiro dia na escola, e de como eu chorei.

Eu me lembro de quando eu me perdi no pequeno quarteirão da minha infância.

Eu me lembro do período em que minha mãe esteve doente, e de como os seus gritos de dor me fizeram ter medo de perdê-la.

Eu me lembro da vez em que me senti estranho por ir no parque e não saber andar de bicicleta.

Eu me lembro do meu incômodo com a calmaria do interior.

Eu me lembro das pipas que sempre caíam no meu quintal.

Eu me lembro das primeiras histórias de *Turma da Mônica* que eu li.

Eu me lembro de todas as profissões que pensava em ter quando eu era criança: Jornalista, Engenheiro, Jogador de Futebol e Professor.

Eu me lembro da noite em que não dormi assistindo *O Exorcista*.

Eu me lembro de quando ouvia barulhos no vizinho de cima do apartamento em que morava, mesmo quando sabia que não tinha ninguém.

Je me souviens des sept chiens que j'ai déjà eu.

Je me souviens de la première fois où j'ai écouté *Clube da Esquina*.

Je me souviens quand ils me faisaient embrasser le sol.

Je me souviens des crabes vendus dans les rues de Porto Velho.

Je me souviens quand je dormais en écoutant du Chopin, grâce à mon oncle.



Je me souviens quand je me suis rendu compte que ce n'était pas seulement quand nous sommes amoureux que les papillons envahissent notre estomac.

Je me souviens de quand les piscines et les mers sont devenues mes ennemis.

Je me souviens des voyages à Rio de Janeiro, de l'odeur de la plage et de l'amour qui y vivaient.

Je me souviens que l'histoire de Céline et Jesse m'a enchanté.

Je me souviens de l'époque où je pensais que le virtuel pouvait surpasser le réel.

Rahif Barbosa



Eu me lembro...

Eu me lembro de pedir café para minha mãe quando criança
Eu me lembro de como aquele café era maravilhoso
Eu me lembro do gostinho da comida da minha avó
Eu me lembro do cheirinho do frango assado de meu pai
Eu me lembro de brincar com minha irmã até adormecer
Eu me lembro de ir para escola e como amava estudar
Eu me lembro da infância ficando cada vez mais distante
Eu me lembro das pessoas que fui perdendo no caminho
Eu me lembro daquela menina tão alegre e doce
Eu me lembro de me perder
Mas ainda sim, eu me lembro que aquela menina ainda mora dentro de mim.

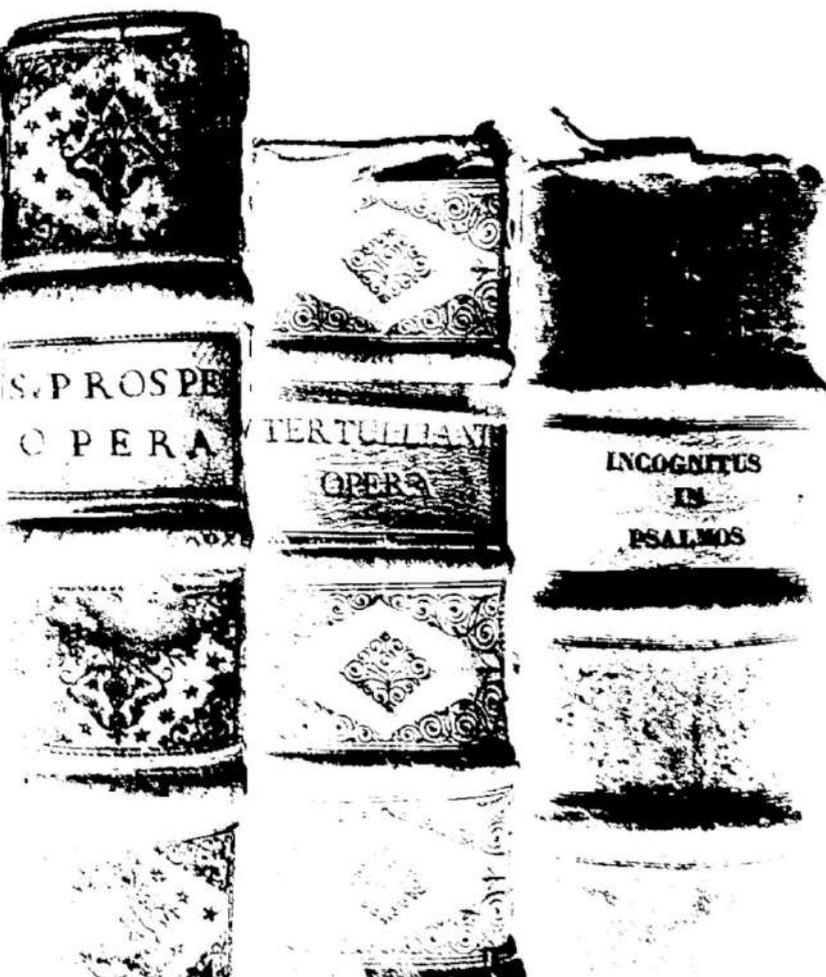
Je me souviens...

Je me souviens combien la vie était simple
Je me souviens du moment exact où il a fallu la compliquer
Je me souviens des pièces perdues dans la vie
Je me souviens combien de fois elle a été remontée
Je me souviens combien de fois je me suis levée
Je me souviens combien de fois j'ai dû être forte
Je me souviens des fois où j'ai oublié la douleur
Je me souviens de quand je me suis rendue compte qu'en moi il n'y avait que
de l'amour
Je me souviens d'avoir surmonté tout ce qui était mauvais
Je me souviens avoir vécu, en tout cas.





LES INVENTAIRES



Ce que je pense quand je pense en loups

Les Prédateurs
Minuit
Les hurlements longs et froids
Les nuages très loin de la lune
La pleine Lune
La clarté jaune
La bête de Gévaudan
Le rouge sanglant
Les histoires pour enfants
Les films d'épouvante
Le *Canis lupus*
La beauté
Je n'ai jamais vu un loup dans ma vie.

Ce que je pense quand je pense au froid

Le Vent
Le voile glacial dans mes cheveux
Une plaie qui ouvre la poitrine et fait couler la chaleur du corps
Un coup de vent
Le coup qui fait les intestins tourner autour d'eux-mêmes et des organes
S'approcher les uns des autres, pour ce que ça fasse plus tiède dedans
Sentir le frémissement des jambes, et les muscles qui se secouent entièrement
Les dents qui se serrent incessamment
Le désir de fermer les yeux à force



Ceindre le corps avec les bras pour que tout le froid dans le dos cesse
Les lèvres complètement détruites
Une brûlure et des blessures
Être laissée dehors
Ne pas être là

Ana Beatriz de Brito



choses qui augmentent des mondes

l'écoute
la patience
l'endurance
la curiosité
l'hydratation
essayer sans peur
regarder dedans
voir dedans
regarder dehors
voir dehors

choses qui diminuent des mondes

la mocquerie
le dédain
l'envie
des plaintes
la gueule de bois
la maladie
l'impatience
l'étrouitesse
la cecité
l'ignorance de soi

Ana Cláudia Romano Ribeiro

248



Des choses que je ne veux pas oublier

De la salle d'embarquement,
mon passeport dans ma poche et mon lourd bagage à main,
explorer la chambre d'hôtel,
le goût du petit déjeuner,
prendre une photo cachée au Vatican,
les ruines de chaque coin,
les boissons glacées à l'extérieur de la fenêtre,
tenir ta main sur un autre continent,
écouter *Echoes* à Pompéi, et m'éblouir avec un volcan,
l'odeur de la cigarette et le goût de vin de Porto,
la boîte à son sur la table jaune du bar,
les chèvres face à ma chambre à Évora,
le coucher du soleil à Cascais, voir les vagues dans la mer agitée en hiver,
un bagage plein et un rouleau de photos,
je me sens enfin chez moi,
la promesse de revenir.

Les choses que je veux oublier

L'odeur du brûlé,
le bruit des bus circulant à 5 heures du matin,
le bruit des enfants en fin d'après-midi
le vide de ma chambre,
mon bus est le dernier à arriver et je suis seule dans la rue,
quand ma maison a cessé de ressembler à une maison,
quand j'ai dû déménager,



tout ce que j'ai laissé derrière moi.

Camila Mônaco

LES CHOSES QUE L'ON AIME PARFOIS FONT PARTIE DE NOUS

J'aime le français dans la bouche de Zahia Dehar dans le film *Une fille facile*.
J'aime boire du vin toute seule avec les pieds en chaussettes sur le canapé.
Je n'aime pas les films d'action, mais j'aime les regarder avec mon père.
J'aime laver mes cheveux et m'habiller avec des vêtements inhabituels.
J'aime me réveiller à côté de mon amour n'importe quel dimanche.
J'aime griller le pain, le mettre sur une serviette, frire l'oeuf dans le même poêle, mettre du fromage dessus, l'attendre fondre et après, manger.
J'aime les tasses en porcelaine blanche avec du café noir à l'intérieur.
J'aime quand je danse sans musique dans ma chambre devant le miroir.
J'aime les livres que je n'ai pas lus.
J'aime la quiétude pour penser. J'aime les fêtes pour danser sans penser.
J'aime les illustrations où l'on voit l'intérieur d'une maison très confortable avec une décoration romantique.
J'aime écouter la radio.
J'aime faire de longs voyages en voiture.
J'aime marcher toute seule.

LES CHOSES QUE L'ON N'AIME PAS TOUJOURS FONT PARTIE DE NOUS

Je n'aime pas quand il me pose de questions que, clairement, je ne sais pas répondre.
Je n'aime pas les restes des boissons chaudes qui sont froides.
Je n'aime pas rester désolée tout à coup.

250



Je n'aime pas le manque de compétence pour les choses mondaines.
Je n'aime pas le sommeil l'après-midi et l'éveil la nuit.
Je n'aime pas l'ignorance.
Je n'aime pas quand on dit que l'anglais est indispensable à la vie.
Je n'aime pas les annonces dites par une personne qui parle trop vite.
Je n'aime pas quand l'eau touche les miettes de pain sur l'évier.
Je n'aime pas les poils longs de mon chien, surtout quand je les vois partout.
Je n'aime pas les piles de linges lorsqu'elles ne sont pas mises à laver.

Claire Silva de Souza



Une liste qui a été perdue

L'écran, le désir, les pensées tordues, tout ce que ma rétine peut refléter, les clics, les liens, la chaleur de la base, les fils mélangés comme s'ils venaient de se réveiller, tous les pixels, les chiffres, les lettres, les annonces indésirables, les chansons que je viens de découvrir, le cadre en plastique, la carte mère qui n'a pas nécessairement d'enfants, les fusiliers, le réseau électrique qui peut transporter au cerveau des choses que je ne peux pas décrire, les touches qui de temps en temps se confondent dans ma tête, le néant de la page en blanc, tout ce que la page peut être, l'erreur 404, l'écran bleu, la vibration de certains personnes qui appellent, les conversations existentielles qui n'ont jamais existé, le virus, qui sont en fait plusieurs, les programmes qui ont été programmés par quelqu'un d'autre, toutes nos données qui sont volées sans que nous sachions que c'est pour ça que nous gagnons des choses qui nous rendent malades jour après jour, l'imagination, l'utopique, le dystopique, le numérique, l'électronique, le nouvel organique.

Ghustavo Muniz



As coisas na parte de dentro

Um universo particular. Órgãos, funcionando como uma orquestra. O coração que é o mestre e o cérebro, cuidando da logística do espaço, quantidade limite de sentimentos e pessoas vivendo com o mestre, no coração. Veias, sangue, batimentos, circulações. Lembranças, angústias, a ansiedade. Tudo o que é. Tudo o que foi. O que poderia ser. O que nunca poderia ser e tudo o que nunca será. Aromas e sabores. A vontade de viver e a vontade de morrer. A digestão. O que serve? O que não serve? A formação do bolo, com tudo que não coube na digestão, tudo que não tocava bem junto com o resto da orquestra. Expelir, expelir e expelir. Até parar de fazer parte de dentro e ir fazer parte do mundo.

Des choses à l'intérieur

Un univers particulier. Des organes qui fonctionnent comme un orchestre. Le coeur qui est le maître et le cerveau, qui s'occupe de la logistique de l'espace, quantité limité de sentiments et de personnes vivant avec le maître, dans le cœur. Des veines, du sang, des battements, des circulations. Des souvenirs, des angoisses, des soucis. Tout ce qui est. Tout ce qui s'est passé. Tout ce qui pourrait être. Tout ce qui ne pourrait jamais être et tout ce qui ne sera jamais. Des arômes et des saveurs. La volonté de vivre et la volonté de mourir. La digestion. Qu'est-ce qui sert? Qu'est ce qui ne sert pas? La formation du gâteau, avec tout ce qui ne rentre pas dans la digestion, tout qui ne joue pas bien avec le reste de l'orchestre. Expulser, expulser et expulser. Jusqu'à arrêter de faire partie de l'intérieur et aller faire partie du monde.

As coisas do mundo

Esgoto a céu aberto, a poluição, as queimadas. A polícia genocida, espalha sangue nas calçadas irregulares da periferia. A água que sai das nossas torneiras, pagamos por ela.

253



Pagamos pra ter uma casa. Pagamos pra poder plantar e pra poder comer. Pagamos pelo luxo. Pagamos pelo celular da maçã da Eva, que nos traz status social e nos tira a paz. A paz, no mundo, é das coisas que moram em suas brechas. Não se pode pagar pelas coisas que moram nas brechas. A trilha do caminho pra cachoeira. Encontrar um filhote de beija-flor no quintal. Tomar banho de chuva na lama. Descobrir no meio do mato frutinhas que soltam tinta e brincar de se pintar. A imensidão do que nos diz o céu. Os planetas que aparecem quando querem e produzem um espetáculo no nosso céu.

Les choses du monde

Égout à ciel ouvert, pollution, feux. La police génocide recouvre de sang le trottoir irrégulier de la périphérie. L'eau qui sort de nos robinets, nous la payons. Nous payons pour avoir une maison. Nous payons pour pouvoir planter et pour pouvoir manger. Nous payons pour le luxe. Nous payons pour le portable de la pomme d'Eva, qui nous augmente notre statut social mais qui nous éloigne de la paix. La paix, dans le monde, c'est une des choses qui habitent dans les brèches. On ne peut pas payer pour les choses qui habitent dans les brèches. Le sentier du chemin vers la cascade. Trouver un bébé colibri dans la cour. Prendre une douche de pluie dans la boue. Découvrir au milieu de la brousse des fruits qui libèrent une espèce d'encre et jouer à la peinture. L'immensité de ce qui nous dit le ciel. Les planètes qui apparaissent quand ils veulent et font un spectacle dans notre ciel.

As coisas de outro mundo

Ter um segundo sol no céu. Ter um planeta que dorme com você, na mesma cama. Congelar o tempo. Fotos que se mexem. Gatos que respondem. Carros que voam. O jeito que ela me olha. A democracia. Corpos de luz. Viagem no tempo. Portais. As fadas e as sereias. O humanismo. Os dinossauros e os posicionamentos políticos conservadores. A família tradicional. Sobrar dinheiro no fim do mês. A objetificação das pessoas. Os olhos que

254



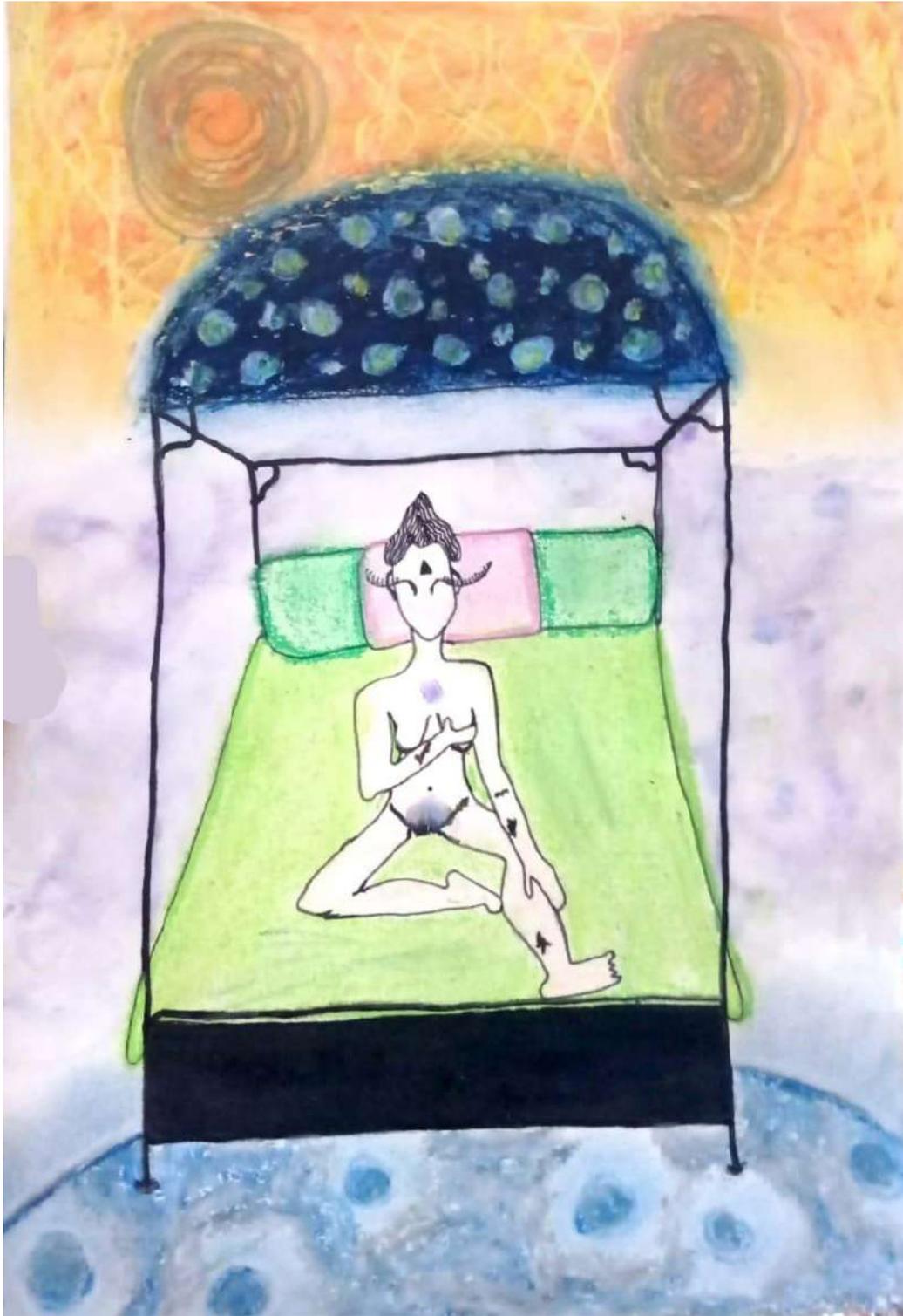
invisibilizam a fome. A cura nas ervas, o Tupi e o Guarani. O saci, a Yara e a Cuca. O Castelo Rá-Tim-Bum e o Etevaldo, que um dia viaja de volta pra casa, em uma passagem linda e iluminada. As estrelas o carregam, assim como carregaram meu amigo, o indiozinho.

Des choses d'un autre monde

Avoir un deuxième soleil dans le ciel. Avoir une planète qui dort avec toi, dans le même lit. Congeler le temps. Des photographies qui se bougent. Des chats qui répondent. Des voitures qui volent. La façon dont elle me regarde. La démocratie. Les corps légers. Voyage dans le temps. Le portails. Les fées et les sirènes. L'humanisme. Le dinosaures et les positions politiques conservatrices. La famille traditionnelle. L'argent qui reste à la fin du mois. L'objectivation des personnes. Les yeux qui rendent la faim invisible. Guérison à base de plantes, le Tupi et le Guaraní. Le saci, l'Yara et la Cuca. Le Château Rá-Tim-Bum et l'Etevaldo, qui un jour est rentré à la maison, dans un passage magnifique et éclairé. Porté par les étoiles qui un jour ont porté mon ami, le petit Indien.

Larissa Scariel





Larissa Scariel

O que não podemos ser à vista do mundo mas quase sempre somos mesmo assim

Poetas sem rimas
Gênios sem grandes ideias
Idólatras sem deuses
Amantes sem amores
Leitores sem livros
Alegres sem sorrisos
Humanos sem liberdade
Empáticos e pecadores
Independentes emocionalmente e dependentes financeiramente
Inteligentes e pobres
Amar e não ser amado(a)
Criativos para ajudar e não para ganhar
Cuidados com a vida e descuidados com as coisas
Amadores em ter e precisos em ser
Sozinhos e felizes
Juntos e infelizes
Animais sem animais
Muito doadores e pouco compradores
A vida que temos e as coisas que somos basta.
E uma lista do que podemos ou não podemos ser.
Somos muitas coisas que quase nunca podemos ser... ou podemos.

Nous ne pouvons pas être à la vue du monde mais nous le sommes presque toujours

Des poètes sans rime
Des génies sans de grandes idées
Des idolâtres sans dieux

257



Des amants sans amour
Des lecteurs sans livres
Heureux sans sourire
Des humains sans liberté
Empathiques et pécheurs
L'indépendance émotionnelle et la dépendance financière
Intelligents et pauvres
Aimer et ne pas être aimé
Créatifs pour aider, pas pour gagner
Soigneux envers la vie et négligents envers les choses
Amateurs de l'avoir et précis dans l'être
Seuls et heureux
Ensemble et malheureux
Des animaux sans animaux
Trop donateurs et pas assez acheteurs
La vie que nous avons et les choses que nous sommes nous suffisent.
Et une liste de ce que nous pouvons ou ne pouvons pas être.
Nous sommes beaucoup de choses que nous ne pouvons presque jamais être...
ou que nous pouvons être.

Letícia de Oliveira



J'aime

Eu amo a chuva / J'adore la pluie
Eu amo o sol / J'aime le soleil
Eu amo a grama / J'aime l'herbe
Eu amo pudim / J'adore le flan
Eu amo música / J'aime la musique
Eu amo filmes / J'aime les films
Eu amo deitar / J'aime m'allonger
Eu amo leite quente / J'aime le lait chaud
Eu amo escrever / J'adore écrire
Eu amo sorvete / J'adore la glace
Eu amo arroz / J'aime le riz
Eu amo o instante / J'aime l'instant
Eu amo o início / J'aime le début
Eu amo o agora / J'aime maintenant
E também amo o depois / Et j'aime aussi l'après
Amo o que amo também amo o que não amo / J'aime ce que j'aime j'aime aussi
ce que je n'aime pas
Amo tudo isso e não lembro quando amei / J'adore tout cela et je ne me
souviens pas quand j'ai adoré

Lídia Kogawa



J'aime

Les jours sombres et nuageux
L'odeur de la poussière qui monte quand la pluie est sur le point de tomber
Et l'odeur de la terre humide quand l'eau touche le sol
Le bruit de la machine à écrire quand je change de ligne
À deux heures de l'après-midi, sieste lorsque la journée est froide
Le poulet stroganoff de ma mère et la façon dont il est particulièrement épicé
Les chansons romantiques de Djavan
Faire le ménage en écoutant la musique romantique de Djavan
L'odeur de ma tarte aux pommes, et le goût aussi
Les merveilleux biscuits de mon petit ami
Le sentiment de terminer une tâche à temps
et le sentiment de le faire avec excellence
L'excitation matinale du chien quand il me voit, même si je n'ai quitté la
maison pendant 5 minutes pour acheter du pain

J'aime pas

La voix des personnes qui parlent trop fort
La façon dont je perds rapidement patience avec ces personnes
Les ragots de ceux qui n'ont rien d'intéressant dans leur propre vie
Les journées chaudes et sèches
Les plages bondées en période de pandémie
Les personnes qui n'aiment pas les chiots
La salade de feuilles vertes que je dois manger pour rester en bonne santé
Les chansons de *sertanejo* qui me gênent quand j'écoute les chansons
romantiques de Djavan



Melissa Buzzatto

Choses qui me font sentir vivant

L'odeur d'un petit déjeuner
Marcher pour discuter avec mon stress et rentrer chez moi en riant
Bavarder avec mes amis
Jaser avec mon petit ami
Dialoguer avec moi même
Et pleurer pour toutes les raisons du monde.

Choses qui me font ressentir la vie

Marcher pied nus dans l'herbe
Écouter les bruits autour de moi
Rester assis dans une ballade et rester calme
Remarquer de petits détails
Faire une petite grande découverte
Sentir la chaleur
L'intimité
Le vent que d'autres soufflent
La mer
Son bisou
Et toutes les nuits quand je marche dans la rue vide

Mercúrio Barali

261



Choses que l'on doit oublier après 10 heures du soir, tous les jours
Coisas que devemos esquecer depois das 22 horas, todos os dias.

On doit oublier qu'on se réveille à 6 heures du matin.
Devemos nos esquecer de que acordamos às seis horas da manhã.

On doit oublier qu'on n'a pas préparé le petit déjeuner pour les enfants.
Devemos nos esquecer de que não preparamos o café da manhã para as crianças.

On doit oublier qu'on n'a pas fait un baiser avant de partir de chez nous.
Devemos nos esquecer de que não demos um beijo.

On doit oublier qu'on n'a pas dit "à plus tard" aux enfants à la porte de l'école.
Devemos nos esquecer de que não dissemos "até logo" aos filhos na porta da escola.

On doit oublier la mauvaise humeur du patron.
Devemos nos esquecer do mal humor do chefe.

On doit oublier qu'on n'a pas remercié le café offert par un ami.
Devemos nos esquecer de que não agradecemos o café servido pelo amigo.

On doit oublier la journée de travail épuisante.
Devemos nos esquecer do trabalho exaustivo.



On doit oublier qu'on n'a pas demandé aux enfants comment a été la journée à l'école.

Devemos nos esquecer de que não perguntamos aos filhos sobre como foi o dia na escola.

On doit oublier qu'on n'a pas préparé le dîner pour les enfants.

Devemos nos esquecer de que não preparamos o jantar para os filhos.

On doit oublier qu'on a mangé n'importe quoi sans parler de notre journée.

Devemos nos esquecer de que jantamos qualquer coisa sem comentarmos sobre o nosso dia.

On doit oublier qu'on n'a pas souri aujourd'hui.

Devemos nos esquecer de que não sorrimos hoje.

On doit oublier qu'on s'est oublié, car il est 10 heures de la nuit.

Devemos nos esquecer de que nos esquecemos de nós mesmos, pois são 22 horas.

Patrícia Villarinho Lima



Eu amo

a maçã, o tomate, o morango,
o cheiro de pão caseiro, do bolo de cenoura feito pela minha mãe,
as coisas que são feitas com amor,
os dias ensolarados, a brisa da praia,
os fins de semana que posso reunir os meus amigos para falar com eles sobre
as vezes que fui infeliz,
a justiça social, o marxismo,
ser Latino-Americano,
a amplitude da vida,
a música brasileira dos anos 70 (Milton, Borges, Gilberto e Caetano),
o hip-hop, as canções que me fazem pensar no mundo em que eu habito,
as músicas que falam por mim,
as possibilidades de um primeiro encontro,
as lembranças de um amor que marcou,
São Paulo e os seus prédios,
os filmes com Juliette Binoche e Julianne Moore,
as coisas bonitas que definem o meu ser,
etc.

Eu detesto

as comidas gordurosas,
o cheiro que indica quando algo está estragado,
a certeza da morte,
o neoliberalismo (pise neles, é o que eu sempre digo),
o conservadorismo,
a ausência de opinião,



a arte como um produto vazio,
atender o telefone,
o rumo que a humanidade tomou,
quando algo bom se torna uma lembrança dolorida,
pensar na minha adolescência, pensar nos meus traumas,
o fim,
etc.

J'aime

la pomme, la tomate, la fraise,
l'odeur du pain artisanal, du gâteau aux carottes préparé par ma mère,
les choses qui se font avec amour,
les jours ensoleillés, la brise de la plage,
les week-ends où je peux réunir mes amis pour parler avec eux sur les fois
où j'ai été malheureux,
la justice sociale, le marxisme,
être latino-américain,
l'ampleur de la vie,
la musique brésilienne des années 70 (Milton, Borges, Gilberto, Caetano),
le hip-hop, les chansons que me font penser sur le monde où j'habite,
les chansons qui parlent pour moi,
les possibilités du premier rendez-vous, les souvenirs de l'amour qui a marqué,
São Paulo et ses bâtiments,
les films avec Juliette Binoche et Julianne Moore,
les belles choses qui définissent mon être,
etc.



Je déteste

les aliments gras,
l'odeur qui indique quand quelque chose est périmée,
la certitude de la mort,
le néo-libéralisme (écrase-les, c'est que je dis toujours),
le conservatisme,
l'absence d'opinion,
l'art comme un produit vide,
répondre au téléphone,
la direction que l'humanité a pris,
lorsque quelque bonne chose devient un souvenir douloureux,
penser à mes années adolescentes, penser à mes traumatismes,
la fin,
etc.

Rahif Barbosa



Eu amo, eu odeio, eu escolho, eu me lembro...

Eu amo gatos
Eu amo cachorros
Eu amo um zoológico em casa
Eu amo azeitona
Eu amo o amor
Eu odeio brigas
Eu odeio maldade
Eu odeio ser mal
Eu odeio jaca
Eu odeio falta de amor
Eu escolho o que eu quero ser
Eu escolho fazer o bem
Eu escolho viver
Eu escolho amar
Eu me lembro da felicidade de ser criança
Eu me lembro de todos os gatos que já tive
Eu me lembro do abraço do meu pai
Eu me lembro do seu amor
E assim
Eu me lembro de ser amor
Eu me lembro de tentar ser amor
O máximo que puder
Eu me lembro do que aprendi
Eu me lembro de ser sempre feliz
Eu me lembro de saber que sofrerei
Mas me lembro que sendo amor
Me lembrarei de viver!



J'aime, Je n'aime pas, je choisis, je me souviens...

J'aime les chats
J'aime les chiens
J'aime un zoo à la maison
J'aime les olives
J'aime l'amour
Je n'aime pas les bagarres
Je n'aime pas le mal
Je n'aime pas être mauvais
Je n'aime pas le jacquier
Je n'aime pas le manque d'amour
Je choisis ce que je veux être
Je choisis de faire le bien
Je choisis de vivre
Je choisis d'aimer
Je me souviens du bonheur d'être un enfant
Je me souviens de tous les chats que j'ai eus
Je me souviens de l'étreinte de mon père
Je me souviens de ton amour
Et donc
Je me souviens d'avoir été amoureuse
Je me souviens d'avoir essayé d'être l'amour
Autant que possible
Je me souviens de ce que j'ai appris
Je me souviens d'avoir toujours été heureux
Je me souviens avoir su que je souffrirai
Mais je me souviens d'avoir été l'amour



POÉMAS FONDOS

I

Je suis pâmée de
Rencontrer ton corps trop tard
DouceMENT aimée

(Haikai composé en fondant le sonnet VII de Louise Labé)

II

Je crois avoir plaisir
jamais il dure, mon amour
ma joie est tourment

(Haikai composé en fondant le sonnet VIII de Louise Labé)

III

Dans mon lit: la nuit
Mon sein plein de vérité
Si j'ai désiré...

(Haikai composé en fondant le sonnet IX de Louise Labé)



IV

Dames, estimez:
J'ai aimé mille douleurs
Consumé par Amour

(Haikai composé en fondant le sonnet XXIII de Louise Labé)

Claire Silva de Souza



I

Aux excréments:

J'ai bu avec mon coeur sombre,
moi, triste comme l'air.

(Haikai composé en fondant l'"Oraison du soir" de Arthur Rimbaud)

II

Mon coeur obscur
Pleuré descend céleste
Mon rêve et mon âme

(Haikai composé en fondant l'"L'Idole, Sonnet du Trou du Cul", de Arthur Rimbaud et Paul Verlaine)

III

Mondes étranges
Les silences, ombre colère
Autour sang, sans les cruelles

(Haikai composé en fondant "Voyelles" de Arthur Rimbaud)



IV

O Mal perfume
Me inferna, me devora
Tudo apodrece

(Haikai composé en fondant le "15# FAUNA POLITOPHAGA" de Pedro Marques)

V

Em graves eras
Cai minha outra vida
Choro em alma

(Haikai composé en fondant "Lágrimas Ocultas" de Florbela Espanca)

Ghustavo Muniz



I

A aurora
De tuas unhas, de teus risos
As sombras de mim: ando faminto do que é teu

(Haikai composé en fondant le sonnet XI de Pablo Neruda)

II

Amantes de nada
Entrelaça-se
Ao existir

(Haikai composé en fondant "Destrição", sonnet de Carlos Drummond de Andrade)

Ingrid Aparecida Peixoto de Borba



I

Amor
Tu e eu
Juntos

Amour
Toi et moi
Proches

(Haikai composé en fondant le sonnet "Amor" de Pablo Neruda)

II

Salve a paz vertiginosa
Viva o repouso estrelado
sem-fim

Salut la paix vertigineuse
Vive le repos étoilé
interminable

(Haikai composé en fondant le sonnet LIII de Pablo Neruda)

Larissa Scariel

275



I

Qui changeant à mon naturel langage c'est cruel
me détient misérable et un servage.
Barbares langues? nul égalé tu
ne se peut faire entendre.
changer nos langages naturelles
est cruel
nul est barbare comme toi

(Haikai retiré de « Les Regrets » sonnet de Joachim Du Bellay)

II

Em espírito, que é feito de ágata e metal
teu corpo elétrico se embriaga de prazer
minha mão nadando-lhe sutil
um perfume, amável como seu olhar.

(Haikai retiré de « Le chat » sonet de Charles Baudelaire. Tradução de Jamil Almansur Haddad)

Letícia de Oliveira



I.

longs soupirs
maintes sources
rivières de vaines passions

II.

oeil félon
larmes dangereuses
mon cœur est tourmenté

III.

prédit naufrage
triste aventure
quand si orage?

IV.

hasard favorable
qui rend l'âme
en un temps estimé

Lucas Soares Araujo



I

Coração quase
mudo, morto, partido.
Quero esquecer.

O pensamento
distante, assim vivo —
quase sem querer.

Vivo ao meio.
Sinto, quero e procuro.
Me perco de mim.

(Haikais compostos em fondant “Ser Ou Não Ser”, sonnet de José Bonifácio)



II

Le chant antique
des Dieux dans les grottes.
Solitaire, j'entends.

Les vers appellent,
profond(e)s et obscurs.
À moi, ils chantaient.

L'ombre de la mort,
dont vers antique amusait —
insulte les Dieux.

(Haikai composé en fondant "Hélène", sonnet de Paul Valéry)

Paloma Luiza



I

Ao que se vive,
ao tudo que me derramar,
amor imortal.

(Haikai composé en fondant le "Soneto da Fidelidade" de Vinícius de Moraes)

II

Je connais le tout,
les yeux de mon bizarre,
ma froide folie.

(Haikai composé en fondant le "Sonnet d'automne" de Charles Baudelaire)

Rahif Barbosa



I

Do riso fez-se o pranto
Da paixão o drama
Sozinho, distante, errante

(Haikai composé en fondant le "Soneto da separação" de Vinicius de Moraes)

II

Le vent mystérieux, l'a jeté bas
Et des pensers mélancoliques
Au-dessus des débris

(Haikai composé en fondant "L'amour par terre", sonnet de Paul Verlaine)

Renata Rabelo de Castro



SONNETS



Cheveus yeus bruns
tant de soupirs pour
noires nuits atendues

(Haikai composé en fondant le sonnet II de Louise Labé en français ancien)

des soupirs et larmes inhumaines
feus a engendrer des celestes
lumieres pour mes peines vaines

(Haikai composé en fondant le sonnet III de Louise Labé en français ancien)

Plus de plaisir, plus de cruauté
en cœur plus tourmenté
je vois les jardins pleins de beauté

(Haikai composé en fondant le sonnet XI de Louise Labé en français ancien)

la figure de triste nature
prédit: orage. Et vents cruels
si loin que le Ciel

(Haikai composé en fondant le sonnet XX de Louise Labé en français ancien)

Ana Beatriz de Brito

283



Larmes destournez,
et nuit tristes sur mon coeur,
n'en est noirs desirs.

(Haikai composé en fondant le sonnet II de Louise Labé en français ancien)

Tristes célestes,
dépité qu'un Amour.
Inhumaines en désirs.

(Haikai composé en fondant le sonnet III de Louise Labé en français ancien)

Cruel feu de mort,
rien ne termine mon coeur.
Ma ruïne de penser.

(Haikai composé en fondant le sonnet IV de Louise Labé en français ancien)

Le retour d'un Astre.
Mes yeux, son oeil plus perdu.
Seule sur l'Aurore.

(Haikai composé en fondant le sonnet VI de Louise Labé en français ancien)



Et on voit mourir.
Je suis part du hazard.
Me sauver le corps.

(Haikai composé en fondant le sonnet VII de Louise Labé en français ancien)

Je brûle la vie
de tourment plaisir, peine.
J'endure, je meurs.

(Haikai composé en fondant le sonnet VIII de Louise Labé en français ancien)

Toi incontinent,
le désiré, retiré,
de tendre sommeil.

(Haikai composé en fondant le sonnet IX de Louise Labé en français ancien)

Vertu d'un vert,
enflammer les arbres,
de nul rocs.

(Haikai composé en fondant le sonnet X de Louise Labé en français ancien)



Les flèches contraires,
dangereuses tourmentées.
Mon ardeur s'antan.

(Haikai composé en fondant le sonnet XI de Louise Labé en français ancien)

Soudain mes soupirs,
souvent soupirer.
Mal lamentable.

(Haikai composé en fondant le sonnet XII de Louise Labé en français ancien)

J'étois comme mourant,
La tempeste ne m'eneschoit.
Vivant l'un l'autre.

(Haikai composé en fondant le sonnet XIII de Louise Labé en français ancien)

L'heure ne pouvant plus,
mes larmes ne voulaient rien,
ma mort peut mourir.

(Haikai composé en fondant le sonnet XIV de Louise Labé en français ancien)



Murmurer le soleil.
Honorar les nymphes.
Sommeil merveille.

(Haikai composé en fondant le sonnet XV de Louise Labé en français ancien)

Desserre l'Océan,
eau et flamme arrosée.
Quand tems fait le tems.

(Haikai composé en fondant le sonnet XVI de Louise Labé en français ancien)

Nouvel moymesme,
solitaire, loin j'aperçois,
contraindre désir.

(Haikai composé en fondant le sonnet XVII de Louise Labé en français ancien)

Toujours et autres
quelque folie m'en rendray.
Moy, mal et vivant.

(Haikai composé en fondant le sonnet XVIII de Louise Labé en français ancien)



J'allois sans flesches,
sans bresches et estonnée,
après de ton tirant.

(Haikai composé en fondant le sonnet XIX de Louise Labé en français ancien)

Naufrage, destins,
ciel horrible et triste.
Mon aventure.

(Haikai composé en fondant le sonnet XX de Louise Labé en français ancien)

Ghustavo Muniz



Ô désirs, ô espérances
Ô soupirs, ô larmes
De celestes lumières

Amour. Moi. Une plaie

(Haikai composé en fondant le sonnet III de Louise Labé)

Le corps, l'âme bien-aimée.
Ton corps.
Cette rencontre, grâce amiable.

(Haikai composé en fondant le sonnet VII de Louise Labé)

En mois premier malheur,
je me brûle, j'ai chaud, je ris,
je larmoie, je sèche, je verdoie.

(Haikai composé en fondant le sonnet VIII de Louise Labé)

Ô nuit! Mon triste esprit s'en va
aspiré ... plein de tranquillité,
en mensonge et en vérité.

(Haikai composé en fondant le sonnet retiré du sonnet IX de Louise Labé)

Larissa Scariel



Desejos tristes
nenhum pedaço resta
por tantos lados

(Haikai composé en fondant le sonnet III de Louise Labé dans la traduction de Sergio Duarte)

A alma sutil
E a parte mais gentil
Engano hostil

(Haikai composé en fondant le sonnet VII de Louise Labé dans la traduction de Sergio Duarte)

Vivo e morro
Meu caminho é claro
Choro e me rio

(Haikai composé en fondant le sonnet VIII de Louise Labé dans la traduction de Sergio Duarte)

Qual a música?
Não quero dar resposta
Faz melhor, cantor?

(Haikai composé en fondant le sonnet XXI de Louise Labé dans la traduction de Sergio Duarte)

Lídia Kogawa

290



Desejos vãos, perdidas esperanças
Crueldade e dureza,afiadas lanças
Nenhum pedaço resta, nova ferida.

(Poème composé en fondant le sonnet III de Louise Labé dans la traduction de Sergio Duarte)

Je vis, je meurs; je me brûle et me noie;
chaud extrême en endurant froidure
plus de douleur, crois ma joie être certaine

(Poème composé en fondant le sonnet VIII de Louise Labé)

Larmes épandre, sanglots et soupirs résister
ma voix, peu faire entendre
impuissante, mort noircir

(Poème composé en fondant le sonnet XIV de Louise Labé)

Baise, rebaise-moi et baise
baisers tant heureux, notre aise
double vie, donner contentement

(Poème composé en fondant le sonnet XVIII de Louise Labé)

Nayara S. Amancio



L'âme voit mourir
toute chose aimée et estimée
qui longtemps doucement part.

(Haikai composé en fondant le sonnet VII de Louise Labé)

J'ai désiré la vie,
ainsi je me brûle et me noie
en extrême plaisir, douleur et malheur.

(Haikai composé en fondant le sonnet VIII de Louise Labé)

Où tout commence,
j'ai mon pauvre esprit
et ma triste vérité.

(Haikai composé en fondant le sonnet IX de Louise Labé)

Mes larmes pour regretter,
ce rien de tes yeux
que je souhaite comprendre.

(Haikai composé en fondant le sonnet XIV de Louise Labé)

Rahif Barbosa

292



ANAGRAMMIANZ
AGRAMMIANZ
GRAMMIANZ
RAMMIANZ
AMMIANZ
MMIANZ
MIANZ
IANZ
ANZ
N
Z



ANAGRAMMES
MAMANRAGES
MANGEAMARS
AMAGNAMERS
ANSMAMARGE
MAGNAMERSA

Brenda Barros de Faria

Brinde ao bar de farsa!

Da farsa rio

Sorriso branda

Massives

Estrosi

Radio Vassivière

Visse mais

Sositrer

Vie, Darios! sa vie

Notre-Dame-de-Lorette

Saint-Fargeau

Derreto-te, amo-te, Denel...

Gateau in safar

Brenda Barros



Ingrid Aparecida

Craindrai

Page

di

Masque

Maques

Essais

Assise

Raspail

Parlais

Anvers

Navres

Réséda

Rédeas

Aderes

Nombre patine neuve

Empenneraient

Béa

per

Nombre patine neuve

Menti

Boné

Véu

Perna

Ingrid Aparecida Peixoto de Borba

295



Larissa Scariel

Ariel Cissa Rals

Rodrigues Dias

Deres Gouies

Hongrois

On groison

Mer saine

Sei, e mar?

Louve alézane

Love u, Lézanea.

Larissa Scariel



Leticia Oliveira

Il aléatoir vicié

Débrouillent

Bredouillent

Créteil-université

Tu île

Eviscèrent

Robespierre

Bèer à poésie

Letícia Oliveira



Lídia

Li
Dia

Tentative

Attentive

Nation

Antoni

Raspail

Parlais

Lídia Kogawa



Patricia Lima

Matrica pilia

Pouls

Loups

Pólus

Pulos

Louve

Voule

Velou

Levou

Vuelo

Neuve

Neveu

Veune

Patrícia Villarinho Lima





Complainte

À une heure d'afflux dans l'S, l'omnibus
roule à pleine vitesse et personne ne descend
Il n'y a pas un seul petit siège ici!
Mais quand une place n'est pas remplie
La foule crie comme l'orgue de Barbarie!

Voici un gars de tête vêtue
et tout turbulent par nature
De chapeau mou ridicule
aussi rond qu'une renoncule
– peut-être pour couvrir la tête déjà chauve –
Il essaye de se faire un visage de fauve,
Préparez-vous car il va crier pour quelque chose!

Et voilà que le godelureau de cou très allongé
Cou de dindon, dindon déplumé
enfle un souffle et soupire pleurnichard
Allez, diable! Arrêtez cette bousculade
Le silence de l'autre lui rend encore plus malade

Voici qu'une place n'est pas remplie
Et le gars s'en va, s'assoit loin de là
La foule crie encore comme l'orgue de Barbarie!

Puis à la gare Saint-Lazare,
On trouve le type par hasard
avec un pote qui fume une clope



et tend la main pour effleurer
l'échancrure du pardessus
C'est mieux de mettre un bouton, n'est-ce pas?

Et voilà que le godelureau de cou très allongé
Hoche la tête et taloche le cou
Cou de dindon, dindon déplumé

Ana Beatriz de Brito



Prévisions

Un jour, dans un autobus, précisément la ligne S, dans une heure dans l'heure de pointe, je trouverai un jeune homme. Il aura vingt-six ans environ. Il portera un chapeau mou avec un cordon qui remplacera le ruban. Il aura un cou trop long, il me fera penser à une girafe. Les gens descendront de l'autobus. Ce jeune homme s'irritera contre un autre. Il lui reprochera de le bousculer à chaque fois que d'autres personnes passeront derrière lui. Il pleurnichera. Il sera méchant. Comme il verra un siège libre, il se précipitera pour s'asseoir.

Un peu plus tard, deux heures après, je le rencontrerai cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il sera avec un homme qui devra être son ami. Cet homme lui dira: "Tu mettras un bouton supplémentaire à ton pardessus, ce sera nécessaire." Il lui montrera où - ce sera à l'échancrure - et lui dira pourquoi.

(Version écrite à partir de l'épisode prosaïque "Notations", de Raymond Queneau. J'ai trouvé l'inspiration dans les autres versions qui racontent l'épisode en utilisant les temps verbaux. J'ai utilisé dans ma version des verbes conjugués au Futur Simple).

Bruna Spinola de Oliveira



Lettre d'amour

Bonjour mon homme,

Lorsque je venais te retrouver hier midi, j'étais dans l'S quasiment complet dans un moment qui m'a donné l'impression que tout le monde était là sur le bus sauf toi, mon seul grand amour. Mon regard s'est fixé sur un jeune homme qui portait un chapeau, doux ruban rouge comme mon coeur; une femme pourrait caresser son cou avec ses lèvres sans tourner la tête. Ce garçon, inquiet, se plaignait à son voisin à chaque fois que des gens passaient sur le couloir, ils lui serraient contre la fenêtre. Il était sur le point d'éclater. J'imagine que le garçon voulait conserver sa beauté pour quelqu'un; comme moi quand tu me retrouves dans le Café Paris...

Deux heures plus tard, je l'ai vu avec un copain dans la cour de Rome, tout près de la gare Saint-Lazare. Le copain du garçon l'a pris par le col et a insinué qu'il fallait un bouton sur son manteau... leurs regards se sont croisés. Un pas en arrière, tout deux ont mis les mains dans les poches. L'air est devenu mou.

Je t'aime encore.

Claire Silva de Souza



tressé. Ce n'était ni une procession, ni une bagarre, mais une bousculade. Ce n'était ni un aimable, ni un méchant, mais un rageur. Ce n'était ni une vérité, ni un mensonge, mais un prétexte. Ce n'était ni un debout, ni un gisant, mais un voulant-être assis. Ce n'était ni la veille, ni le lendemain, mais le jour même. Ce n'était ni la gare du nord, ni la gare du p.-l.- m. mais la gare Saint-Lazare. ce n'était ni un parent, ni un inconnu, mais un ami. Ce n'était ni une injure, ni une moquerie, mais un conseil vestimentaire.)

Emoji



(Notations : Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus. Deux heures plus tard, je le rencontre cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: "Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus." Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.)

Ghustavo Muniz



Alfabeto Grego

Αο μειο δια, πεγυει ο ονιβυς ς μυιτο λοταδο.

No ονιβυς, Ηανια υμ ςυγειτο δε πεςκοσο μυιτο λοηγο, χοραμηγαηδο πορκε ςευ νιζιηΗο ο ηηκοςτανα κυανδο ο οηιβυς βαλανςανα. Παρεςςια ναλεητε, μας ηα ρεαλ ερα υμ κοναρδε, ποις αςςιμ κε υμ λυγαρ ναγου, ο ςυγειτο ςε πρεςςιπιτου, αο εμ νεζ δε δειχα-λο παρα υμα ςεηΗορα.

Μαις ταρδε, ηηκοητρο ο μεςμο πεςκοςςθδο ηα εςταςςαο ςαο Λάζαρο. Εςτανα κομ υμ αμιγο, κε λΗε διζ παρα κολοκαρ μας υμ βοτᾶο ηο ςοβρετυδο.

Exatamente o que está escrito acima

Ao meio-dia, peguei o ônibus S muito lotado.

No ônibus, havia um sujeito de pescoço muito longo, choramingando porque seu vizinho encostava nele quando o ônibus balançava. Parecia valente, mas na real era um covarde porque assim que um lugar vagou, o sujeito se precipitou, ao invés de deixá-lo para uma senhora.

Mais tarde, encontro o mesmo pescoçudo na estação São Lázaro. Estava com um amigo, que lhe diz para colocar mais um botão no sobretudo.



Gourmand

C'est l'heure du déjeuner, je monte dans un bus affamé d'humains pressés. Un garçon avec peu de nourriture sur son corps et surtout sur son cou, comme si quelqu'un lui avait tout pris par le cou dans l'estomac. Il avait un peu faim, il boudait, peut-être que quelqu'un lui avait enlevé toute la nourriture de l'estomac, vraiment. Mais c'était en fait à cause de l'un des aliments du bus, qui se heurtait aux affamés à chaque fois que le bus digérait. Lors de l'une des évacuations du bus, un espace est apparu et l'homme affamé a rapidement mangé.

Plus tard, presque au moment du goûter de l'après-midi, j'ai arrêté l'homme affamé à la gare de São Lázaro, avec un ami qui mangeait de la mode en dîner. Le mangeur de style, proposa à son ami déjà mort de faim, de mettre un autre bouton sur son pardessus qui couvrait sa maigreur.

Letícia de Oliveira



La disparition

Dans l'S, dans le trafic. Un gars dans les vingt-six ans debout. Il avait un truc mou dans le haut du corps avec un cordon. Un, trois, six, huit individus disparaissent du bus. Il était de mauvaise humeur en raison d'un individu qui était à côté de lui, debout lui aussi. Il agace tous ceux qui sont ici, j'ai dit à moi-même. Il se plaignait comme un méchant. Il a vu une place vide et enfin il a fini avec sa mauvaise humeur.

Plus tard, j'ai vu un duo, dans une cour, en face de la station. "Tu coudras un bouton de plus à ton habit plus tard. D'accord?" Sont-ils un coupl...?

Mercúrio Barali



Notations

Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus.

Deux heures plus tard, je le rencontre cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit : "Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus." il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.

Minimaliste

Dans l'S, un jeune type. Chapeau mou, long son cou. Pleurnichard.

Après, à la gare, le type encore. Avec un ami, un avis: faire mettre un bouton.

Cria da ZL

Parça, eu tava no busão, horário de pico, tá ligado? Geral espremido igual sardinha, mas suave, nada muda. Aí, mano, tinha um maluco, cê tinha que ver, o cara tava usando uma bombeta chave, braba demais, e o bichão era mó pescoçudo, mano, cê é louco, imagina a figura. O pior, mano, o Zé Pescoço ficava tretando com o maluco do lado, pique botando banca, tá ligado, mas tu sentia na voz do mané que ele era mó perreco, só metendo o treze. Mas suave, fiquei na minha só, uma galera desceu no ponto e o pé de barro se encostava em tudo que era lugar vago... Comédia demais.

Aí duas horas depois, liguei o mesmo bunda rachada lá na Sé, na entrada da estação, tá ligado? Tava lá com um aliado dele, os dois trocando uma ideia e pá. Esse parceiro dele, jeitão de mala, meio boyzão, tava dando uma ideia sobre o jaco do zé ruela, uns papo que faltava um botão... Sei lá, eu, que não sou Zé Povinho, segui minha caminhada, morou?

311



Numérique

Dans un bus, un type, vingt-six ans, un chapeau et un cou qui supporte une tête. Une dispute avec un voisin. Une place libre, il est là. Deux heures plus tard, devant une gare, avec un camarade. Un pardessus, un bouton manqué. Une place, une raison.

À la Carlos (o gauche)

No bonde itabirano cheio de pernas, à hora em que o sino toca. Nesse movimento que procura ordem, vejo um rapaz de vinte anos, talvez Raimundo (aquele que amava Maria?), chapéu-coco e pescoço comprido. Descem pessoas transportadas, desaparecem. O moço discute com outro passageiro, num tom enjoado de quem já viu abrir a máquina do mundo. Se vir um lugar livre, ele se precipitará, tal como a flor que fura o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. Já se desfolha a última rosa.

No meio do caminho, eu, minhas duas mãos e o sentimento do mundo, reencontramos esse rapaz, em frente à estação da estrada de ferro. Um camarada o acompanha e, com ares de quem dita necessidades, diz “É preciso, Fulano, costurar um botão à essa sua blusa de aviador”. E agora, José?

Paloma Luiza



Versão infantil

No ônibus S, na hora em que todos os adultos pegam ônibus e vão trabalhar, sentada no colo da mamãe, vejo um homem com pescoço de girafa e uma cartola imensa na cabeça. Sua cara não é nada legal, parece o lobo mau com sua boca e olhos grandes. As pessoas entram e saem do ônibus, a cara feia do homem espanta toda gente. As pessoas esbarram nele - deve ser para dizer um bom dia -, ele detesta ser incomodado. Ele resmunga muito. Descubro que ele é ligeiro também. Sentou-se na poltrona do lado assim que esvaziou - a vovozinha nem teve chance.

Duas horas depois, encontro com ele no parque que fica em frente ao meu colégio. Agora, ele está acompanhado de outro homem, também ele com o pescoço de girafa e uma cartola imensa na cabeça. Um fala para o outro apontando sua roupa: - Devia colocar uma casa a mais na sua capa. - Por quê?

Version pour enfants

Dans le bus S, au moment où tous les adultes prennent le bus et vont au travail, assise sur les genoux de maman, je vois un homme avec un cou de girafe et un énorme chapeau sur la tête. Son visage n'est pas cool du tout, il ressemble au grand méchant loup avec sa bouche et ses grands yeux. Les gens montent et descendent du bus, le visage hideux du loup étonne tout le monde. Les gens le bousculent comme pour dire bonjour, mais il déteste être dérangé. Il marmonne beaucoup. Je trouve qu'il est aussi rapide. Il s'est vite assis dans le fauteuil à côté de lui dès que la place a été libre - la petite mémère n'a même pas eu l'occasion de s'y asseoir.

Deux heures plus tard, je le retrouve dans le parc en face de mon école. Il est maintenant accompagné d'un autre homme au cou de girafe et au chapeau énorme sur la tête également. L'un parle à l'autre en lui pointant son vêtement: - Tu devrais mettre une boutonnière supplémentaire sur ta cape. - Pourquoi?



Patrícia Villarinho Lima

Sinopse

Acompanhe a vida de um homem que ao pegar seu ônibus, se vê intrigado com um jovem grotesco, enfeitado com um chapéu e um pescoço comprido, que se irrita e choraminga ao achar que está sendo espremido por alguém que está desesperado por um lugar vago. O que esse homem não imagina é que essa figura estranha se fará presente novamente na sua vida, em um momento aparentemente banal de uma estação de metrô, enquanto o jovem conversa com outro sujeito misterioso sobre um botão de seu sobretudo. Uma trama inesquecível, que trará consequências marcantes para o protagonista.

Synopsis

Vous assisterez à la vie d'un homme qui, au moment de prendre le bus, se voit intrigué en raison d'un jeune grotesque, agrémenté avec un chapeau et un cou trop long, qui s'irrite et pleurniche en pensant que quelqu'un est en train de le presser, désespéré par une place vide. Ce que cet homme n' imagine pas est que cette figure bizarre se fera présente à nouveau dans sa vie, dans un moment apparemment banal dans une station de métro, quand le jeune discute avec autre gars mystérieux concernant un bouton de son pardessus. Une intrigue inoubliable, qui aura des conséquences très marquantes pour le protagoniste.

Rahif Barbosa



Programa Sensacionalista

Vejam só meu povo! Um vagabundo, repito, um vagabundo! O indivíduo deve ter por volta de 26 anos... esses jovens sem um pingão de respeito pelos outros! Bem na hora de pico! Nessa cidade já não tem ônibus que preste. Pega esse ônibus S bem na hora de pico e esse ser humano, Com um chapéu mais mole que ele, pescoço comprido de quem não tem o que fazer, fica reclamando feito um condenado. Tinha que ser condenado mesmo! Condenado! Ao invés de trabalhar fica atrapalhando os trabalhadores na sua volta do trabalho!

Fica chorando feito bebê, reclamando de qualquer encostada! Por que não pega táxi meu filho?

Ainda acaba encontrando com nosso telespectador, que não quer ser identificado, 2 horas depois no Paço de Roma, em frente a estação São Lázaro. E vejam só, vejam só nas imagens: Repara no botão do sobretudo... mas é brincadeira! E fica falando pra colocar um botão no decote. Assim não dá! Esse vagabundo merece prisão perpétua!

Programme sensationnaliste

Regardez, mon peuple! Un clochard, je répète, un clochard! L'individu doit avoir environ 26 ans... ces jeunes hommes sans une once de respect pour les autres! En plein dans l'heure de pointe! Dans cette ville, il n'y a plus de bon bus. Prenez ce bus S en pleine heure de pointe et cet être humain, avec un chapeau plus doux que lui, long cou de ceux qui n'ont rien à faire, se plaint comme un condamné. Il fallait vraiment qu'il soit un condamné! Condamné! Au lieu de travailler, il continue à gêner les travailleurs qui rentrent du travail!

Vous pleurez comme un bébé, vous vous plaignez que quelqu'un s'est arrêté! Pourquoi ne pas prendre un taxi, mon fils!

Il finit par rencontrer notre téléspectateur, qui ne veut pas être identifié, deux heures plus tard dans le Palais de Rome, devant la gare Saint Lazare. Et regardez les photos: regardez le bouton du pardessus... mais c'est une blague! Et il ne cesse de me dire de mettre un bouton sur l'encolure. Ce n'est pas bon! Ce clochard mérite la prison à vie!

Renata Rabelo
315



manoir; les cheveux blancs et
arbre et moi dans l'entrelacs nos âges
belle entre les messes, lorsque le
s'écroulent tremblent sous les larmes des penitenc
la statue de la Vierge chaque matin mais je ne puis pas
es de l'existence. J'imagine des vies jamais connues au
es et de cerises au mois de juin, des nuits douce
des moments fondants aux noix tendresses toute
notamment la femme qui a pris la relève pour m
réflexe de préservation minimale, tout comme les bocau
elle collectionna jusqu'à sa mort. J'ai survécu
pour m'éviter une malnutrition fatale, juste assez
pa pour tomber aux dysenteries, aux typhoïdes et autres salop
de amour de nous. Juste assez de souffle pour ne pas m
sous terre. **ÉVELYNE TROUILLOT** J

ventre d'où je suis sortie. Pourtant, de mon enfance &
suis laissé entraîner par un insolite besoin de douceur, la
par la main et par le cœur par une mère aimante par-delà la

À l'ombre de l'amandier La seule prière que j'ai pu

de des tréfonds de la faim, lorsque l'envie de vivre s
bouchée et le contact rudimentaire de la nourriture
tes, après une période de grande disette. Pourquoi n
chercher et mentemer avec toi, mère pos thume, prisonnière
niche ? Mon nom importe peu. Il porte l'empreinte de ma
pour les quatre saisons. Les branches de l'aman dier ont
ou vermeille, texture veloutée ou granulée, vitess
irremédiablement à rencontrer brutalement le sol
bras qui s'avance, bat en retraite ou persiste

de parler correctement. Du

en vie. Seule qualité a

de soulevée e

naître san

énérosité e

subcil

ns de

J'ai v

les e

épat

coule

vencé

de cel

Je fais fondre le temps dans ma peau.
J'ai inventé un immense silence dans quel je me laisse aller à la démente.

Letícia de Oliveira



S'asseoir près de l'amandier était une chose qui l'aidait à conserver une certaine santé mentale au milieu de son état de démence.

Sentar-se ao lado da amendoeira foi a única coisa que a ajudou a manter alguma sanidade em meio ao seu estado de demência.

J'ai étudié l'histoire parce que je pense qu'il est important de mieux me connaître et de comprendre mon rôle dans le monde.

Eu estudei história pois acho que é importante para me conhecer melhor e entender minha função no mundo.

A felicidade ingênua das crianças na época de Natal é algo que me emociona. Le bonheur naïf des enfants à Noël est quelque chose qui m'émeut.

A habilidade de mentir não é algo de que alguém deve se orgulhar.

L'habileté pour le mensonge n'est pas quelque chose dont on devrait être fier.

É fácil, sem mistério: $2 + 2 = 4$. Com o tempo, você pega o jeito!

C'est facile, pas de mystère: $2 + 2 = 4$. Au fil du temps, vous comprendrez bien!

Melissa Buzzatto





TROPISME

Micronarrativa

Il y avait deux garçons qui jouaient au football. L'un semblait porter le nom de Caio et l'autre semblait porter le nom de Tom, je les ai nommés ainsi parce qu'ils semblaient avoir des noms avec peu de syllabes. Ils étaient pieds nus et la balle qu'ils frappaient était flétrie. Ils avaient accroché leurs t-shirts sur la poutre rouillée du champ dont le sol n'était pas pavé. Ils avaient environ huit ou dix ans. Ils étaient très minces mais très forts, je me suis rendue compte lorsqu'ils ont décidé de ramasser deux mangues suspendues au sommet d'un arbre qui ombrageait le champ où ils jouaient. Puis je les ai vu rire l'un de l'autre.

J'ai entendu un bruit et j'ai détourné le regard. Quand je les ai regardés à nouveau, ils avaient déjà arrêté de jouer. Ce n'était pas des vacances, mais ce n'était pas une journée ensoleillée, ils étaient quand même excités, souriants et un peu compétitifs. Caio fronçait toujours les sourcils, je ne sais pas si c'était par suspicion ou par attention quand le ballon venait vers lui, alors que Tom contractait toujours ses lèvres, comme s'il faisait un gros effort. Ils semblaient être de bons garçons et, peut-être, des garçons plus intelligents que moi. C'était le genre de gamin qui ne pouvait pas se tromper, ils n'étaient pas naïfs.

Après quelques secondes, il a commencé à pleuvoir. Ils savaient? Je pense que oui.

Debora Elize Kogawa



Eles foram se instalar nas ruazinhas agitadas em frente ao terminal, do lado da Estr. Juscelino Kubtschek de Oliveira, em apartamentos que davam para vielas escuras, mas que eram muito decentes e confortáveis.

Ali, ofereciam aquilo a eles, aquilo, e a liberdade de fazer o que bem entendessem, andar como bem quisessem, vestir-se com qualquer tipo de trapo, fazer qualquer cara, pelas ruazinhas barulhentas.

Ali, não exigiam deles nenhum comportamento específico, nenhuma atividade em comum com outras pessoas, nenhum desafeto, nenhuma lembrança mal-intencionada. Ofereciam a eles uma existência ao mesmo tempo despojada e protegida, uma existência semelhante a uma biblioteca deserta de subúrbio, uma enorme sala vazia, amarelada e cheia de livros, com uma estante cinza no centro e poltronas estofadas colocadas junto às paredes.

E eles estavam contentes ali, felizes, sentiam-se totalmente em casa, lidavam bem com o proprietário, a vendedora de ovos, compravam comida no mercado mais cuidadoso e barato do bairro.

Eles não costumavam se lembrar do sítio onde moravam antigamente, tampouco tentavam resgatar a cor e o cheiro da cidadezinha onde se apaixonaram, não sentiam aflorar, quando andavam pelas ruas do bairro, quando olhavam os produtos das lojas, quando passavam em frente a venda de ovos, comprando-os e cumprimentando a vendedora, muito educados e esfomeados, enfim, nunca viam aflorar na memória um pedaço de parede de tijolos grandes, ou as pedras de um quintal, intenso e triste, ou as ladeiras imensas de um bairro no alto de um vale, onde haviam caminhado em seus primeiros anos de amor.

Letícia de Oliveira



Dans une impasse, sur un chemin de terre étroit, un immeuble ancien, mais assez neuf, s'élève parmi les arbres.

A côté de lui, au bord d'une rivière paresseuse, deux enfants parlent sérieusement de quelque chose d'inutile. Le plus grand jette une pierre dans les eaux troubles et complète son acte avec une explication dénuée de sens.

À proximité, un groupe de filles discute doucement. L'une d'elles montre avec son doigt quelque chose sur sa robe, que les autres regardent d'un air curieux.

Il n'y a aucun signe de vent, la journée est chaude, les fenêtres sont silencieuses, les oiseaux chantent parmi le son des cigales.

Lucas Soares Araujo



Na cidadezinha de Cachoeira Paulista, interior de São Paulo, fica a casa da Dona Carol. Às dez da manhã, os feixes de luz do sol quente passam pelos espaços do gradeado branco do portão. E lá está ela, aproveitando o solzinho da manhã num domingo calmo... Ela senta na cadeira de maneira desajeitada, pois está bem gordinha e ela quase não cabe mais naquele assento. Levanta as mãos para o alto porque diz que tomar sol entre os dedos faz bem para as dores que ela sente, e puxa a blusa para cima deixando parte da barriga branca desnuda, pois, o objetivo é aproveitar cada segundinho de exposição. E respira fundo pensando na vida. Ela já está chegando aos 91 anos de idade.

Às vezes, ela afunda o rosto nas mãos e fica cabisbaixa por alguns longos segundos. Daí ela escuta que o programa de perguntas e respostas que ela adora já está pra começar. Em seu rosto, agora está um semblante neutro, calmo... Ela senta em sua poltrona, e passa horas dando risada. Ela boceja, pois tomar sol a deixa cansada. Se ajeita no assento e relaxa, pois sabe que daqui a pouco já é hora de mais um cochilo.

La maison de Dona Carol est située dans la petite ville de Cachoeira Paulista, dans l'intérieur de l'État de São Paulo.

A dix heures du matin, les rayons du soleil chaud passent à travers la rambarde blanche de la porte. Et la voilà qui profite du soleil du matin un dimanche tranquille... Elle s'assoit sur la chaise de manière maladroite parce qu'elle est très potelée et elle ne tient presque plus dans ce siège. Elle lève les mains vers le haut parce qu'elle dit que prendre un bain de soleil entre ses doigts est bon pour la douleur qu'elle ressent, et tire sa blouse vers le haut en laissant une partie de son ventre blanc à nu, parce que le but est de profiter de chaque seconde d'exposition.

Et elle prend une grande respiration en pensant à la vie. Elle a déjà 91 ans. Parfois, elle s'enfonce le visage dans ses mains et se met à terre pendant quelques longues secondes.

Elle apprend ensuite que le programme de questions-réponses qu'elle aime est sur le point de démarrer.

Melissa Buzzatto



I.

Fim de tarde, a porta se abre, muita gente entra, algumas poucas saem. Calor intenso que pesa ainda mais em corpos já cansados. A cada parada, a voz eletrônica feminina anuncia inexoravelmente os nomes das estações. A última ainda está longe, os vagões cheios e o trem vai lento.

Um homem em trajes sociais tem o paletó pendurado no braço que ergue o celular. Uma senhora, sentada no banco reservado, vigia suas sacolas pousadas no chão. Duas mulheres com uniformes de loja idênticos conversam e riem. A porta abre e fecha. Quem entra ocupa o lugar de quem sai. Nesse horário não há bancos vagos. O suor se destaca nos rostos, nas roupas coladas, na vontade de descer. Muitos fones de ouvido acompanham olhares que não necessariamente vêm. Outra estação. Um vendedor ocasional anuncia a promoção imperdível de Suflair: no mercado é 5, aqui é 3. Palavras suplicantes de uma criança para sua mãe. Silêncio em resposta.

Parada final, suspiro coletivo.

II.

Já é rotina a reunião dos quatro senhores naquele bar.

Toda tarde, religiosamente, eles se juntam numa mesa do lado de fora e jogam infinitas partidas de dominó, truco, cacheta e tranca, diversidade que é o segredo do entretenimento. Independente do jogo, as duplas sempre são as mesmas: o homem de bigode grisalho faz par com o homem barbudo com boné de vereador e o velho corpulento, um tipo bonachão, só joga com outro velho quieto, de óculos quadrados e olhos pescadores.

Muitos outros se reúnem ali, para jogar e beber. É um ponto famoso da região, mas os quatro são regulares, figuras constantes, pintados no quadro daquele bar em frente à avenida. Cerrados numa espécie de universo particular, discutem as notícias do dia, contam e recontam causos antigos, cuja veracidade factual não importa, reclamam do país, do governo, da juventude, do time de futebol que perdeu ontem para o rival. Escutam música e, conforme



bebem, até se arriscam a cantar de vez em quando. Naquela mesa de ferro enferrujado, pintada de vermelho e com o logotipo da Brahma, esses quatro senhores compartilham anedotas, falam sobre suas famílias, fofocam sobre a vida alheia e vão passando dia após dia, com seus baralhos e suas peças de dominó branco.

Imperturbáveis, vivos, satisfeitos.

I.

C'est le soir, la porte s'ouvre, beaucoup de gens entrent, quelque peu sortent. Chaleur intense qui pèse encore plus dans ce corps déjà fatigué. À chaque arrêt, une voix électronique féminine inexorablement annonce les noms des stations. La dernière est encore loin, les wagons pleins et le train avance lentement.

Un homme en tenue sociale a son costume suspendu dans le bras qui a son portable. Une vieille, assise dans un siège préférentiel, veille ses sacs posés sur le sol. Deux femmes avec les mêmes uniformes de boutique parlent et rigolent. La porte s'ouvre et se ferme. Ceux qui entrent occupent la place de ceux qui sortent. À cette heure-là il n'y a pas de sièges libres. La sueur se démarque sur les visages, sur les vêtements collés, sur la volonté de descendre. Beaucoup d'écouteurs accompagnent des regards qui voient pas toujours. Autre station. Un vendeur occasionnel annonce une super promotion de Suflair: dans le marché, c'est 5, ici c'est 3. Les mots suppliant d'un enfant à sa mère. Silence comme réponse.

Le dernier arrêt, soupir collectif.

Paloma Luiza



Micronarrativa

Madalena se sentava na mesa do bar. Olhava para tudo e ao mesmo tempo não via nada. Estava lá, como quem fica de corpo presente, mas de alma vazia. Entre um gole e outro de cerveja lhe vinham alguns pensamentos. Nada muito elaborado. Parecia que aquilo que fazia, um simples momento de descanso era algo automático e sem sentido. Não sentia gosto, não sentia dor, não sentia nada. Dali, pensou, e, finalmente pensou, que aquilo tudo não era verdadeiro. De tentar encontrar as verdades numa mesa de bar ou em qualquer outro lugar, seja ele qual for, percebeu que até seu ato de pensar se tornou automático. Uma vida automática em um "looping" infinito onde nada faz sentido. De tanto fazer planos os planos desapareceram. De tanto querer aventuras, elas não aconteciam. E assim, como todo dia, saía do bar e ia para casa pelo mesmo caminho, para no dia seguinte sentar na mesa do bar, olhar para tudo e não ver nada.

Madalena s'est assise à la table du bar. Elle a tout regardé et en même temps n'a rien vu. Elle était là, comme si elle était présente dans le corps, mais vide dans l'âme. Entre une gorgée et autre de bière quelques pensées lui sont venues. Rien de trop élaboré. Il lui semblait que ce qu'elle faisait, un simple moment de repos, était quelque chose d'automatique et d'insignifiant. Elle n'a ressenti aucun goût, aucune douleur, rien. Dès lors, elle a pensé, et finalement elle a pensé que tout cela n'était pas vrai. En essayant de trouver la vérité à une table de bar ou ailleurs, quelle qu'elle soit, elle s'est rendue compte que même son acte de penser était devenu automatique. Une vie automatique dans une "looping" infini où rien n'a de sens. Après avoir fait tant de plans, les plans ont disparu. À force de vouloir tant d'aventures, elles n'ont pas eu lieu. Et donc, comme tous les jours, elle quittait le bar et rentrait chez elle de la même manière, pour s'asseoir à la table du bar le lendemain, regarder tout et ne rien voir.

Renata Rabelo de Castro

326



ΘΙΗΗΘ ΓΟΙΠΟΛΟ

Μ Μ Χ Χ Ι . Ι

Η Ο Λ Γ Ο Η Ε Λ

Θ Π Ο Η Ω Ε

* * *

* *

*



Depoimento



Grupo de Lectura: Narrativas de um projeto de experiências leitoras literárias em língua espanhola

Joana de Fátima Rodrigues ¹

Agnes dos Santos Ezequiel ²

Ana Carolina Lopes Silva ³

Gabriely Bezerra Lourenço do Nascimento ⁴

Suellen Dias Ciccotti ⁵

RESUMO

Depoimento coletivo do *Grupo de Lectura Leituras e conversas sobre textos literários em língua espanhola*, com o objetivo da construção de memória dessa experiência destinada à leitura de textos literários em língua espanhola junto aos alunos (es) do curso de Letras Espanhol-Português da EFLCH, e também ao público externo da Unifesp, desenvolvida pelo programa de Monitoria de Literaturas em Castelhana no âmbito do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

¹ Professora de Literaturas em língua espanhola da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Possui bacharelado e licenciatura em Letras, com habilitação em Português e Espanhol (USP, 2002), mestrado (2005) em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, e doutorado (2011) em Literatura Brasileira, ambos pela USP. Pós-graduanda em Tradução Espanhol-Português (Universidade Gama Filho, 2008) e Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, 1980). Desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado junto ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP no período de 2019 a 2021 sobre produção epistolar de Gabriel García Márquez. Integra a equipe de pesquisadores do Observatório de Educação Superior da EFLCH <https://www.unifesp.br/campus/gua/observatorio/170-observatorio>. Atuou como Assessora de Comunicação da Direção Acadêmica da EFLCH, campus Guarulhos da Unifesp (gestão 2017-2021). E-mail: rodrigues.joana@unifesp.br. Orcid <https://orcid.org/0000-0002-1680-1449>

² Graduanda em Letras Português-Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Monitora do Programa Monitoria de Literaturas em Castelhana e do projeto de extensão MEMOREF da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: eagnesantos@gmail.com

³ Graduanda de Bacharelado em Letras Português - Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Monitora do Programa Monitoria de Literaturas em Castelhana 2020/22 e mediadora do projeto Grupo de Lectura. E-mail: carolina.lopes30@unifesp.br

⁴ Graduanda de Licenciatura em Letras Português- Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Monitora bolsista do Programa Monitoria de Literaturas em Castelhana 2020/22 e mediadora do projeto *Grupo de Lectura*. E-mail: gabriely.lourenco@unifesp.br

⁵ Graduanda de Licenciatura em Letras Português- Espanhol pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Monitora do Programa Monitoria de Literaturas em Castelhana 2020/22 e mediadora do projeto *Grupo de Lectura*. E-mail: suellen.dias@unifesp.br



Palavras-chave: Mediação; leitura compartilhada; literaturas em língua espanhola, experiências leitoras

1. Grupo de Lectura: leituras compartilhadas de literatura em língua espanhola

por Joana de Fátima Rodrigues

Reunir-se para ler e comentar textos em língua espanhola, de variados gêneros literários, sob a perspectiva do deleite. Desligar-se das teorias e da crítica literária, e deixar que as sensações soberanas da leitura ganhem espaço, tomem as ideias, passem pelo coração e saltem pela boca em forma de depoimentos, lançando mão das línguas espanhola, portuguesa e doportunhol, mas sem abrir mão do pensamento crítico. Atendendo a essa proposta, colhida durante as experiências docentes anteriores ao curso de graduação de Letras da Unifesp, e nutrida por conversas com alunos nos corredores e nos espaços comuns do campus de Guarulhos da EFLCH, surgiu em 2016 o *Grupo de Lectura, Leituras e conversas sobre textos literários em língua espanhola*. Proposta que está a caminho de se tornar um projeto de extensão, mas que em razão da pandemia, ainda não se efetivou como tal, e que vem reunindo estudantes do curso de Letras Português Espanhol, em particular, assim como alunos de outros cursos da EFLCH e da Unifesp, como também pessoas da comunidade externa da Universidade, que reconhecem na leitura compartilhada de textos literários em língua espanhola uma alternativa contundente para (sobre) viver melhor junto ao universo macro das Humanidades, e no universo particular das Letras.

A ideia ganhou corpo e foi colocada em prática por primeira vez pelo grupo de monitores do Programa Monitoria de Literaturas em Castelhana daquele ano de 2016, promovendo encontros quinzenais, em horários do contraturno, sempre em uma sala de aula, sob minha supervisão. Para tanto, as sugestões de autores e de textos partem dos alunos e, via monitoria, chegamos à escolha final. Por isso, a escolha dos textos a serem lidos está alicerçada em três pontos fundamentais, a saber: a) textos curtos, b) textos que não tenham sido lidos e trabalhados em sala de aula durante o curso de Letras da EFLCH, e c) textos de autores em

330



língua espanhola pouco conhecidos. Atendendo a tais quesitos, os gêneros literários que vem ganhando destaque entre o elenco desses encontros, há sete anos, são a crônica, a poesia, e os micro relatos, embora os gêneros conto e romance epistolar tenham sido incluídos na última temporada de 2021/22.

De lá para cá, o Grupo vem seguindo uma regularidade e se manteve nos dois semestres de cada ano, no período de 2016 a 2018, porém, entre 2019 e 2021 houve interrupções, e a retomada se deu no primeiro semestre letivo de 2021, que devido ao calendário ajustado à pandemia, estendeu-se de outubro de 2021 até fevereiro de 2022. É justamente para esta experiência bem recente, a da retomada, que se constituiu em seis encontros⁶, que ajustamos nossas lentes para este texto, com o objetivo de trazer nossas reflexões sobre a repercussão das atividades do Grupo na modalidade remota.

No momento da elaboração de criação da proposta do *Grupo de Lectura*, levou-se em consideração um ponto de muita sensibilidade, e de extrema necessidade, em particular, aos estudantes de língua estrangeira, que diz respeito à pronúncia e à fala. Por isso, o item leitura em voz alta do texto no original, foi pensado, tornando-se obrigatório e fundamental para esse Grupo.

Como professora de literatura do binômio português-espanhol, tradutora, e hispanofalante, como também minha experiência junto à participação de atividades de caráter interdisciplinar envolvendo disciplinas voltadas ao ensino e aprendizagem da língua espanhola no nosso curso de Letras Português Espanhol, ao longo dos oito anos que integro o corpo docente da EFLCH. Tais vivências, vem endossando que nos concentremos na expressão oral, uma das dificuldades mais frequentes entre os estudantes da língua espanhola, especialmente nos primeiros quatro semestres da Graduação.

⁶ Os encontros, com 75 minutos de duração aconteceram nas seguintes datas: 15/11, 19/11, 3/12 de 2021, e 7/01, 21/01 e 4/02 de 2022. Os dois primeiros trataram de comentar pequenas ficções /microcontos, *El dinosaurio* (Augusto Monterroso), *Cada cosa en su lugar* e *Palabras parcas* (Luisa Valenzuela) e *Cuentos de horror* (Juan Jose Arreola); o terceiro, *Continuidad de los parques* (Julio Cortázar); o quarto deu início à serie intitulada *La voz del invisible*, que trouxe literatura indígena, *Todos los seres que hay en el mundo* (Lolita Batista, lendas do povo rarámuri, México); literatura trans, *La novia de Sandro* e *Madres y abuelas travas* (Camila Sosa Villada e Susy Shock, poemas, Argentina) e literatura afrocaribenha, *Cartas a mi mamá* (Teresa Cárdenas, Cuba).



Sendo assim, em cada encontro do *Grupo de Lectura*, o texto literário ao ser lido por um monitor, permite aos participantes a escuta de variadas formas de pronúncias da língua espanhola. Aspecto coerente com a diversidade que temos entre a Europa, a América Latina e as regiões fronteiriças espalhadas por essas dimensões geográficas. O que também expõe as marcas pessoais de cada voz leitora e, conseqüentemente, os diferentes aspectos linguísticos do espanhol e doportunhol, aspectos esses que são sempre bem-vindos nesses encontros justamente para que todos se sintam confortavelmente cômodos frente às suas diferenças no momento da expressão oral. Principalmente levando-se em conta o momento tão significativo dos estudos linguísticos, como o século XXI, em que a diversidade das línguas e a sua relevância para a construção identitária, tem ganhado espaço nas discussões sócio-políticas e culturais.

Logo após a leitura em voz alta do texto, acontece a acolhida dos participantes. E foi essa recepção que ganhou mudanças com a retomada das atividades do *Grupo de Lectura*, em sua versão remota, no primeiro semestre de 2021 a partir da sugestão do grupo de cinco monitoras, das quais quatro delas compartilham comigo a autoria deste texto. São as alunas, Agnes, Ana Carolina, Gabriely e Suellen, as responsáveis por duas inovações, que tiveram recepção muito positiva entre os participantes nessa temporada 2021/22. Trata-se da inclusão da música e das informações prévias sobre autor, texto e contexto nesse processo de preparação e relaxamento para a leitura.

Nesse sentido, para recepcionar remotamente as pessoas inscritas pelo cadastro de atividades de extensão da Unifesp, o SIEEX, e, portanto, participar dos seis encontros realizados entre o ano passado e este, de 2022, as monitoras montaram uma lista de composições musicais pertencentes ao universo hispânico, de diferentes épocas, gêneros e estilos musicais. O objetivo da inclusão de tal recurso, reitera sua dupla finalidade, a de preparar e aguçar a audição e a compreensão oral para o texto em espanhol, promovendo uma ambientação sonora junto ao idioma, além de promover um ambiente de descontração, atingindo assim a proposta central do projeto, a leitura literária sob as condições do deleite.

“A seleção que fiz para essa playlist foi muito particular por ter um carinho muito grande pela música latina, e ao mesmo tempo, foi pensada para abrir caminho para o texto que seria



apreciado. Lembro das pessoas entrando na sala virtual às 17h30, enquanto tocava Los Desaparecidos, de Sergent García. Neste dia discutiríamos o microconto que tinha uma forte ligação com a ditadura militar, El Dinosaurio de Augusto Monterroso. No final da música, respirei bem fundo e pude ver com calma qual era meu papel ali, ver que finalmente havia encontrado um espaço, onde poderia imprimir minha subjetividade sendo também atravessada, rasgada, mastigada pelas subjetividades presentes. Essa foi a melhor das sensações que já tive na universidade, a sensação de pertencer ao caminho que escolhi e que me escolheu". Gabriely

A segunda inovação, a apresentação de dados sobre autoria/texto/contexto, em formato de um PPT, precede ao disparo de perguntas norteadoras. Lançar para o público participante questões provocativas, atende ao objetivo de dar espaço às escutas. Essas perguntas surgem a partir de encontros prévios que o grupo de monitoras mantém comigo, uma semana antes da data dos encontros do Grupo, e que abordam questões de autoria, de vocabulário, de contexto, de cotejamento entre as línguas espanhola e portuguesa, e de possibilidades de interpretações. Aspectos esses em que as subjetividades são fatores bastante relevantes, na medida em que iluminam o ato da leitura.

"Para acessar a atmosfera extratextual, como poeta, designer gráfica e educadora, me apoio na multimodalidade para acessar as pessoas por diferentes vias e estímulos, dessa maneira também espero ser acessada por elas com as reações e participações nos encontros. Além disso, para defender o direito poético às artes e às leituras descontraídas, sobretudo em outra língua, tornar um ambiente virtual agradável e mais afetuoso foi outro dos objetivos do Grupo de Lectura. Como fazer um ritual virtual para causar a aproximação e informalidade? Quando digo "informal/informalidade" não trago o sentido pejorativo que a atitude possa ter dentro de um espaço com princípios acadêmicos tradicionais, muito pelo contrário, me apoio na sabedoria de Exu, que Luiz Rufino tanto fala, em poder caminhar por todos os territórios e no caminho da encruzilhada/dos encontros de ideias e ideais diferentes conceber uma outra coisa inesperada, despojada, porém bastante séria e com certa intimidade. (...) Também foi notável a importância do nosso material de apoio, o PPT, para a mediação da leitura e condução de linha de raciocínio construída coletivamente a partir da fala/conhecimento - linguístico, humano, social e literário -



das pessoas que estavam presentes no encontro. Ao final de cada encontro outro comentário constante, além de surpreenderem-se com as possibilidades de leituras e interpretações que um texto literário apresenta, era que as imagens, geralmente ilustrações que dialogavam com o texto, auxiliavam na concretização imagética do texto literário de língua estrangeira, sobretudo para a leitura extra textual". Suellen

Ao ouvir as respostas às questões norteadoras, quem passa a ganhar o protagonismo dos encontros é a escuta. Momento em que as monitoras-mediadoras passam a palavra para que todos os participantes se expressem. Momento em que qualquer um dos três idiomas pode ser acionado, com o objetivo principal de que o participante se sinta confortavelmente cômodo para trazer ao Grupo sensações, emoções, impressões, respostas, questionamentos e críticas. Ou seja, a subjetividade em seu estado plural.

Esse conjunto de experiências múltiplas instigou-nos na criação e prossegue na manutenção do *Grupo de Lectura*, como um laboratório de leitura, na medida em que recebe os participantes, em sua formação diversificada, sobretudo como leitores; os acolhe, proporcionando uma ambientação voltada para a descontração, distanciando-os do modelo acadêmico, e constrói conjuntamente com a obra e, por consequência do autor da mesma, conhecimentos e subjetividades.

Nesses quase sete anos que o *Grupo de Lectura* vem promovendo os encontros, tivemos índices de frequências muito diversificados, com o pico de 30 alunos por encontro nos anos de 2016 e 2017. Nesses dois anos, o grupo de monitores concomitantemente levou adiante um curso de extensão, *Leitura de textos literários*, estruturado em oito encontros, nos mesmos princípios do *Grupo de Lectura*. Pode-se afirmar que a média de 30 participantes foi registrada nos encontros até 2018. Esse número, no entanto, alterou-se na versão remota, quando chegamos a ter 60 participantes para a temporada 2021/22. Entre tais encontros, o elenco de autores como Eduardo Galeano, Juan Villoro, Gabriel García Márquez, José Arreola, Elena Poniatowska, Mario Benedetti, Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, Ramón Gómez de la Serna, Julio Cortázar, Federico García Lorca, William Ospina, Luiza Valenzuela, Max Aub, Juan José Millás; o cantautor Victor Jara e o grupo musical Calle 13, entre outros, levaram os



participantes a descobertas, conhecimentos, e proximidades com a literatura em língua espanhola, contemplando o objetivo da leitura de fruição, distanciados de qualquer modelo de análise acadêmica, portanto longe de referenciais teóricos presentes em suas aulas dos cursos de Letras.

Dessa forma, reitera-se que o projeto *Grupo de Lectura* tem como objetivo permitir que as experiências leitoras junto a textos literários em espanhol, colabore para o desenvolvimento e a manutenção da experiência da leitura de fruição. Uma vez que seus participantes, ao se depararem com o texto literário, possam exercer de forma absoluta/integral sua capacidade leitora, multiplicando os sentidos, expandindo, no movimento pendular, suas visões de mundo e suas experiências pessoais, “em um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”, como alerta Antonio Candido. (Literatura e Sociedade, p.74).

Igualmente essencial é que as condições de prazer e de deleite da leitura literária sejam propiciadas e mantidas, o que tem levado, de forma comprobatória, em tantos estudos científicos sobre leituras e literatura, inclusive em línguas estrangeiras, a confirmação de resultados positivos no tocante à compreensão dessa produção literária; a capacidade para a construção de um pensamento crítico, criando condições de reflexões por meio de análises mais plurais, assim como a expansão de um universo de autores em língua espanhola, que improvavelmente venham a compor os programas dos cursos de Letras.

Portanto, o projeto *Grupo de Lectura* da EFLCH se consolida e se justifica, na medida em que assegura a criação e manutenção de espaços destinados à escuta das subjetividades, à contemplação das diversidades, promovendo a pluralidade de leituras de gêneros literários em língua espanhola, promovendo também intercâmbios e a difusão de autores pouco conhecidos (aqueles fora do cânon, no que diz respeito aos universos literários e linguísticos), a difusão e o desenvolvimento do processo de mediação; a acolhida às particularidades pessoais dos processos leitores em língua espanhola de estudantes em sua maioria vindos de ensino público, e portanto, sem espaços de fala e de escuta, assim como a promoção de uma constante sociabilização de pessoas no momento de compartilhamento de um texto.



Dando prosseguimento a estes propósitos, o Grupo seguirá realizando uma série de seis a sete encontros por semestre, com a presença de uma dupla de monitores-mediadores, abertos às comunidades interna a externa da EFLCH e da Unifesp, colocando em evidência questões étnicas raciais e de gênero, mas não abandonando a possibilidade quase infinita das diversidades socioculturais que nos apresentam esse continente geopolítico chamado América Latina, assim como o território diverso em que se constitui a Espanha.

Por Agnes dos Santos Ezequiel

Escrever esse relato trouxe-me recordações de muitos momentos de aflições durante a graduação e por isso compartilharei um pouco desse caminho, para então expor minha visão sobre como foi e o que significou participar desse grupo de leitura.

Grande parte dos estudantes de Letras entram com uma expectativa em relação às aulas de literatura e ocorre uma quebra nessa expectativa. Logo, muitos se desmotivam, param de ler e outros leem apenas o que está no conteúdo obrigatório. Poucos permanecem leitores. Fui atravessada por essa onda de desestímulo e isso gerou grande incômodo em mim. Por isso procurei por pessoas que considerava ótimas leitoras e uma das dicas me marcou muito foi a seguinte: “Leia aquilo que você gosta e não só os textos obrigatórios dos cronogramas das UC’s (Unidade Curricular)”.

Neste momento, percebi que já não sabia mais o que gostava de ler, tinha esquecido meu gosto literário e julgava meu próprio gosto, quando não era considerado como pertencente ao cânone. Entendi que ler passou a ser uma obrigação, não era mais algo feito por prazer.

Desde então, encontrar o prazer na literatura vem sendo uma descoberta constante. A primeira vez que isso voltou a acontecer foi lendo Sherlock Holmes. Ganhei esse livro de uma grande amiga e voltei a sentir sensações que estavam perdidas, como: ficar ansiosa para saber o que vai acontecer, prometer ler só mais uma página, ou seja, o encanto voltou a aparecer. Após compartilhar meus anseios, outras amigas passaram a me ajudar e fui a um primeiro evento de literatura fora do ambiente acadêmico: o Café Literário. Aconteceu na Biblioteca Mário de



Andrade e tinha um auditório cheio para comentar sobre *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Muitas pessoas que estavam presentes ali eram apaixonadas por literatura e leitoras vorazes, e estavam reunidas com o único objetivo de comentar sobre suas experiências mais subjetivas, totalmente ligadas às percepções individuais. Muitas eram de áreas totalmente diferentes das Letras. Foi então que percebi que precisaria de lugares assim para voltar a sentir o gosto pela literatura.

Assim se deu minha aproximação com vários grupos de leitura, todos como participantes. E comecei a descobrir minhas paixões literárias, me compreender enquanto leitora, entender quais gêneros literários me atraíam mais, etc. Essa descoberta - que até então era anseios de uma estudante de Letras que perdeu o prazer em ler - passou a andar junto com descobertas pessoais por meio da literatura. E então a frase “Você é aquilo que lê”, mesmo sendo tão clichê, fez sentido. Daí em diante, minha relação com a academia passou a ser outra e comecei a levar de uma forma mais prazerosa a leitura de textos acadêmicos.

Nesse semestre, participei de um encontro como mediadora do *Grupo de Lectura* e foi bastante desafiador. Estar presente enquanto mediadora me fez perceber o quanto é difícil escutar as outras interpretações, conseguir, partir delas para fazer o papel da mediação, e conectar-se com outras falas e com os caminhos propostos e traçados antes do encontro. Percebi que esse tipo de escuta, está atrelado ao entendimento que o mediador deve ter para entender além da palavra, ou seja, entender o que de fato foi tocado e sensibilizado naquele leitor e a partir dali fazer as intervenções e conexões com outros relatos. Logo, preferi assumir as tarefas do suporte dos encontros, ficar na observação e intervir apenas quando tinha algo a acrescentar.

Pensar nas perguntas provocadoras, saber contornar o silêncio que ficava em alguns encontros, quando havia pouca interação do público, foram desafios que encontramos no decorrer do grupo. Todos os textos foram pensados, e tocavam de alguma forma as monitoras; alguns eram de total desconhecimento do público e outros eram conhecidos apenas por uma parcela dos participantes.



Mesmo sendo on-line, o *Grupo de Lectura* foi um espaço de muita troca e aprendizado. Os textos eram lidos na hora e as conversas iniciais se davam a partir das primeiras impressões. São essas impressões que muitas vezes deixamos de lado para ter maior precisão de análise, mas é também o nosso primeiro contato com o texto. Isso nos mostrou, que apesar das nossas inseguranças por ser uma língua diferente, era possível fazer a interpretação, pois tínhamos um certo conhecimento da língua.

De modo geral, foi uma experiência com despertares diferentes. Ora a sensação de desafio, ora de surpresa com as diferentes interpretações que não estavam previstas anteriormente. Assim me vi como uma dançarina com os braços entrelaçados entre o corpo, refazendo e criando novos movimentos juntamente com outros corpos em movimentos diferentes, porém sincronizados, em busca de tentativas para entender os embates que só a arte é capaz de provocar.

Logo, comparo o ato de mediar a leitura com o dançar. São muitas formas de movimentos presentes que entram em sincronia e tudo por meio da palavra, das impressões e sensações provocadas pela arte. Nessa dança da palavra, o corpo por vezes, era de total ausência (câmeras desligadas, comentários no chat...) em outros momentos, a ausência era parcial (às vezes aparecia só a voz, partes do rosto e acontecia de ter os dois). Contudo, tanto o silêncio quanto a parcialidade do corpo foram necessários para compor nossos encontros

Por Ana Carolina Lopes Silva

Quando somos chamados a fazer parte de um projeto, surgem muitas ideias interessantes, e com o *Grupo de Lectura* da monitoria de Literaturas em Castelhana, pude perceber como é curioso partilhar ideias de trabalhos com uma equipe. A análise de textos literários me proporciona um enorme prazer, e durante os encontros percebi como foi bom estar interagindo e ajudando a mediar reuniões que tiveram como pauta o compartilhamento de diferentes pontos de vista. Além dos textos estarem na Língua Espanhola, a complexidade de cada assunto

338



e possíveis apontamentos para as reuniões que tivemos demandava certo tempo, pois também tínhamos o hábito de traduzir algumas palavras para aqueles que não estavam familiarizados com uma língua estrangeira. Houve momentos que um ou outro comentava sobre o interesse em aprender um pouco mais sobre a língua espanhola.

Nos primeiros momentos, o público ficava em silêncio escutando o que nós monitoras tínhamos a dizer, e esperando um convite para contribuir com algum comentário. Nem sempre era fácil fazer com que todos falassem, mas conforme conduzíamos os encontros de forma tranquila, como se fosse uma roda de conversa, muitos deles se sentiam à vontade para ligar os microfones e abrir as câmeras, e assim começávamos a troca de ideias de acordo com a análise de cada um.

Normalmente os participantes faziam parte da própria Universidade, mas em alguns casos ocorria de aparecer pessoas de instituições diferentes. A maioria fazia parte do curso de Letras, e com isso percebemos que os comentários feitos durante os encontros eram analisados com um olhar mais acadêmico, e em alguns casos nos deparamos com a presença de algum professor ou professora que havia trabalhado com determinado autor, fazendo com que a nossa roda de conversa ficasse mais interessante.

No decorrer das reuniões do grupo, acabei por mediar os encontros cujos autores eram Julio Cortázar e Lolita Batista. A princípio não conhecia muito sobre esses autores, e por isso me aprofundi sobre os textos de cada um deles para compreender melhor o estilo de escrita de cada um. O resultado de tudo isso foi que me surpreendi com a forma de escrever de cada autor, o que cada leitor poderia extrair de cada um dos contos e como eles acrescentavam informações que nem sempre podiam ser percebidos em uma única leitura. O estudo de cada texto foi importante, e era após a segunda ou terceira leitura que conseguia entender melhor o significado de cada um deles.

O meu primeiro contato com um grupo de leitura foi justamente esse proposto pela monitoria. E melhor do que fazer parte como um ouvinte é estar lá para analisar cada uma das obras propostas. E tentar, de alguma forma, guiar os participantes para uma conversa amistosa e não muito longa. Também com o intuito de voltar a ter contato com textos e diminuir um



pouco a distância em que estamos pelas aulas remotas, durante esse tempo de pandemia. Ou seja, tentar tirar proveito das redes sociais e da internet para interagir mais com os alunos da Unifesp e de outras instituições, de forma que as atividades que antes eram feitas de forma presencial não perdessem a essência nesse novo estilo.

O resultado de todo esse trabalho foi a percepção de novas ideias que foram comentadas em cada um dos encontros do semestre, mostrando que a literatura é vasta, que bons autores deixam marcas em suas obras que acabam por contribuir com a forma de cada um enxergar um lado da história, e assim, ao debater diferentes percepções de um único texto. Assim, abrimos a nossa mente para compreender diferentes estilos de pensamentos e entender a diversidade de uma análise.

Por Gabriely Bezerra Lourenço do Nascimento

“Uma pedagogia que estrutura seu círculo de cultura como lugar de uma prática livre e crítica não pode ser vista como uma idealização a mais da liberdade.”
Paulo Freire, 1967 (p. 14).

Num impulso menor que vocação e, com certeza, maior que o mero desejo, a prática docente sempre foi um norte quando meu futuro teimava em ser instável, portanto, ela me deu colo, me mostrou as encruzilhadas do afeto, me deu a mão quando me via perdida a fim de me recolocar no caminho da verdade... bom, da minha verdade. Uma verdade tão carinhosamente verdadeira e breve, brevíssima, que me diz todos os dias que ela só pode ser verdade se for a partir da minha subjetividade.

A arte que se comprime, se exprime e se expande na literatura evoca o subjetivo, me evoca a compartilhar com o mundo aquilo que carrego aqui dentro, evoca minha marca, minha inferência, minha leitura da verdade.

Quando entramos no período de pandemia da Covid-19, o isolamento social que, de certa forma e por muitas razões, foi um agravante de minhas condições psíquicas, me fez crer que o único horizonte possível estava repleto de limitantes que impediriam que minha subjetividade



pudesse se movimentar. Então, enquanto a vida seguia seu curso, eu tentava seguir o meu, fechada numa caixa até me envolver com a monitoria e, conseqüentemente, com o *Grupo de Lectura*. Tamanha é a reviravolta deste tempo tão atípico, e que segue sendo a cada dia, que me encontrei com a minha subjetividade leitora novamente de mãos dadas com meu norte, mesmo que de forma remota.

Destaco então os seguintes aspectos dessa experiência que me fez ver vida nessa constante trágica, que começa com a composição de nossa equipe e se estende até o acolhimento das conversas que cada encontro proporcionou.

Nosso repertório fala muito sobre quem somos enquanto pesquisadoras, sendo uma equipe composta somente por mulheres que buscaram, a partir daquilo que conhecem e que sentem, contribuir para a multiculturalidade, pluralidade de gêneros no que tange pessoas e textos; mostrando que podemos e queremos falar sobre tudo, sendo impulsionadas e impulsionadoras das nossas subjetividades femininas em um espaço criado para abarcar um mundo de encruzilhadas. Todas colocamos a mão na massa com o pensamento disparador “o que esperamos desse grupo?” e “quanto de nós podemos doar para que a experiência seja dupla (para nós e para o público que pretendemos atingir)?”. Com isso inovamos a forma como o grupo vinha se desenvolvendo antes de nós, trabalhando com gêneros que tocam, que transpassam o sujeito leitor de forma infalível como a poesia e o realismo fantástico, e gêneros pouco explorados na grade do curso de Letras da UNIFESP como o microconto e o romance epistolar. Cada texto selecionado foi trabalhado com o extremo e merecido cuidado, analisado por vários olhares; olhares de profissionais de Letras em formação, por professoras em formação que pensaram suas possíveis chaves de leitura sob uma perspectiva única que se tornou plural em cada conversa que tivemos antes dos encontros.

Assim, depois deste intenso processo de preparação, chegamos aos encontros. Um dos elementos que julgo crucial para que os textos provocassem tantas inferências imediatas e intensas se deu pela dinâmica que propomos para essa leitura: a surpresa. O texto era enviado com apenas 1h ou menos de antecedência. Portanto, a leitura era coletiva, o acolhimento entre público e texto e entre público e mediação era imediato, os atravessamentos e dúvidas eram



instantâneos. Então, já no primeiro, eu como sempre muito ansiosa com medo de que um balde de água fria pudesse surgir a qualquer momento sobre a minha cabeça, propus que começássemos com música.

Creio que esta seja a face mais doce e pura da literatura, ela não possui limitantes, qualquer lugar é lugar dela e ela nos faz sentir que qualquer lugar é também nosso lugar. Mesmo sem os olhos nos olhos para expressarmos nossos sentimentos, houve uma troca muito qualitativa entre todos os presentes. Não foi somente mais uma atividade em busca de horas complementares, nós não estávamos ali por mero protocolo universitário, o *Grupo de Lectura* foi espaço para transpirar afetos, espaço de busca do nosso eu que chora, que tem problemas, que já está cansado de não ter a sua subjetividade respeitada e evocada durante as aulas, palestras, simpósios, minicursos... Tanto que até me arrisco a dizer que, assim como Rico Dalassam, pudemos ser as “guardiãs do alívio” e justifico: a arte literária é única e capaz de unir o corpo e a mente, ela rompe a ontologia, mesmo que despretensiosa; ela provoca, ela movimenta, ela aperta as feridas que nós, muitas vezes, nem temos consciência que existem e, quanto mais experimentamos o desconforto da novidade, mais somos puxados pra ela num caminho sem volta dos nossos próprios sentimentos e, para os olhares treinados por este corpo vivo que é a literatura, funciona como terapia.

Nós, monitoras, transformamos o grupo na porta de entrada do alívio, nos preparamos para recebê-lo lendo e discutindo os textos, refletindo sobre seu vocabulário e traduções, sobre seus contextos históricos, políticos, sociais; sobre seus autores, organizamos a casa para a surpresa e recebemos com muito carinho cada um que o buscava nesse momento tão caótico da vida.

(...) A criatividade esteve presente em tudo aquilo que toquei, a preocupação de fazer o melhor pela experiência não cessa nunca e o prazer, ah o prazer... de escolher a leitura, de ler, de falar, de ser ouvida, de ser lida, vale cada segundo de trabalho quando um ciclo se encerra.



Por Suellen Dias Ciccotti

Para mim, a literatura é um espaço de cura, de possibilidades para criar e acessar o universo imaginário. Fazer as pazes consigo mesma, abandonar um/a autor/a por um período e retomar a leitura tempos depois, se sentir traída por um/uma narrador/a quando te surpreende ao levar por veredas inimagináveis, ou iniciar batalhas com desconfortos que eram sombras desconhecidas dentro de si. Nessa arte eu não me sinto ameaçada por estar disposta a sentir, por travar um acordo com quem escreveu e me permitir entregar naquela ficção proposta, observar - fascinada e desconfiada - a maneira como a narradora me conduz através das palavras, e descobrir o texto (no) extra texto; aquele texto sutil que acontece nas camadas textuais que não são escritas; essa leitura que está no campo da sensibilidade e percepção da sutileza, sabe?

O novo grupo de monitoras se reuniu e seguimos com a proposta de termos uma programação bibliográfica que tivesse a ver com o que nos é valioso. Certamente os interesses são inúmeros com convergências e divergências. Tivemos o pedido para trabalharmos com micro contos e contos, mas queríamos ir além. Em uma pandemia, a possibilidade de trabalharmos diversos assuntos e gêneros textuais com pessoas e vários lugares do país encheu nossos olhos sonhadores.

Meu intuito e interesse era trabalhar com escritoras do Caribe e do chamado Sul-Global, apresentando pessoas e vozes de lugares ainda desconhecidos, no sentido de difundir obras literárias sob a perspectiva interseccional. Também tive como objetivo a sugestão de discussões que não contemplassem um discurso narrativo romantizado ou fetichista. Por isso elegi textos e escritoras, a partir das temáticas e dos diferentes gêneros textuais, que trouxessem inovações para as discussões sociais, e para os posicionamentos intelectuais em concordância com os interesses e objetivos do Grupo de Lectura.

No entanto essa proposta gerou um certo desconforto, e após diálogos e argumentações de nós, discentes, junto à professora coordenadora, tudo foi solucionado. A professora, com



escuta atenta e estímulo à autonomia das monitoras, alertou no entanto que essa seria uma escolha desafiadora e nos daria suporte. E assim foi.

Tivemos um público diversificado, sem exceção, atraídos pelo tema ou pela possibilidade de discutir textos em espanhol do chamado Sul-Global. Outro ponto positivo é que tivemos a participação de professoras da rede pública de ensino da prefeitura municipal de São Paulo; participativas, disseram que levarão os temas para discutir em sala de aula e gostaram das possibilidades de trabalhar o texto com música, imagens e ter a literatura como ferramenta para trazer textos de grupos invisibilizados. E apresentá-los com o propósito de que sejam incorporados no dia a dia escolar, a fim de desenvolver um trabalho positivo por uma sociedade mais tolerante e diversificada.

Os encontros tiveram grande aderência nos três primeiros, depois, o número de participantes foi diminuindo. Acredito que estamos exaustas e exaustos de tantas atividades virtuais durante a pandemia, pois estudar/trabalhar/desenvolver vida social via plataformas virtuais, não nos dá o tempo de desligamento entre uma atividade e outra que, bem ou mal, o deslocamento físico permite. O tempo de deslocamento do corpo é também um movimento do cérebro, onde você vai se desligando de uma atividade (trabalho, estudo, etc) para entrar em outra (trabalho, estudo, etc). Esta ausência do deslocamento sobrecarregou-nos de uma maneira que ainda não temos uma consciência apurada sobre tal processo.

Outro fator que acredito ter sido relevante é que, em relação aos professores/as da rede pública de ensino e estudantes, os períodos de entregas de trabalhos acadêmicos coincidiram com o encerramento do ano letivo das escolas e com as atribuições de aulas e planejamento das escolas para o ano de 2022. Fatores que contribuíram para que os encontros do *Grupo de Lectura* ficassem em segundo plano.

Tivemos conduções com pessoas bastante participativas. Ora por estímulos das mediadoras, ora porque o público já expunha colocações de maneira espontânea. Outro fator relevante foi a participação de pessoas de outros cursos, além das habilitações dos cursos de Letras, de dentro e de fora da universidade, e de outros estados. Isso foi empolgante. Conseguimos chegar onde não vislumbramos. E esse alcance, contou com a nossa persistência.



Afirmo sem receio que essa experiência de mediação (virtual) foi um respiro para ler e falar de arte, para poder sentir e nos humanizarmos um pouquinho mais em meio a crescente onda de desilusão que estamos vivendo. Fui mediadora esperando a transformação e as percepções de pessoas sobre alguns gêneros textuais. Ao apresentar novas autoras, fui tocada de uma maneira inesperada. Sigo cada vez mais segura do meu espaço como educadora, cada vez mais enamorada por *las literaturas*.

“A literatura não tem classe social, a classe está relacionada ao acesso e disseminação das Literaturas, ler e ensinar Literaturas é uma ação de amor e resistência poética”, como nos lembra bell hooks.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade Estudos de Teoria e História Literária*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.]

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir - A educação como prática da liberdade*. São Paulo - SP. Editora Martins Fontes, 2020.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, ngela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003, p. 19-36.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro - RJ. Editora Mórula, 2019.

SANTOS, A. B. [Nêgo Bispo]. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: UnB, 2015.



Entrevista



**Entrevista com Paulo Franchetti.¹
Ou: os espinhos para pensar a literatura brasileira**

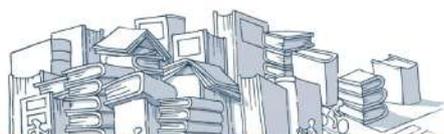
RESUMO

A entrevista foi realizada por Pedro Marques Neto e Francine Weiss Ricieri, docentes de Literatura Brasileira da Unifesp e integrantes do Projeto Literatura Brasileira no XXI.

Palavras-chave: Primeira palavra; segunda palavra; terceira palavra; quarta palavra, quinta palavra.

Em 2021, a Ateliê Editorial lançou seu livro *Crise em crise: notas sobre poesia e crítica no Brasil contemporâneo*. Não se trata de uma tese nem um relatório de pesquisa, tampouco você procura apenas uma única forma de interlocução com seus leitores. Você fala tanto com especialistas, em artigos originalmente publicados em revistas científicas bem qualificados, quanto com o público carente por alguma formação cultural em jornais de grande circulação. Ao mesmo tempo, os textos, tal como reunidos, desenham um longo período de reflexão que certamente impactou a seleção do que entraria no volume – porque você deixou muito material de fora, sim? – e a linha ou linhas que costuram a unidade do conjunto. Duas delas, por exemplo, estão explicitadas nas duas partes que constituem o volume: *Sobre Poesia* e *Sobre Crítica de Poesia*. Na primeira parte, por exemplo, você procura sempre demonstrar seus argumentos através de exemplos colhidos aos poemas. Ou seja, mesmo ao resenhar

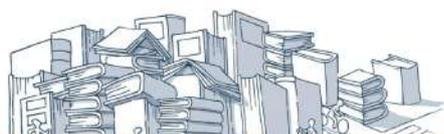
¹ Paulo Franchetti atuou como professor titular no Departamento de Teoria Literária da Unicamp, tendo sido também presidente da editora da mesma universidade. Dentre seus trabalhos acadêmicos, merecem destaque *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (1989); *Haikai – antologia e história* (1999); *Nostalgia, exílio e melancolia – Leituras de Camilo Pessanha* (2001), *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa* (2007) e *Crise em Crise – Notas sobre Poesia e Crítica no Brasil Contemporâneo* (2021). Tem contribuído em especial com a reflexão sobre o texto poético e sua recepção crítica e historiográfica, sobretudo no Brasil e em Portugal, nos séculos XIX e XX, ocupando-se, também, de questões relacionadas ao ensino. Sua produção literária inclui *O sangue dos dias transparentes* (2002), finalista do prêmio Portugal Telecom, os livros de poesia *Memória Futura* (2010), também finalista do Portugal Telecom; *Oeste* (2008), livro de haicais; *Escarnho* (2009) e *Deste Lugar* (2012). Em 2021, publicou *A Mão do Deserto* (memória de viagem). É bolsista nível 1B do CNPq.



livros de poesia para jornais, dispondo de pouco espaço, você prefere a contenção no uso de conceitos, convertidos em ferramentas de análise que convidam à leitura, à inflação conceitual, em muitos estudiosos perdida em si mesma, como uma espécie de exibição intelectual. Por exemplo, no texto “Funções e Disfunções da *Máquina do Mundo*”, livro de Haroldo de Campos de que muitos gostam ou desgostam sem saber por que, você demonstra claramente que o poeta, que passou parte da vida defendendo a abolição do verso metrificado ou livre, faz um manejo deficitário, para o ouvido crítico, ou experimental, para o olhar generoso, dos decassílabos heroicos ou da *terza-rima*. Por que, hoje, ainda é preciso frisar o compromisso do estudioso e do professor com a apreciação do texto literário?

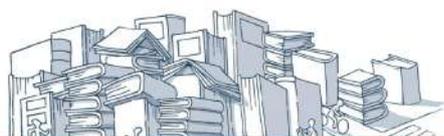
Paulo Franchetti. Quando Osvaldo Silvestre, inconformado com a minha falta de iniciativa, pediu-me que lhe enviasse textos ainda não publicados em volume, não me fiz de rogado: mandei-lhe quase tudo que encontrei nos arquivos de computador, quase um milhar de páginas. Deixei de fora apenas textos em parceria e coisas que realmente não valia a pena. Em resposta, ele sugeriu a organização de três volumes: sobre poesia e crítica, sobre ensino de literatura, sobre literatura e cultura portuguesa; mas se concentrou no primeiro, sugerindo a distribuição dos textos em dois conjuntos, bem como a ordem sequencial no interior de cada um. O resultado é o que se vê: mais do que uma reunião de textos esparsos e publicados ao longo de décadas, temos aí um desenho interpretativo do percurso, no qual me reconheço. É verdade que muita coisa ficou de fora, seja pelo recorte temporal, seja em nome de um equilíbrio entre as duas partes. Mas o que foi reunido me pareceu bem escolhido.

Ao considerar a seleção feita pelo Osvaldo o que me deixou muito feliz foi constatar ele escolheu textos de natureza e locais de publicação muito diversos. Porque foi um reconhecimento de um esforço e preocupação que determinaram a minha escrita desde os primeiros artigos que publiquei: dirigir-me sempre a um público muito amplo, mas sem diminuir a tensão crítica, e, sobretudo, sem paternalismo pedagógico. Evitar a complicação



desnecessária é um princípio, como também é um princípio eliminar citações dispensáveis ou inúteis. O que não quer dizer que dessa atitude resulte sempre um texto de entendimento imediato, pois é claro que mesmo em linguagem corrente e em boa disposição de diálogo há questões e ponderações que têm uma dificuldade inerente, uma complexidade que não é possível eludir ou baratear.

Quanto à última parte da pergunta, creio que, no estudo da literatura, sem o compromisso com o texto literário não se faz coisa de interesse. Afinal, é esse compromisso que define o campo. É certo que nos últimos tempos, a área denominada “estudos literários” tem abrigado todo tipo de trabalho. É uma rubrica generosa, para dizer de modo simpático. A máquina de produção de “papers” criou um novo normal, no que diz respeito ao nível e ao pertencimento ao campo. Não é raro em teses e congressos acadêmicos que a obra literária seja apenas um pretexto para um exercício de método, ou que alguns fragmentos de obras funcionem como provas de asserções gerais, em geral retiradas de áreas de saber em que o autor desse tipo de estudo “literário” tem dificuldade de se mover ou sustentar. Nesse tipo de trabalho, a descrição minuciosa de uma obra ou a sua avaliação crítica ficam naturalmente prejudicadas. Nisso não parece haver grande mal, pois em regra trabalhos desse escopo não são lidos por muita gente. Uma dessas estatísticas imaginárias repetidas no meio acadêmico de língua inglesa e registrada num texto provocativo da revista *Nature* diz que a média de leitura de uma tese é de 1,6 leitor, incluído aí o próprio autor. Talvez seja um pouco mais, já que a banca em princípio também lê. O problema é que esse tipo de trabalho destinado não à leitura posterior à defesa ou à aceitação pelo conselho de uma revista acadêmica, mas ao cumprimento de exigências de titulação ou produção acaba por viciar a linguagem e por fazer perder justamente a noção de compromisso do intelectual das ciências humanas, que não é só compromisso com o material do seu campo de estudo, mas também compromisso com a sociedade. Basta observar os meios de comunicação para perceber como, apesar do enorme crescimento da universidade e da pós-graduação no Brasil, intelectuais reputados no seu campo de trabalho têm uma presença tímida ou nula nas principais interfaces de comunicação



com a sociedade. Com a sua ausência o lugar do intelectual é ocupado, da filosofia à crítica literária, passando por outras áreas, por charlatões de todo nível. O paradigma, no caso da filosofia, é o influente agitador de direita que recentemente faleceu vítima da doença que ele dizia não existir.

Essa recusa ao discurso dirigido a um leitor não especializado também ocorre no interior das universidades. E não apenas com a “saganização” do docente que assume o compromisso de falar para público amplo. A recusa ocorre a partir do momento em o trabalho em sala de aula, em nível de graduação, passa a ser visto por muitos professores como mero encargo do emprego, aborrecimento, empecilho à pesquisa, perda de tempo. No entanto, do meu ponto de vista é a atividade em que mais se exige do professor, a mais importante, que deveria ser exercida preferencialmente pelos mais experientes e mais conceituados, porque é na sala de aula da graduação que se pode atuar mais decididamente para a criação da consciência crítica e consequente difusão do debate qualificado na sociedade.

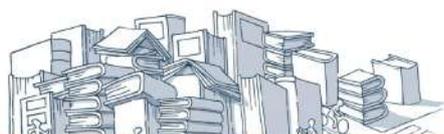
Por fim, uma nota sobre a forma de abordagem e apresentação dos textos sobre os quais escrevi: ela pode corresponder a uma inclinação pessoal, claro, mas sem dúvida ela tem um modelo. Esse modelo, que sempre tive presente, é, no que diz respeito aos traços que vieram na pergunta, a escrita de Antonio Candido.

O texto “A crise em crise” ocupa uma posição central nesse livro, não apenas por emprestar-lhe o título que, acompanhado do subtítulo “notas sobre poesia e crítica no Brasil contemporâneo” ajuda a definir um núcleo recorrente em consideração no conjunto. Também seria coerente assinalar o modo como aí se aguçam algumas das inquietações centrais ao projeto, dentre as quais gostaria de destacar a questão da leitura e da prefiguração de um leitor na escrita poética, o que incide em noções como tradição, ruptura, ensino, formação de públicos, procedimentos de publicização e estabelecimento de confrarias. Então, se, historicamente, você aponta a necessária presença de um leitor familiarizado com uma tradição em recusa para a viabilidade,



entre outros, do projeto modernista, constata, também historicamente e em contrapartida, o aniquilamento (ou banimento) da viabilidade atual daquele mesmo tipo de leitor o que redundaria em “exaustão do procedimento” (em sua infinita reedição), bem como das “tensões que o estruturaram”, resultando em “pacificação” de uma crise antes denunciada, ou, nos termos do livro: a crise em crise. Portanto, ao formular a hipótese a propósito de como um poeta atento e aguçado sobre o tópico “poesia e crise” poderia configurar um “esforço significativo na superação da pacificação da crise”, as considerações que se seguem parecem bastante desalentadas com relação ao quadro poético contemplado (seja ao apontar a banalização de uma nota aguda de Baudelaire, seja ao esmiuçar um livro que parece demonstrar os impasses em discussão). Perguntamos: você poderia referir algum livro, algum projeto de escrita ou mesmo poemas singulares (eventualmente não na poesia local) em que vê formulações alternativas ao quadro um tanto melancólico que descreveu?

Paulo Franchetti. Embora seja verdade que o texto que deu nome ao conjunto ocupe uma posição central, do meu ponto de vista essa posição é dividida com outro, que é um dos meus preferidos e que deu o subtítulo. Trata-se de “Poesia contemporânea e crítica de poesia”, porque é ali que a questão do público previsto para a poesia e para a crítica – recorrente em vários – comparece de modo, por assim dizer, coordenado. E também porque essa questão aparece posta em função de outra, que é na verdade a mais importante: qual o lugar da emoção estética na crítica de poesia hoje? Não quero com isso nomear a emoção presente ou confessada no discurso crítico, mas sim referir-me ao lugar que a produção da emoção como objetivo do texto ocupa nesse discurso. Porque o que vemos usualmente na crítica de poesia é uma descrição técnica ou histórica, ou ainda, mais precisamente, uma combinação de ambas, pois a técnica é valorizada ou desvalorizada conforme seu lugar na narrativa da “evolução” do gênero. De fato, poucas vezes a descrição da técnica e a inserção histórica dos objetos poéticos são postas e avaliadas em função da sua capacidade de



produzir emoção no leitor (em qual tipo de leitor?). Na maior parte dos casos, não há indagação sobre o leitor previsto, muito menos com o lugar que aí se reserva ao leitor comum – isto é, ao leitor que não é nem um poeta do mesmo grupo, nem um especialista ou membro dos círculos intelectuais reconhecidos – na prática da poesia e da crítica contemporânea. Ora, como desde que, com a modernidade, pode ser poesia tudo o que se declare poesia – sobre isso, num outro texto, falo de poesia como gesto num campo de forças –, a recepção crítica passa a ser parte necessária do reconhecimento de uma dada reivindicação de pertencimento ao gênero. Nesse quadro, há uma questão dupla que passa a ser especialmente relevante para mim e que tento responder de muitas maneiras, quando trato da crítica e da poesia contemporâneas brasileiras: qual o leitor previsto por essa poesia e por essa crítica? A quem se dirigem esses textos, em que eles concordam e no que discordam, no que toca ao público que os procedimentos textuais favorecem ou excluem? Por fim, também creio que em muitos casos vale a pena perguntar de que modo se dá um jogo de espelho entre essas imagens, isto é, até que ponto a crítica tenta corresponder ao leitor previsto na poesia e até que ponto a poesia tende a ter como leitor previsto o crítico disposto a esse exercício? Esse exercício tem um grande campo de aplicação, na medida em que vários livros de poesia hoje têm vindo embalados em orelhas, quartas-capas, prefácios e posfácios (não raro tudo isso junto, e de vez em quando ainda acrescido de uma página de depoimentos enviados por e-mail ou trechos de resenhas) assinadas por outros poetas e/ou por professores e críticos reconhecidos.

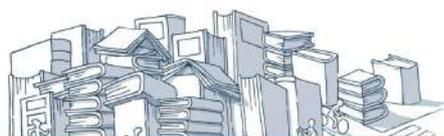
Quanto à parte final da pergunta, posso referir um poeta cuja obra reunida li recentemente com grande prazer e emoção. Um poeta que viveu boa parte da vida fora do país ou enterrado na sua província, refratário às polêmicas e disputas, ausente como ator ou objeto daquilo que Michael Hamburger denominou “guerra de gangues que passa por crítica das novas obras nos jornais”. Sobre seu livro, significativamente publicado à margem do sistema, numa edição autoral e de quase nenhuma circulação, escrevi já duas breves notas nas redes sociais, e a ele espero ainda poder dedicar atenção mais consistente. Trata-se de Thomaz



Albornoz Neves, autor de *À espera de um igual*, volume que reúne seis livros, sendo o primeiro datado de 1985 e consistindo o último em grande parte de retomada e comentário dos anteriores. No polo oposto, não só do ponto de vista estilístico, mas também porque se trata de um livro de estreia, publicado por uma editora com amplo catálogo de poesia e boa divulgação, posso citar *Etiópia*, de Francesca Angiolillo.

Na primeira nota de rodapé do volume, seu prefaciador recupera uma discussão que sempre perpassa seus escritos, com maior ou menor evidência: o ensino de literatura. O prefácio explicita, assim, o modo como você transita livremente das considerações sobre um objeto de análise para os meandros de sua recepção especializada ou para os problemas da recepção escolar, do ensino, do material didático. A propósito especificamente da questão abordada nessa nota, em qual contexto e com quais objetivos você defendeu o ensino de um objeto como “literaturas de língua portuguesa”? Ainda defenderia (em quais termos, se o fizesse) tal proposição?

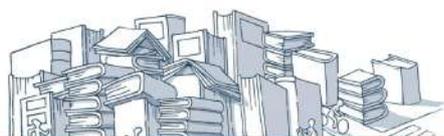
Paulo Franchetti. O ensino é algo de importância central na minha vida. A maior parte do que aprendi nasceu ou de um estímulo ao assistir a uma aula, ou do trabalho de preparar as minhas próprias. A aula, aliás, para mim é um momento muito especial, no qual não só posso testar as minhas hipóteses, verificar a precisão e clareza do que digo, mas ainda descobrir – no meio de uma exposição ou debate – uma direção nova, relevante e até aquele momento insuspeitada. Creio que os melhores textos que escrevi são os longos prefácios das edições de clássicos da Ateliê Editorial, que têm como público previsto estudantes colegiais e pessoas leigas interessadas em literatura. E gosto especialmente deles porque a sua forma de organização é em tudo parecida com a que têm as minhas aulas, assim como a linguagem que vai neles. Do meu ponto de vista, é muito mais estimulante dirigir-me a um público assim do que a um público de colegas ou especialistas, porque a dificuldade é maior: falando para estudantes ou público em geral, é preciso mais foco, mais clareza, mais capacidade de



apresentação das ideias, menos confiança em palavras-chave e em acordos tácitos vigentes na academia – e também, conforme o lugar e a hora, mais capacidade de síntese. Ora, como eu sempre encarei a aula e a conferência como basicamente monografias, acabo por não ver diferença significativa – a não ser de extensão e de modo de apresentação – entre o escopo e estrutura ideal de uma aula e de um texto a publicar numa revista ou num jornal. Portanto parece-me natural que, interessado na metacrítica, tenha tido ao longo do tempo um forte interesse na reflexão sobre o ensino e sobre a minha própria prática didática.

Quanto à referência do Osvaldo, trata-se de um texto que depois veio a integrar o volume *Sobre o ensino de literatura*. Foi escrito quando se discutia uma reforma na grade curricular do curso de Letras da Unicamp. No IEL² não havia e ainda não há cursos de literaturas nacionais ou de línguas estrangeiras. Não há, por exemplo, uma habilitação em literatura francesa ou de língua alemã. As séries históricas eram apenas duas: brasileira e portuguesa. Nesse contexto, o que eu propunha é que em vez de séries determinadas por um recorte nacional, trabalhássemos com um conjunto ali denominado luso-brasileiro, de uma perspectiva comparatista, dentro da qual se buscaria situar e compreender a literatura em português no quadro mais amplo da literatura ocidental. Mas independente disso eu creio realmente que não faz sentido estudar ao mesmo tempo, como disciplinas e literaturas separadas, a brasileira e a portuguesa. É tão forte a integração entre elas em tantos momentos, que a visão conjunta permite perceber melhor a dinâmica cultural, evitando a escolha do corpus analítico e a valoração estética conforme a obra seja mais ou menos nacional ou se encaixe mais ou menos numa narrativa que tem a determinação nacional como mote e principal operador. Abandonada a assunção romântica de que a literatura é melhor entendida quando determinada ou filtrada por algum avatar do velho *volksgeist* (manifestação das particularidades nacionais, adaptação distorcida de algum universal literário, caminho de construção da identidade nacional, reflexo da realidade sociológica etc.), muito gasto de

² Instituto de Estudos da Linguagem é onde estão alocados os Departamentos de Teoria Literária, Linguística e Linguística Aplicada.

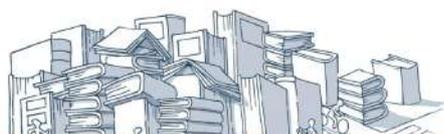


energia e muito debate caloroso – como, entre outros, o que se travou a propósito de Gregório de Matos – simplesmente deixa de ser necessário ou mesmo de fazer sentido. Ademais, repetindo Álvares de Azevedo, “ignoro eu que lucro houvera [...] em não quereremos derramar nossa mão cheia de joias nesse cofre mais abundante da literatura pátria; por causa de Durão, não poderemos chamar Camões nosso; por causa, por causa de quem?... (de Alvarenga?) nos resignarmos a dizer estrangeiro o livro de sonetos de Bocage!”

Seu livro se dedicaria, entre diversos elementos, a uma “operação sistemática, histórica e teoricamente informada, de desmonte da doxa poética e poetológica brasileira posterior ao Concretismo” (Osvaldo Silvestre, no prefácio). Nesse processo, uma dicotomia que reaparece sistematicamente é a discussão da oscilação entre conservadorismo e progressismo de poetas e críticos. O tópico se apresenta muito agudamente nas considerações a propósito de Ferreira Gullar, para mencionar um caso, mas, em especial, na problematização de um lugar comum muito recorrente no quadro em estudo, assim delimitado, ainda, por Silvestre: “pressupor que a reverência ante a poética modernista possa definir o progressismo de poetas e críticos hoje é algo francamente questionável”. Você endossaria essa formulação do crítico português? Que tensões lhe parecem merecer consideração quanto a esse juízo, em se tratando o Brasil de um país em que o conservadorismo já se revelou e ainda permanece se revelando tão atuante?

Paulo Franchetti. Creio que muitas questões estão imbricadas nessa pergunta. E não sei se conseguirei discerni-las e discutir cada uma.

Não creio que eu me empenhe em desmontar “a” doxa poética posterior ao concretismo. É verdade que as poéticas tributárias do concretismo recebem bastante atenção, como é o caso do texto sobre a poesia de José Paulo Paes e Marcelo Tápia, exemplar nesse sentido. Mas embora essas sejam as que mereceram mais destaque, é certo que nessa



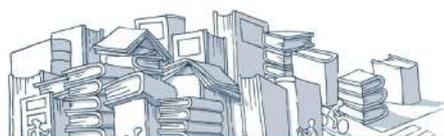
baliza temporal não há uma só doxa, capaz de reunir esses autores a outros de que trato, como Francisco Alvim, Ana Cristina Cesar e mesmo Armando Freitas Filho.

Quanto ao segundo juízo do Osvaldo Silvestre, é claro que o endosso. Ainda mais que ele surge como antecipação de alguma acusação de reacionarismo, que ele prevê que poderá ser feita à perspectiva que orienta os textos recolhidos no volume.

Creio que aí está uma questão realmente importante. Uma questão que, por vias talvez tortas, reapareceu inclusive neste ano de 2022, nas franjas da grande celeuma na imprensa e nas redes sociais, a propósito da Semana de Arte Moderna. Isto porque entre nós – digo: no Brasil – por alguma razão parece plausível ou mesmo necessário, em certos círculos, identificar progressismo ou conservadorismo/reacionarismo literário, respectivamente, com progressismo e conservadorismo/reacionarismo político ou social.

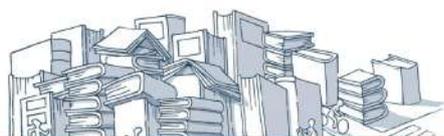
A obsessão de tentar fazer equivaler progressismo literário com progressismo político produziu entre nós vários casos curiosos. O mais notável ocorre no debate que acabo de referir: a suposta filiação de Oswald de Andrade ao Partido Comunista é às vezes enfatizada de modo a ter um efeito redentor, projetando-se retrospectivamente até os anos da Semana. Ao mesmo tempo, por conta da vanguarda concreta, instada a se posicionar politicamente nos anos que antecederam a ditadura, a frase de Maiakovski sobre não haver arte revolucionária sem forma revolucionária acabou por ser assumida aqui e ali como verdade e foi repetida como um mantra ao longo do século XX, mesmo que os textos anarquistas e comunistas se tenham valido preferencialmente de formas tradicionais ou populares, tendo em vista o público a que se dirigiam, e mesmo que autores de esquerda como Jorge Amado e Graciliano Ramos tenham produzido livros socialmente progressistas, mas em tudo diferentes, no que diz respeito a inovações formais, de *Miramar* ou *Serafim* ou *Macunaíma*. E mesmo que Gullar, na fase mais combativa politicamente, tivesse tentado retomar a tradição do romance de cordel.

Por conta desse uso indiscriminado de termos como revolucionário/reacionário, progressista/conservador para designar coisas diversas em universos distintos, ainda agora



há quem se ofenda com a associação dos próceres da Semana com o Partido Republicano Paulista ou com pensadores e políticos de direita. E creio que é esse costume que responde ainda pelo apagamento historiográfico de um autor modernista como Plínio Salgado. A verdade é que é possível ser conservador ou mesmo fascista nos costumes ou na política e ser inovador, até radicalmente inovador, em literatura ou outra arte. Nem é preciso chamar ao palco Marinetti, pois ele pouca repercussão teve ao longo do tempo aqui. Para constatar a falácia basta considerar a obra e a opção política de Pound, ou mesmo de Eliot. Ou lembrar Pessoa, Borges e uma lista tão conhecida que nem vale a pena apresentar. Na verdade, em nenhuma parte parece ser possível sustentar a comutabilidade literária e social de termos como revolucionário e progressista. Principalmente no período modernista.

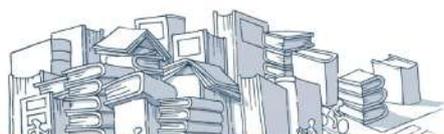
O movimento complementar, quando não é possível eludir o reacionarismo de um autor, é não vincular certas práticas e conceitos literários que parecem úteis ou sedutores à perspectiva e ação política de seu criador. O melhor exemplo é o conceito de paideuma, de Ezra Pound, que tem no Brasil uma grande fortuna, a ponto de o uso acrítico dessa palavra comparecer em textos teóricos ou críticos de pessoas progressistas. Ora, para Pound, paideuma era a “organização do conhecimento para que o próximo homem ou geração possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo tempo com itens obsoletos”. O caráter autoritário dessa formulação não parece ter sido suficientemente destacado. Mas é claro que essa espécie de limpeza estética implica a crença ou aposta em que um dado gosto ou preferência pessoal ou geracional seja a peneira definitiva da história. Uma tal ideia não faz sentido senão como ambição autoritária, pois assim como alguém de uma geração constrói o seu paideuma, as gerações seguintes farão as próprias escolhas, a sua própria seleção e vivificação do passado. A verdade é que, a não ser que se promova a queima dos livros considerados desinteressantes (ou dos professores e escritores que discordem do paideuma poundiano), não há forma de impedir que aquilo que num momento pareceu a eles e seus seguidores “obsoleto” (palavra que só faz sentido numa visada tecnicista teleológica) possa parecer de novo vivo; ou que aquilo que foi considerado essencial passe a ser outra vez



considerado desinteressante. Cada autor de cada língua, assim como cada geração nacional ou internacional, cria seus próprios recortes da tradição. Imaginar que um deles seja definitivo para os autores que virão é bastante insensato. Ainda mais porque o próprio padrão de julgamento e de escolha também se transforma, sendo hoje, por exemplo, duramente questionadas a postulação de um metro estético universal ou a utilização de critérios técnico-formais como régua de valor, como vemos pelos vários ataques aos cânones e aos mecanismos de sua produção, principalmente os que levantam argumentos que desenvolvem questões de etnia ou de gênero.

Na crítica e na prática acadêmica locais, a valorização ou mesmo a tolerância à divergência e à polêmica têm se revelado muito frágeis: constituem-se regularmente igrejas, grupelhos e confrarias em que impera invariavelmente o consenso. Em diversos momentos de sua atuação intelectual, em movimento oposto, você tem se revelado um defensor da polêmica, do debate e da intervenção que constitui o ato crítico. A despeito das cicatrizes que possam permanecer em um quadro francamente refratário ao debate de ideias, um quadro que supõe “verdades” últimas a respeito de objetos de estudo, hoje você defenderia o valor da polêmica? Em quais termos (se o fizesse) ou com quais ressalvas?

Paulo Franchetti. Eu creio que a polêmica não deve ser um objetivo, mas é quase sempre a consequência fatal da independência ou da exposição desassombrada de um juízo. Já referi aqui aquele desabafo de Hamburger sobre o que é a crítica de poesia nos jornais – e que se amplifica hoje, nos tempos internéticos. Mas não é apenas no campo da poesia que as gangues se destroçam. É também no da crítica e, no Brasil, especialmente da que procede das “escolas” que se formam à volta de um patrono. Posso trazer como exemplo dois textos reunidos neste livro, que foram publicados em datas próximas: a resenha de *A máquina do mundo* e a de *Elefante*. Havia grande expectativa quando do lançamento desses livros. E os



entusiastas de cada um desses autores se alinhavam claramente em campos distintos e mesmo opostos dentro da universidade. É claro que eu também estava curioso. Sucede que quando recebi os livros, detectei em cada um problemas que julguei valer a pena destacar, porque tinham alcance mais amplo e poderiam permitir um debate produtivo. Quando publiquei a primeira resenha, recebi elogios do campo contrário e quase insultos dos correligionários. Quando publiquei a segunda, os primeiros elogios se transformaram em aberta hostilidade. De ambas as resenhas colhi frutos: um artigo encomendado e pago sobre poesia contemporânea numa coleção brasileira terminou por ser vetado pelo lado A (se meu nome estivesse ali, nenhum poema do ofendido poderia constar do livro), e uma antologia longamente preparada fez água em Portugal, porque a editora tomou as dores ou cedeu às pressões do lado B, e simplesmente cancelou o livro, sem sequer me pagar o trabalho feito. Em nenhum desses casos, porém, eu busquei voluntariamente a polêmica, mas em todos eu sabia que ela poderia levantar-se. Sempre pensei que o meu dever como crítico – e, principalmente, como professor de uma universidade pública que me pagava para refletir sobre literatura – era olhar com os olhos mais livres e abertos que eu pudesse manter, e escrever – ou expor numa aula ou conferência – as minhas impressões, bem como o que tinha conseguido pensar sobre o objeto. Agindo assim, amizades se perderam, convites evaporaram, inimigos insuspeitados apareceram. Mas também se reconheceram os semelhantes e se forjaram ligações mais fortes do que a mera conveniência ou sentimento de pertença a um grupo. De todas as polêmicas em que me envolvi, a que foi mais intensa e mais gratificante foi a que se gerou em torno da minha proposta de edição da poesia de Camilo Pessanha. Meu objetivo, naquele trabalho, era livrar aquela poesia de uma tradição editorial que a diminuía (ou, pelo menos, abrir o caminho para que quem quisesse se livrar dessa tradição pudesse fazê-lo com mais elementos críticos). Desobedecer à tradição editorial causou algum escândalo, não só em Portugal, como também na Itália e no Brasil. Mas não foi uma polêmica que valeu a pena intelectualmente, porque no outro canto do ringue barulhento só encontrei ou alguns filhos incomodados da preguiça, furiosos com quem lhes



veio tirar o sossego, ou alguns patriotas que se indignavam com o fato de que um brasileiro tivesse levado adiante um trabalho filológico sério, que nenhum deles quis ou foi capaz de fazer com propriedade. Mas valeu pela oportunidade de reapresentar os meus argumentos num espaço mais amplo, dispondo de novos leitores, animados pelo calor da hora.

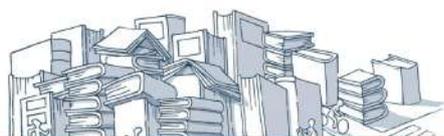
Quando considero as polêmicas em que me meti ou fui envolvido, uma coisa eu tenho por certa: boa parte da indiferença às reações resultantes de ter cutucado vespeiros sedimentados ou não ter aceitado meros argumentos de autoridade proveio do fato de eu ser professor da Unicamp, uma universidade na qual a falta de hierarquia acadêmica rígida e a valorização da independência da pesquisa permite que o que está além dela tenha pouco peso real na condução do trabalho. Nesses termos respondo à pergunta: a polêmica em si mesma não tem nenhum valor. A não ser quando seja um gênero literário autônomo, como era para Camilo Castelo Branco, cujas brigas até hoje leio pela graça gargalhante. Para mim o importante, nesse tópico, é outra coisa: escrever ou não escrever algo, dizer ou não dizer algo para evitar polêmica é que é ruim. Na verdade, parece-me até imoral não defender uma opinião ou não seguir uma intuição para evitá-la, sacrificando assim os bens mais valiosos para um crítico – que são a independência do juízo e a coerência intelectual – no altar vil da conveniência, do interesse ou da mera subserviência.

Seu livro *A mão do deserto* (Ateliê, 2021) parece transitar, de modo muito peculiar, pelos impasses que, na modernidade, têm tensionado o gênero *narrativas de viagens* (que um estudioso definiu, aliás, como ponto de encontro entre gêneros). Então, ainda que onipresentes, os acidentes do cenário e os conflitos ou encontros parecem se organizar sobretudo enquanto tentativa de apreensão ou, mais exatamente talvez, de *constituição* de uma subjetividade. Essa subjetividade não é prévia à *viagem* – a viagem a torna possível e palpável. Investigam-se, nesse processo, os sentidos que o espaço externo vai facultando à voz que se emposta no texto: como em um trecho, à página 229, em que a reflexão que acompanha o diálogo com um caminhoneiro explicita (e ensaia)



o cálculo e o distanciamento entre o dizer e seus eventuais efeitos; ou as diferentes ocasiões em que o *tema* do relato passa a ser aqueles sentidos, sua reconfiguração ou investigação incessante, em espiral. Assim, alguns movimentos parecem muito significativos, como aqueles em que se delineiam diferentes formas de resistência à *viagem* como operação administrada (administrável), como operação que segue *scripts* coletivamente dados (como os pontos de parada *obrigatórios*, ou os roteiros poderiam conferir legitimidades externas ao projeto), o que pode se oferecer ainda pelo contraponto irônico entre o planejamento da própria aventura (que vai sendo revisto e progressivamente reajustado ou censurado) e a constatação de uma larga viabilidade de viajantes *desgovernados* transitando em paralelo (o que se tensiona, por fim, nos desdobramentos que se seguem à *chegada*). Os limites temporais, nesse movimento, oscilam para além e para aquém da marca 01 a 25 de outubro de um dado ano e os 11 mil quilômetros percorridos não restringem, de modo equivalente, a delimitação espacial da matéria narrada. Se essas notas de leitura forem pertinentes, como você as relacionaria ao fato de que, na quarta capa e nas orelhas, *A mão do deserto* seja referido também pelo recurso ao conceito de *literatura*? Esse conceito poderia (deveria) delimitar as operações de leitura possíveis admitidas por um livro que encontra seus momentos mais instigantes nos gestos que tornam *impreciso* o que se narra ou o modo como isso é feito?

Paulo Franchetti. Lembrei-me, quando li essa questão, de que Antonio Candido tinha afirmado que o livro *Infância* de Graciliano pode ser livro como ficção, apesar de ser um relato autobiográfico, porque a sua fatura faz com que transcenda a factualidade. Fui conferir em *Ficção e confissão*, e vi que ele disse isso mesmo. Mas eu tinha me esquecido de que na sequência ele fez esta observação curiosa: nas *Confissões*, de Rousseau, apesar da “mentiraiada” que o autor conta, um esqueleto de realidade impede que consideremos aquele livro um romance. Sinto algo assim no que toca ao meu livro: não é um romance, mas é



literatura – ou até, se quisermos, ficção, embora não tenha – que eu saiba – nenhuma mentira.

As circunstâncias em que decidi fazer essa viagem fizeram dela uma experiência de limites. O perigo e a sensação de solidão não foram decorrências do trajeto, mas objetivos dele. Entretanto, o sentido maior da viagem se foi constituindo e revelando ao longo dela: uma busca. E é bem verdade que as salvaguardas do viajante, quando em contraste com a exposição e “viabilidade” dos viajantes “desgovernados”, de fato parecem risíveis. Mas isso, eu creio, porque eram defesas erguidas contra o inimigo errado, e nem funcionaram muito bem.

Talvez tenha sido uma pena que eu tenha apagado as crônicas publicadas no Facebook. Se as juntasse tal como foram escritas comporia, eu creio, um típico relato de viagem: anotações diárias econômicas e predominantemente objetivas, dados da hora da partida e da chegada, narração sucinta dos eventos do percurso – tudo determinado pela cronologia e pelo espaço em que se movia o relator. Quando, um ano e meio depois, resolvi escrever o livro, essas crônicas, algumas fotos, e dois ou três registros no celular forneceram o quadro cronológico da aventura e dados factuais. O resto, quer dizer, praticamente todo o livro, proveio da memória. Não sei bem por que apaguei logo aquelas crônicas. Foi por impulso. Mas pensando agora creio que foi porque a viagem, a minha viagem, ficou sendo a que virou livro, e aquelas observações tão objetivas já não me diziam muito e até pareciam apequenar o vivido, agora revivido no livro.

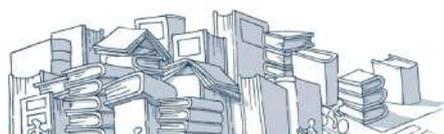
Recentemente, você publicou, em formato digital, *Editoras universitárias no Brasil: uma história de sucesso* (Amazon, 2021). Como o título indica, o livro recupera um período da história das editoras universitárias no Brasil, história da qual você participou diretamente, já que foi diretor-chefe, entre 2002 e 2013, da Editora da Universidade Estadual de Campinas. Duas questões centrais e convergentes no próprio modo de organização daquele trabalho são: 1) Por que devem existir editoras universitárias?; 2) Por que devem existir editoras universitárias vinculadas a universidades públicas? Ainda que esse seja o objeto mesmo do livro em questão, você



poderia, em linhas gerais, esboçar para nossos leitores em que medida, especialmente no contexto político que o país atravessa, são questões tão decisivas para a vida intelectual, entre nós?

Paulo Franchetti. Começo pelo mais evidente: o que distingue uma boa editora universitária de uma boa editora de mercado é que o argumento decisivo para a publicação de uma obra não é o retorno financeiro, mas sim o acadêmico, ou seja, o impacto da obra na consolidação, na expansão ou no aprimoramento de um determinado campo do saber. Entre uma obra de qualidade inferior que promete retorno auspicioso do investimento e uma obra de qualidade superior que, na melhor hipótese, permite prever a recuperação do investimento ao longo de um período largo de tempo, não há dúvida sobre qual a escolha de uma boa editora comercial. Já a escolha lógica de uma boa editora universitária é a oposta. É uma questão de objetivo. Uma editora comercial é uma empresa. O aspecto econômico é determinante. Já uma editora acadêmica tem como objetivo principal o atendimento às necessidades da comunidade acadêmica. Por exemplo, uma editora universitária pode e deve privilegiar a publicação de obras de um campo do saber ainda em formação no país, assumindo os custos de fazer livros para leitores potenciais que só existirão a partir do momento em que um conjunto significativo de livros daquela área específica estiver disponível no mercado. Sua proximidade com a comunidade e o fato de poder dispor de uma consultoria do mais alto nível em cada área do conhecimento, permite-lhe também ter uma atuação importante na escolha das obras a traduzir.

De fato, um diferencial das editoras universitárias de primeira linha se apresenta de modo claro quando se considera o seu catálogo de traduções. Um livro traduzido e bem revisado por um especialista implica investimento enorme, como todos sabemos. E, no campo científico, são justamente as obras mais especializadas e mais complexas que dispõem de menor (mas não menos importante) público. De modo que, se as traduções de textos relevantes para o universo acadêmico se fizessem apenas segundo os critérios de mercado,



as lacunas bibliográficas seriam muito maiores do que são hoje no Brasil.

Ao mesmo tempo, uma editora universitária tem um papel importante, que infelizmente tem sido recusado nos últimos tempos, provavelmente por desconhecimento do que constitui a função de uma editora acadêmica e, principalmente, do que constitui o trabalho editorial. Refiro-me à abstrusa decisão que algumas poucas editoras universitárias importantes tomaram, durante um interregno no qual as luzes parecem ter se apagado nelas: a de não publicar teses, nem livros que reúnem artigos já publicados em revistas acadêmicas ou jornais. A ideia é que esse material estaria disponível nos bancos de tese ou nos arquivos eletrônicos das revistas. Há mesmo programas de computador que são usados para detectar a porcentagem de matéria já publicada que integra um manuscrito. Esse tipo de argumento é bisonho.

Primeiro porque, com a aluvião de teses de mestrado e de doutoramento, uma das funções da editora universitária é justamente a de selecionar aquilo que tem mérito amplo. Segundo porque o trabalho editorial, em tal decisão, parece confundir-se com o trabalho de uma gráfica: impressão.

No que toca às teses, a verdade evidente, ignorada por tal proposta de banimento de teses, é que a forma-livro é diferente da forma-tese. Uma boa editora, ao exigir a transformação de uma coisa em outra, opera pela legibilidade mais ampla, pela ampliação do público previsto nos procedimentos textuais. Além disso, o fato de uma obra integrar um catálogo respeitável ou uma coleção e estar exposta numa livraria física ou virtual contribui para a sua difusão, coloca-a mais diretamente no debate público. Num banco de teses só a encontra, basicamente, algum membro da comunidade acadêmica interessado no assunto ou em processo de levantamento de bibliografia. Por fim, há os casos (e não são poucos), em que a materialidade do livro redimensiona por completo a tese. Um só exemplo basta: o trabalho de livre-docência de Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro, intitulado *A Erótica Japonesa na Pintura & na Escritura dos Séculos XVII a XIX*, publicado pela Edusp.

Por fim, há que considerar que uma editora acadêmica, dispondo de um corpo de



consultores de alto nível, pode contribuir decisivamente para melhorar um original, mesmo (ou talvez principalmente) quando se trata de uma tese defendida e aprovada.

Nem vale a pena comentar o outro produto banido por algum novato editor de instituição renomada: o livro que é uma reunião de artigos. Seguramente qualquer pessoa culta pode elencar rapidamente vários livros fundamentais da nossa área que seriam recusados com base nesse princípio ou no ainda mais mal-empregado argumento de que republicar em livro artigos já publicados é autoplágio! Mas posso referir assim de memória alguns que estariam condenados por tal critério: *Literatura e sociedade*, de Candido, *Sequências Brasileiras*, de Roberto Schwarz, *Metalinguagem e outras metas*, de Haroldo de Campos, *Céu e inferno*, de Alfredo Bosi...

Além disso, em qualquer caso, uma boa recolha de artigos produz de fato um livro, já que a leitura do conjunto reunido diz mais do que a leitura de cada um deles isoladamente – como, aliás, vocês afirmam ser o caso de *Crise em crise*.

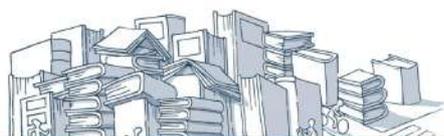
Se continuassem a vigorar esses princípios *nec caput nec pedes*, provavelmente num futuro próximo, quando perguntado sobre qual a função e necessidade de uma editora universitária, eu teria pouco a dizer. Exceto que talvez fosse melhor extingui-las e pagar a editoras comerciais a publicação de traduções ou originais que interessassem diretamente às bibliotecas universitárias.

Já quanto à segunda pergunta, eu considero que editoras universitárias de relevo no Brasil são apenas as vinculadas às universidades públicas. Justamente porque entre nós o mercado do livro de interesse predominantemente universitário não é vasto, só uma universidade pública pode manter o investimento necessário para a produção e distribuição de livros de qualidade. É verdade que nos últimos anos a situação das universidades federais é de estrangulamento, o que tenderá a refletir diretamente no funcionamento das suas editoras. Mas mesmo assim o catálogo já constituído, a percepção que a comunidade tem da importância de tal órgão universitário e a perspectiva que estes tempos de treva não durarão para sempre têm mantido ativas, mesmo em condições tão adversas, as melhores editoras



públicas. Entretanto, a principal ameaça não vem de fora, mas de dentro da universidade – ou melhor, do seu estrato administrativo. Porque a perda de relevância social das Humanidades acaba permitindo que, no interior do campus, assim como nas agências de fomento, o paradigma das ciências da natureza se imponha de modo cada vez mais truculento. Um paradigma no qual o livro tem importância muito reduzida, pois a forma principal de difusão do conhecimento é o artigo de revista especializada, destinado à rápida assimilação e superação. Do meu ponto de vista, nos próximos anos – a julgar pelo que estamos vendo – os principais antagonistas das editoras acadêmicas serão os que vão estar sentados nas mesas de decisão, isto é, os gestores, como agora gostam de se denominar os burocratas e administradores. Defender a existência delas me parece, portanto, uma frente de combate muito importante, na árdua luta para garantir um lugar de alguma expressão para as Humanidades no interior da academia.

Uma questão paralela (mas não secundária) parece acompanhar o percurso do ensaio referido (para não mencionar sua própria trajetória como pesquisador, crítico e professor): aquela que diz respeito à consciência da atuação em um contexto em que os suportes e linguagens se diversificam ou multiplicam em grande velocidade. Ainda que tenha mantido uma publicação muito intensa em livros e artigos acadêmicos, você manifestou em várias ocasiões preferência pelo diálogo entabulado por canais como blogs ou jornais. Ao mesmo tempo, ao analisar a trajetória das editoras universitárias, por um lado, você assinala e valoriza iniciativas que levam à veiculação de obras em livre acesso (citando especificamente experiências como as da Editora da UNESP), embora aponte as dificuldades comerciais da produção em formato *e-book*. Considerando-se que o próprio livro é comercializado naquele formato e, a despeito das contradições e dificuldades implicadas, como você vê iniciativas que, em outras áreas, constituiriam o que se chama “divulgação científica”? O saber acadêmico é comunicável? Você vê com ressalvas ou com otimismo esse diálogo com a comunidade



externa ao mundo acadêmico? Os novos suportes podem democratizar os diálogos ou sua intervenção seria ilusória?

Paulo Franchetti. Queria começar por uma das questões finais. Penso que há vários saberes acadêmicos, isto é, que por saber acadêmico designamos coisas diversas quando falamos, por exemplo, de Física Teórica, Cardiologia ou Literatura. De modo geral, creio que a palavra comum não deve apagar diferenças profundas – especialmente no que diz respeito à forma de construção e difusão do saber –, quando se aplica ao domínio das ciências exatas e da natureza e ao domínio das humanidades. No que diz respeito às Humanidades, creio que o saber não só é comunicável como na maioria dos casos, é produzido para ser comunicado. Há mesmo uma demanda externa de acesso a esse saber. E basta consultar o Google Acadêmico para constatar que muitas vezes estudantes e professores tendem a referir em seus trabalhos obras que em outras áreas seriam consideradas de segunda ou diminuta importância na produção do autor, e por isso rotuladas de “divulgação”. O exemplo mais eloquente nos é dado por uma consulta às vezes em que foi referido cada trabalho de Marilena Chauí. Os campeões são dois livros dirigidos a público amplo: *Convite à filosofia*, de 2000 (com 8931 referências até a data em que escrevo) e *O que é ideologia?*, publicado em forma física em 1992 e em *e-book* em 2017 (com 3268 citações).

De minha parte, como já disse acima, penso que a sobrevivência das Humanidades no interior das universidades depende, em parte, da sua capacidade de dialogar com a comunidade externa. Na verdade, na nossa área específica, que é o estudo da literatura, creio que apenas em disciplinas muito restritas existe algum saber que tenha interesse em si mesmo, independente da sua capacidade de intervenção no debate cultural mais amplo. Por isso mesmo a forma preferencial de publicação e a mais prestigiosa entre nós é o livro, por definição um objeto oferecido a um público não delimitado, ao contrário, por exemplo, de um artigo publicado num periódico internacional, em inglês, numa dessas revistas que custam fortunas e só são acessíveis por meio de uma assinatura institucional. De fato, já vi pessoas



das áreas de Exatas e da Saúde comemorarem duplamente um artigo aceito num desses periódicos – duplamente porque é um coroamento de um trabalho, pelo reconhecimento do comitê científico; e porque isso significa que o seu laboratório ou grupo de pesquisa será recompensado com equipamentos ou bolsas obtidas da universidade ou de alguma agência de fomento. Já na nossa área, o coroamento de um trabalho de anos – monográfico ou antológico – é a sua publicação em livro por uma boa e reconhecida editora.

Quanto à difusão, eu creio que a forma eletrônica é importante e será cada vez mais. Mas não concorre, por enquanto, com a física. Um livro que obtém reconhecimento e gera interesse imediatamente se desdobra hoje em forma eletrônica: ou porque ganha uma edição em formato de *e-book* ou porque é transformado em .pdf e passa a ser vendido, trocado ou cedido gratuitamente em inúmeros sites da internet. É a versão eletrônica do xerox. A forma eletrônica tem várias vantagens para o leitor: permite busca por palavras-chave, tem preço significativamente menor ou é de graça, é obtida imediatamente. No caso de livros estrangeiros, esse último fator é muito importante. Como também é de grande importância o fato de que alguns leitores, como o Kindle, permitem consulta ao dicionário incorporado com uma facilidade impressionante.

Já do ponto de vista das editoras, a publicação em *e-book* também costuma ser uma derivação do livro físico. Isso porque, se for bem editado, o custo de preparação, revisão e diagramação de um *e-book* não é muito diferente do custo de um livro físico. Quando um livro já foi publicado e houve algum retorno, seus arquivos podem ser facilmente utilizados para os principais formatos de *e-books*. Mas eu creio que o lançamento de um livro em formato exclusivamente virtual por enquanto não compensa economicamente, e que o eletrônico terá a mesma presença e recepção que um livro de papel. Pode ser que existam livros de grande alcance, na nossa área, publicados exclusivamente em formato digital. Mas eu não conheço nenhum. Por isso creio que o livro físico ainda continua a ser fundamental no processo de reconhecimento e difusão de um trabalho.

Por fim, os blogs e mídias sociais. Há vários anos mantenho um blog exclusivamente

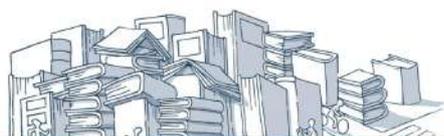


literário. Nele republico textos que saíram em revistas e jornais, mas não só. Também publico ali coisas inéditas, porque não dependo de linhas no Lattes, nem o meu departamento precisa mais de mim para contribuir para melhor nota na Capes. O interessante é que, quando vou conferir os acessos, percebo que sua distribuição não é simples de entender. Por exemplo, um dos campeões de visualização é um artigo acadêmico sobre a diferença de ordenação dos sonetos de António Nobre nas duas edições do *Só!* Outro é um artigo publicado num jornal de Campinas sobre o poeta Kobayashi Issa. E também a origem dos acessos é intrigante: é normal que haja acessos das Américas ou da Europa. Mas o que responderia pela grande quantidade de acessos da Rússia, assim como do Japão? Poderiam ser robôs apenas? Talvez, mas o mais provável é que o material ali reunido seja de interesse de estudantes que cursam português ou cultura brasileira tanto nos EUA, quanto na Rússia.

A propósito do peso relativo dos lugares de publicação vivi um caso interessante: uma pessoa leu um texto, gostou dele e queria referi-lo numa tese. Escreveu-me então pedindo a referência do lugar de publicação. Eu lhe respondi que era o blog. Na sequência, ela insistiu em saber a revista ou livro e terminou por dizer que se sentia constrangida de utilizar em sua tese um texto de blog... Mas nem por isso deixei de publicar ali textos originais, nos quais pus sempre o mesmo empenho que tenho posto naqueles dirigidos a revistas acadêmicas em que, desconfio, ninguém quase os vai ler.

Ah, sim, com relação ao livro *Editoras universitárias no Brasil*. O texto foi publicado como capítulo de livro físico em Portugal. Como não é fácil o acesso aos livros portugueses e esse não teve forma eletrônica, fiz a publicação na Amazon, e estabeleci um preço simbólico, menos de 1,5 dólares. Desde que foi publicado, há quase 90 dias, foram vendidos dois exemplares. Um deles, sem dúvida, para os autores desta entrevista. O *e-book*, ao menos no meu caso, não serve muito bem à divulgação.

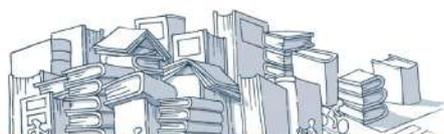
Para terminarmos, sua escrita crítica não realiza o encômio interessado por qualquer coisa que não seja o esclarecimento. Mesmo quando você aprecia



positivamente poemas e estudos assinados por seus pares de profissão ou de geração, seus textos lembram, ainda que indiretamente, que criticar não é o elogio por si nem a agressão vil, é a análise apreciativa capaz de demonstrar contradições, de frisar inovações pouco evidentes ou mesmo revisar lugares comuns cristalizados pela repetição em práticas docentes ou acadêmicas. Nesse sentido, para você, que como poeta sabe manobrar a espada da ironia (pensemos em seu livro *Escarnho - Ateliê*, 2009), por exemplo, fazer crítica pode ou deve ter algo de sátira, como gesto que precisa provocar algum desconforto para que o leitor se espreguice e reflita?

Paulo Franchetti. Antes de responder queria registrar que não é comum que as perguntas das entrevistas demonstrem de modo tão claro a leitura e a reflexão cuidadosa que foi feita na sua preparação. Esta entrevista, inclusive, por isso mesmo me parece inaugurar um novo gênero: a entrevista-resenha. E esta última resposta não poderia ir sem o registro da minha gratidão.

Eu de fato acredito que, uma vez focado num objeto, o melhor serviço (e a melhor homenagem) que lhe posso prestar é submetê-lo a uma análise séria, sem condescendência, mas de fato sem intuito de agressão. O que não impede que alguns leitores sempre possam atribuir-lhe uma dessas duas qualidades negativas. Mas também acredito que a descrição um pouco irônica de procedimentos e problemas que a repetição de lugares comuns ou a imposição de um julgamento de autoridade torna invisíveis pode ser útil para, pelo estranhamento, provocar a reflexão, trazer para primeiro plano alguma coisa importante que permanecia sem foco. Que essa descrição possa ser inclusive levemente satírica e profanadora não há dúvida, como se pode ver no texto sobre a crise de verso em sua versão contemporânea. Mas não há *a priori* desejo de tratamento irônico ou satírico. Se ele ocorre é porque, em certas situações, parece uma boa estratégia para chegar logo ao nervo da questão.



Referências

FRANCHETTI, Paulo. *A mão do deserto*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.

FRANCHETTI, Paulo. *Crise em crise: notas sobre poesia e crítica no Brasil contemporâneo*. Prefácio de Oswaldo Manuel Silvestre. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2021.

FRANCHETTI, Paulo. *Editoras universitárias no Brasil: uma história de sucesso*. Amazon, 2021.

FRANCHETTI, Paulo. *Escarnho*. Ilustrações de Alexandre Benoit. Prefácio de Alcir Pécora. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.



Resenhas



DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2020. 128 p.

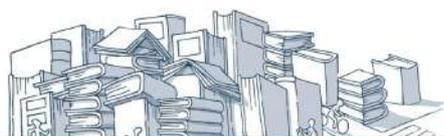
Francine Fernandes Weiss Ricieri¹
Maristela Barboza²

Em *Metodologia de pesquisa em literatura*, Fabio Akcelrud Durão afasta-se, desde sua “Breve nota introdutória”, da prática mais ou menos recorrente que aborda “metodologia de pesquisa” como uma espécie de instrumentalização neutra a ser, com pequenos ajustes, operacionalizada a propósito de todo e qualquer campo de saber. Com o livro nas mãos, o leitor verá destacada em amarelo e em caixa alta (sobre um fundo em tons de azul) a especificidade de um objeto de reflexão: LITERATURA. A ênfase conferida ao termo (já na capa) e a escolha da preposição “em” (em detrimento de outra, “para”) concretizam também visualmente outra imagem acionada naquela *nota* pela associação à terminologia da teoria dos conjuntos: a irreduzibilidade dos dois campos. Sendo possível apontar interseções, acusam-se paralelamente tensões na relação entre *métodos de pesquisa e literatura*.

Estabelecendo como público-alvo pesquisadores de graduação, pós-graduação e professores universitários, o trabalho busca se afastar do caráter de manual ou guia e reivindica distanciamento de outros títulos em circulação no meio universitário, livros cujas páginas dedicam-se à explicação de métodos de investigação, exemplos comentados de artigos científicos ou instruções e normas gerais para a apresentação de trabalhos acadêmicos. Ao priorizar reflexões sobre a natureza da pesquisa nesse campo em específico (ainda que não se recuse a discutir os elementos implicados no título da publicação), pretende apontar possíveis rotas a serem percorridas pelo pesquisador sem, no entanto, tomar o volante e limitar as

¹ Docente na área de Estudos Literários da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação de Letras, Guarulhos, São Paulo, Brasil. weiss.francine@unifesp.br

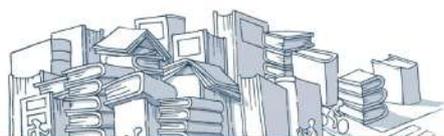
² Mestranda da Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação de Letras, Guarulhos, São Paulo, Brasil. barboza.maristela@unifesp.br



variações do trajeto – aproveitando a comparação espirituosa entre metodologia de pesquisa (o veículo) e a inteligência do leitor (o combustível) construída pelo autor.

O livro está organizado em quatro capítulos. O primeiro explora a inserção dos estudos literários no sistema universitário, reportando-se a um processo de institucionalização tanto inevitável quanto problemático. As particularidades do que pudesse ser *objetividade científica* no que diz respeito a essa área do conhecimento e a esse espaço institucional também são abordadas, além de ser evidenciado que a pesquisa e seus métodos não podem ser pensados da mesma forma em todos os campos. O segundo capítulo ocupa-se da concepção de *interpretação* enquanto ato essencial para a pesquisa, pois "não existem fatos literários como entidades discretas, independentes de uma interpretação que os organize." (DURÃO, 2020, p. 28). O que significa dizer que, sem o exercício interpretativo, o pesquisador não poderia exercer a conduta investigativa e reflexiva inerente à prática científica. Esse posicionamento pressupõe a construção de uma hipótese de leitura contendo algum elemento adicional com potencial de reconfigurar os sentidos do texto. Ainda a propósito desse aspecto, o autor explora as potencialidades do *close reading* como meio de se interpelar o objeto pesquisado. A terceira parte se volta para as noções de campo e área e para os principais gêneros discursivos na esfera acadêmica. O último apresenta uma compilação de recomendações breves sobre práticas e posturas a serem evitadas ou seguidas por pesquisadores.

A publicação ainda conta com três apêndices que ampliam algumas das discussões traçadas com relativa brevidade ao longo do livro. O primeiro é um artigo escrito em parceria com Tauan Tinti, que explora o funcionamento da máquina acadêmica com ênfase no conceito de disciplina e nas linhas de pesquisas relacionadas nos programas de pós-graduação brasileiros. A argumentação é acompanhada por um estudo de caso observado na linha de pesquisa em Letras. O segundo, fruto de uma palestra, dedica-se à problemática do financiamento de pesquisas em literatura e o que possam (ou não) ser aspectos prejudiciais ao desenvolvimento e à produção de conhecimento na área. O último (o único que não teve



publicações anteriores) contém reflexões sobre os processos avaliativos implicados na prática de pesquisa na universidade.

No primeiro capítulo, “Literatura e universidade”, o leitor é apresentado a uma das teses centrais do livro, sintetizada em uma equação simples, porém prenhe de ramificações: “pesquisa em literatura = interpretação + aparato acadêmico” (DURÃO, 2020, p. 15). Tendo acusado a coexistência de pelo menos duas formas de pensar a institucionalização dos estudos literários no meio acadêmico (uma associável aos *adeptos irredutíveis da prática ensaística*, outra mais afinada com aproximações com certa concepção de *procedimentos científicos*), o livro assume o que seria uma perspectiva conciliadora sobre a institucionalização da literatura, visto que Durão parece buscar algum equilíbrio entre aquelas duas visões.

As considerações sobre o último elemento da equação evidenciam, ainda, a preocupação com o contexto social e político da pesquisa em literatura e nas humanidades em geral, assim como a reflexão sobre o processo de constituição das universidades brasileiras. Quanto a isso, a historicização apresentada explicita a fragilidade decorrente da formação não-orgânica do ensino superior público no país: uma institucionalização que, por ser construída *de cima*, a partir de iniciativas governamentais, também pode vir a ser destruída por elas.

Ainda no contexto da institucionalização, a pesquisa em literatura transforma-se em veículo para gerar conhecimento novo e significativo. Isso seria uma consequência lógica e justificável da academização da literatura, pois o investimento governamental na área demanda um retorno. A fim de produzir saber científico, os estudos literários operam com base nos critérios de cientificidade. O resultado disso é a “objetividade intensificada” que promove avanços, pois barra trabalhos fundamentados em impressões, por exemplo, mas também estabelece uma problemática: a “estrutura de finalidade”, com potencial para prejudicar a experiência estética, caso o objeto literário seja reduzido a um meio para alcance de um fim.

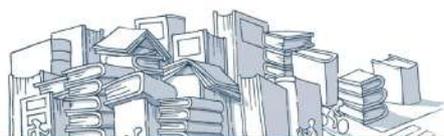
No mesmo capítulo, a linha argumentativa se volta para aspectos como a temporalidade e reprodutibilidade do conhecimento no caso específico dos estudos literários em contraposição ao que se entende por esses elementos basilares da objetividade nas ciências



exatas. Enquanto a reprodutibilidade nessas ciências seria posta em prática por meio da repetição dos mesmos procedimentos a fim de se verificar se os mesmos resultados serão alcançados, nos “estudos literários, o equivalente ao verificável é o convincente.” (DURÃO, 2020, p. 22). Já a temporalidade na literatura não se identificaria com a progressão linear do tempo comum às ciências exatas, pois “[...] nos estudos literários, o tempo passado é significativo e o antigo só é velho quando é irrelevante, quando não leva a nada de produtivo”. (DURÃO, 2020, p. 22).

A priorização da responsabilidade política implícita já nesse primeiro capítulo e desenvolvida especialmente nos apêndices certamente é uma das maiores contribuições do estudo, sendo responsável por distanciá-lo ainda mais de títulos afins, como os relevantes trabalhos de Umberto Eco (2008), Roberto Acízelo de Souza (2016), Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1990) e Jocelyn Létourneau (2011). Merece destaque, ainda, a ênfase dada à *interpretação*, conceito basilar e fio condutor da argumentação, sobretudo no segundo capítulo “O processo de descoberta”. Enquanto Eco (2008) e Létourneau (2011) seguem uma abordagem pragmática, esse bem mais do que aquele, inseridas respectivamente nos contextos italiano e francês, Durão (2020) inova ao priorizar a análise do estado presente da pesquisa na universidade.

O conceito de interpretação nos termos propostos pelo autor é largamente explorado nesse segundo capítulo, no qual é considerado um ato marcado pelo papel ativo do sujeito e capaz de conferir existência ao texto por meio da leitura que dá concretude àquilo que, no objeto literário, encontra-se em estado de potência. Não se trata de uma descrição ou comentário subserviente ao objeto de análise, mas de um esforço racional com o intuito de adicionar-lhe algo novo que, quando apresentado, pareceria ter sempre estado lá. Essa concepção do processo interpretativo respalda outra tese fundamental do livro: hipótese interpretativa pode ser entendida como “objeto ‘x’ significa ‘y’.” (DURÃO, 2020, p. 31). O “x” representaria o recorte do objeto realizado pelo sujeito da pesquisa, com as implicações

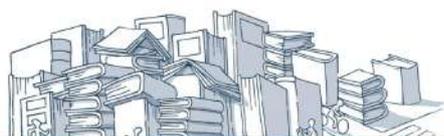


derivadas do exercício de sua liberdade intelectual. Já o “y” seria a hipótese de leitura em si, isto é, a proposição de um elemento novo ao texto.

Como procedimento de leitura proveitoso para a construção da hipótese interpretativa, Durão (2020) prioriza a leitura cerrada, tratada por ele como uma técnica constituída por três gestos: primeiro, faz-se a seleção de um recorte que seja repleto de sentido e, portanto, passível de análise; depois, o pesquisador deve empregar a imaginação interpretativa a fim de selecionar um elemento específico do objeto (o “o que”) e elaborar uma hipótese a seu respeito (o “porquê”); por último, “o que” e “porquê” devem ser articulados por meio da escrita a fim de evidenciar a conexão entre eles. Apontando aspectos positivos e negativos desse tipo de leitura, o livro explora ainda elementos relacionados ao processo de escrita e particularidades da relação entre orientador e orientando.

O próximo capítulo, “Configurações da institucionalização”, talvez seja aquele que apresenta maior aspecto *prático*, porém sem abrir mão da dicção reflexiva. Propõe definições dos conceitos de área e campo, assim como de inter, trans e indisciplinaridade no contexto institucional de pesquisa. Gêneros discursivos também são explorados: o projeto de pesquisa (ao qual o livro confere maior atenção, com instruções para o leitor), publicações, artigos, dissertações e teses. Por fim, o quarto capítulo fornece vinte dicas muito pertinentes, ainda que breves, principalmente para pesquisadores em início de carreira. Atentar-se à terminologia empregada uma vez que diversos conceitos carregam consigo múltiplas camadas de sentido e familiarizar-se progressivamente com o campo em que se atua são exemplos dessas recomendações.

Ao longo do trabalho, Durão polemiza, sobretudo em notas de rodapé, com alguns dos conceitos com os quais lida. É o caso da formulação segundo a qual objetos menos evidentes seriam mais interessantes em termos de interpretação. Ao pé da página, problematizando seu próprio texto, ressalva que a novidade e o inusitado contidos na eleição do objeto podem converter-se em pura adesão à moda, caso não existam elementos para suportar a análise. Outro exemplo é o direcionamento do leitor para bibliografia específica dedicada a

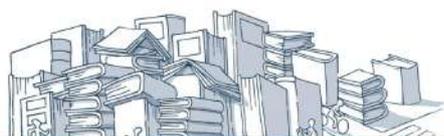


determinada controvérsia, como ocorre acerca do conceito de cânone. Essa prática contribui com a construção de uma concepção do conhecimento acadêmico que admite a multiplicidade de posições e a divergência como constitutivas e saudáveis para a vida intelectual.

Nesse sentido é que o conceito de *interpretação*, sobretudo por seu papel estruturante na abordagem metodológica proposta, talvez merecesse o reconhecimento de um grau maior de polêmica no decorrer do livro. Em um estudo muito conhecido, originalmente publicado em 1964, Susan Sontag (2020) voltava-se exatamente “Contra a interpretação”, recuperando para a experiência de leitura em estudos literários outras dimensões, tais como a atenção à *forma*, tão negligenciada em prol da escavação de uma suposta verdade escondida no *conteúdo* e a importância da dimensão sensorial e estética ao se vivenciar a arte. Luiz Costa Lima (1975), por sua vez, em um texto proposto como prefácio ao livro *A perversão analítica*, enfatizou as relações de poder implícitas ao gesto interpretativo e a necessidade de que ele se fizesse acompanhar de alguma dose de autocrítica (ou de formulações metacríticas ou metahistóricas, para recorrer a proposições presentes em trabalhos de Hayden White). Nenhum desses elementos está ausente dos argumentos do autor: a certa altura do segundo capítulo, Durão trata especificamente de elementos afins ao raciocínio de Sontag e suas considerações sobre o papel da “teoria” nos estudos literários lidam com questões aproximáveis àquelas que norteiam as ponderações de Costa Lima. A ressalva, longe de obscurecer a intervenção do livro, recupera um de seus pressupostos basilares e talvez sua maior contribuição: se não há pesquisa sem investimento do sujeito, implicam-se também nesse processo necessariamente a crítica e a autorreflexão (elementos com os quais se fecha o volume).

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria e metodologias literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.



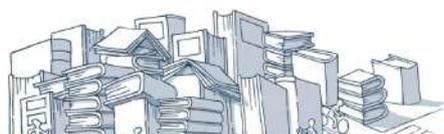
ECO, Umberto. *Como se faz uma tese?* Tradução. Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LÉTOURNEAU, Jocelyn (org.) *Ferramentas para o pesquisador iniciante*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LIMA, Luiz Costa. Interpretação e poder. *Trans/Form/Ação*. 1975, v. 2, pp. 155-170. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-31731975000100007>. Acessado em 14 Março 2022.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOUZA, Roberto Azícelo de. *Um pouco de método – Nos estudos literários em particular, com extensão às humanidades em geral*. São Paulo: É Realizações, 2016.



LONGO. *Dáfnis e Cloé*. Trad. Denine Bottman. Campinas: Editora Pontes, 2020.

Maria Eduarda Zampieri Ambrasas¹
Roberto William Calisto Oliveira²

Dizem uns que exércitos e uns que barcos
e uns que carros sejam o ser mais belo
sobre a terra negra — por mim seria o
ser que se ama
Safo Fr. 16, trad. G. Gontijo Flores

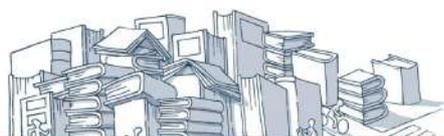
Naves arando o mar cor-de-vinho, o clangor de armas se chocando, errância, criaturas fantásticas, parricídios, suicídios, infanticídios: elementos que encontramos sem dificuldades em obras da Antiguidade Grega. Obras belas, sem dúvidas, com as quais entrar em contato não apenas nos encanta, mas nos leva para uma jornada, não só temporal ou espacial, como também sentimental: como não se afligir com o iminente destino do Édipo, não se emocionar com o último encontro de Heitor e Andrômaca ou não sentir empatia por Aquiles quando ele é informado da morte de seu mais querido amigo?

Na companhia do Longo, contudo, a jornada que realizamos é completamente diversa, surpreendente, tranquila, relaxante, através duma paisagem idílica, com a brisa marítima beijando nossas faces e com os perfumes do campo gentilmente preenchendo nosso peito.

Em *Dáfnis e Cloé*, lemos as palavras que o narrador verteu após o contato com um belo quadro — em verdade, palavras que Longo nos diz ter decidido escrever em resposta à pintura que tanto o impressionara. A obra então se ocupa de narrar a respeito de *Dáfnis e Cloé*, ambos abandonados ainda bebês e encontrados com ricos objetos e sendo amamentados por animais, ele por uma cabra e ela por uma ovelha. Ainda, cada um deles

¹ Graduando em Letras, atualmente realizando iniciação científica com bolsa pela PIBIC. **UNIFESP**. E-mail: w.calisto6@gmail.com. Orcid: 0000-0001-5886-378X.

² Graduanda em Letras, atualmente cursando Licenciatura em Letras Português-Francês. **UNIFESP**. E-mail: maria.zampieri@unifesp.br. Orcid: 0000-0002-9684-8297.

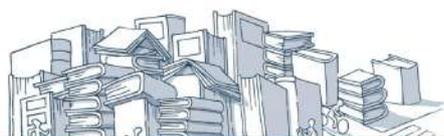


encontrou sua sorte num humilde lar de pastores, sendo Dáfnis adotado por Lamon e Mirtale, Cloé por Drias e Napê.

Assim, com o passar das luas, as pequenas crianças desabrocham em belos jovens, que se destacam pela singular beleza. Com idade para tal, ambos passam a ser encarregados de realizar tarefas de pastores, com Dáfnis apascentando suas cabras e Cloé suas ovelhas — tarefa à qual dedicavam especial atenção como sinal de gratidão para com os animais que salvaram suas vidas. Então, através dos labores cotidianos, os jovens passam a conviver e dessa semente não tarda a desabrochar o amor, que será a força motriz de todo o romance. Ao longo da obra, vemos os heróis descobrindo o sentimento que os assola, aprendendo a seu respeito e a como lidar com ele. A princípio, antes de ouvirem sobre o que era o amor, chegam até mesmo a ponderar que estivessem doentes. Com o virar das páginas, vemos Dáfnis e Cloé se tornarem cada vez mais conscientes a respeito daquilo que sentem e, a curtos passos, aprenderem a como catalisar tal afecção – caminhando dos juvenis beijos até a perpetração do casamento.

As coisas, porém, não se realizam sem obstáculos. Ao longo da obra, vemos os jovens encararem uma série de adversidades – como tentativas de abuso, ataques de piratas, sequestros e o rigoroso inverno –, mas nada disso dissolve o amor que um nutre pelo outro. Muito pelo contrário. No fim das contas, tudo se encaixa para que ambos tenham uma melhor compreensão tanto do mundo quanto daquilo que sentem um pelo outro. Além disso, mesmo com as intempéries que pontuam o enredo, em nenhum momento sentimos dúvida a respeito do final feliz – apenas uma certa ansiedade, a de vê-los finalmente juntos.

A obra se apresenta de maneira bastante diversa daquilo que usualmente esperamos de um Clássico Greco-Latino. O cenário é edênico, os heróis, um tanto inocentes, e o desenrolar da trama dos fatos é suave, apontando em direção a um final feliz. Mesmo quando ameaças surgem em cena, logo uma brisa as afasta, deixando-nos a contemplar os jovens amantes. O curto rapto da Cloé não culmina numa guerra de dez anos e embora ela desperte interesse de terceiros, Dáfnis não toma um arco em mãos para dissipá-los. Dáfnis não recebe armas de origem divina através de sua mãe ou coisa do gênero: a única habilidade que o herói



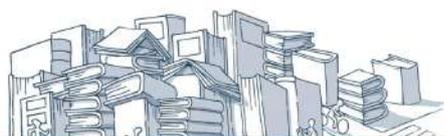
compartilha com o filho de Tétis é a musical.

A atuação e intervenção divina, aspecto tão comum das obras antigas, também se mostra um pouco diferente na obra de Longo, onde as ações das deidades, em grande parte, não ocorrem no mundo sensível, como *Ilíada*, em que vemos os imortais interagindo com humanos a todo momento, mas nos sonhos: através destes, por exemplo, vemos as Ninfas auxiliarem Dáfnis, bem como Pã intimidar o líder dos raptos de Cloé.

Desta feita, faz-se crer que o romance de Longo seja uma grata surpresa para todos, tanto para aqueles já com certa experiência acerca da literatura clássica quanto para os que conhecem pouco ou nada desta tão antiga, mas ainda trepidante literatura. Para estes últimos, ousaríamos dizer até mesmo que *Dáfnis e Cloé* poderia ser uma excelente porta de entrada. A estrutura episódica da obra torna a leitura agradável e cadente, e os eventos são encadeados numa sequência de fácil compreensão. Não obstante, talvez o leitor possa sentir certa familiaridade com o livro já de saída, notando certas semelhanças entre a composição helênica e produções do nosso tempo, como comédias românticas fadadas a finais felizes e com enredos que aquecem o coração de qualquer um. O amor, de fato, é um assunto que nunca fica velho.

No Brasil, *Dáfnis e Cloé* foi publicado pela primeira vez em 1990, pela Editora Pontes e com a bela tradução de Denise Bottmann, que conseguiu transportar habilmente o romance para o nosso idioma, conferindo-lhe uma linguagem nada arcaizante e que permite uma leitura fluída, sem intempéries: elementos que tornam a experiência ainda melhor -- embora seja também necessário pontuar que muito do estilo de Longo, suas construções e formulações, acabe por se extraviar na tradução e, infelizmente, não é reproduzida no nosso idioma. Agora, trinta anos depois, a obra acaba de receber uma segunda edição, publicada em 2020 pela mesma editora.

Nesta versão mais recente, o elemento que mais nos chama atenção concerne ao campo do design, visto que a antiga e austera capa, digna do século passado, deu lugar a uma encantadora pintura: o quadro *Daphnes et Chloe* de François Gérard. Tal alteração parece um tanto acertada, sobretudo se tivermos em mente que no prefácio, como já se apontou, o



narrador diga que o ponto de partida para a composição da narrativa foi um quadro visto por ele em Lesbos, cuja beleza o inspirou a escrever a obra.

Ainda sobre a capa, há um elemento nela presente que, a despeito de parecer algo trivial, chama a nossa atenção e vale ser discutido: o nome do autor. Embora a edição traga o nome “Longo” direto em sua capa, não há um completo consenso de quem seja, de fato, o autor do romance. Diferentemente do que ocorre no nosso tempo, em que as obras são assinadas por seus criadores, a presença do nome “Longo” aqui é antes fruto de uma longa discussão acadêmica em busca de evidências da existência de tal escritor. Um dos possíveis argumentos a favor de tal atribuição reside no conhecimento que o autor parece ser da Ilha de Lesbos, o palco do romance, e em como o nome romano Longo fora igualmente atestado nesta Ilha. Se o nome do autor não nos é uma certeza, tampouco nos é a localização da obra e daquele que a escreveu no tempo, pois não há nenhuma evidência externa que possibilite tal datação -- não conhecemos nenhuma alusão à obra anterior ao século XIX da nossa era, por exemplo. O que temos, portanto, são inúmeras hipóteses a partir de elementos, no geral, textuais -- como as relações sociais e os valores monetários — e, levando em conta a relação da obra de Longo com a de Aquiles Tácio, autores que parecem integrar o mesmo período da história do gênero tornam plausível localizar *Dáfnis e Cloé* e seu autor por volta da segunda metade do século II d.C, durante o auge do romance grego.

Ainda sobre a capa, há um elemento nela presente que, a despeito de parecer algo trivial, chama a nossa atenção e vale ser discutido: o nome do autor. Embora a edição traga o nome “Longo” direto em sua capa, não há um completo consenso de quem seja, de fato, o autor do romance. Diferentemente do que ocorre no nosso tempo, em que as obras são assinadas por seus criadores, a presença do nome “Longo” aqui é antes fruto de uma longa discussão acadêmica em busca de evidências da existência de tal escritor. Um dos possíveis argumentos a favor de tal atribuição reside no conhecimento que o autor parece ser da Ilha de Lesbos, o palco do romance, e em como o nome romano Longo fora igualmente atestado nesta Ilha. Se o nome do autor não nos é uma certeza, tampouco nos é a localização da obra e daquele que a escreveu no tempo, pois não há nenhuma evidência externa que possibilite tal



datação — não conhecemos nenhuma alusão à obra anterior ao século XIX da nossa era, por exemplo. O que temos, portanto, são inúmeras hipóteses a partir de elementos, no geral, textuais — como as relações sociais e os valores monetários — e, levando em conta a relação da obra de Longo com a de Aquiles Tácio, autores que parecem integrar o mesmo período da história do gênero, tornam plausível localizar Dáfnis e Cloé e seu autor por volta da segunda metade do século II d.C, durante o auge do romance grego.

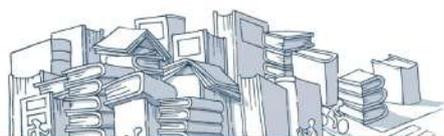
No tocante aos paratextos, poderíamos comentar a respeito das notas que acompanham a edição que elas são bastante informativas, porém um leitor menos familiarizado com a cultura grega possa sentir falta de certas explicações a respeito de lugares, cultos e divindades. É possível também questionar a localização das notas no livro, visto que elas ficam nas páginas finais do volume e não no rodapé de suas respectivas páginas como de costume, algo que pode não colaborar muito para a experiência do leitor, pois este, sempre que desejar alguma informação, terá que interromper sua leitura e ir se aventurar em busca da nota desejada.

Assim, de cara nova, o antigo romance chega ao leitor brasileiro em uma nova bela edição após quase dois mil anos de sua composição. Contudo, mesmo com tal distância temporal, o leitor moderno não sentirá grandes dificuldades de se imergir na obra, de ser cativado por seus inocentes personagens e, quando notar, verá a si próprio na antiga Lesbos, no campo, cercado de natureza, animais, festas, música e amores. Retomando o que dissemos acima, a obra pode ser desfrutada por todos, pois tanto o neófito quanto o douto nas letras clássicas encontrarão uma doce surpresa nas páginas de Longo. O livro é, de fato

objeto de delícias para todos os homens: o enfermo nele encontrará um alívio, o aflito, um consolo, quem amou, a lembrança de seus amores, quem não amou, uma iniciação no amor. Pois não existe absolutamente ninguém que tenha escapado ou deva escapar do amor, enquanto houver beleza e os olhos tiverem visão

Referências:

LONGO. *Dáfnis e Cloé*. Trad. Denine Bottman. Campinas: Editora Pontes, 2020.



Tradução



**OS INFORTÚNIOS DOS IMORTAIS, REVELADOS POR PAUL ÉLUARD
E MAX ERNST (1922). TRADUÇÃO DE CINCO POEMAS EM PROSA**

Ramon Henrique de Carvalho Nascimento¹
Ana Cláudia Romano Ribeiro²

RESUMO

Apresentamos aqui a tradução de cinco poemas de *Les malheurs des immortels, révélés par Paul Éluard e Max Ernst* (“Os infortúnios dos mortais, revelados por Paul Éluard e Max Ernst”), livro publicado em 1922 que reúne 20 poemas em prosa de Éluard e 21 colagens de Ernst. Essas traduções fazem parte de uma Atividade Programada de Pesquisa realizada por Ramon Henrique de Carvalho Nascimento e orientada por Ana Cláudia Romano Ribeiro no âmbito do curso de Letras, habilitação Português-Francês, da Universidade Federal de São Paulo. Para empreendê-las, levamos em conta a distinção entre sentido e significância (LARANJEIRA, 2012), o estudo da estética surrealista (BENJAMIN, 1987; NADEAU, 1964; LEADLEY, 1980) e, para testá-las, a prática de leituras vocalizadas (cf. BAJARD, 1994).

PALAVRAS-CHAVE: *Les malheurs des immortels*; Paul Éluard; Max Ernst; poemas em prosa; tradução.

ABSTRACT

We present here the translation of five poems from *Les malheurs des immortels, révélés par Paul Éluard et Max Ernst* (“The misfortunes of mortals, revealed by Paul Éluard and Max Ernst”), a book published in 1922 that gathers 20 prose poems by Éluard and 21 collages by Ernst. These translations are part of a Programmed Research Activity carried out by Ramon Henrique de Carvalho Nascimento and oriented by Ana Cláudia Romano Ribeiro within the framework of the Language and Literature course, Portuguese-French habilitation, at the Federal University of São Paulo. To undertake them, we took into account the distinction between meaning and significance (LARANJEIRA, 2012), the study of surrealist aesthetics

¹ Formado em Letras, habilitação Português-Francês, na Universidade Federal de São Paulo. E-mail: ramon.henrique@unifesp.br. Orcid: 0000-0003-0328-6174.

² Professora no Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: acrribeiro@unifesp.br. Orcid: 0000-0002-0923-3228.



(BENJAMIN, 1987; NADEAU, 1964; LEADLEY, 1980) and, to test them, the performance of vocalized readings (cf. BAJARD, 1994).

KEY WORDS: *Les malheurs des immortels*; Paul Éluard; Max Ernst; prose poems; translation.

Apresentamos aqui a tradução de cinco poemas de *Les malheurs des immortels, révélés par Paul Éluard e Max Ernst* (“Os infortúnios dos mortais, revelados por Paul Éluard e Max Ernst”), livro publicado em 1922 que reúne 20 poemas em prosa de Éluard e 21 colagens de Ernst. A edição consultada foi a de 1968 (Gallimard), que reúne poemas de Paul Éluard escritos entre 1913 e 1926. Reproduzimos aqui, em francês, cada um dos poemas traduzidos ao português, bem como a colagem que os acompanha.

Essas traduções fazem parte de uma Atividade Programada de Pesquisa realizada por Ramon Henrique de Carvalho Nascimento e orientada por Ana Cláudia Romano Ribeiro no âmbito do curso de Letras, habilitação Português-Francês da Universidade Federal de São Paulo. Para empreendê-las, levamos em conta a distinção entre sentido e significância (LARANJEIRA, 2012), o estudo da estética surrealista (BENJAMIN, 1987; NADEAU, 1964; LEADLEY, 1980) e, para testá-las, a prática de leituras vocalizadas (cf. BAJARD, 1994), aspectos de que não trataremos aqui.

1

As tesouras e seu pai

O pequeno está doente, o pequeno vai morrer. Ele que nos deu a visão, que trancou as obscuridades nas florestas de pinheiros, que secava as ruas após o temporal. Ele tinha, ele tinha um estômago complacente, ele portava o clima mais ameno em seus ossos e fazia amor com os campanários.



O pequeno está doente, o pequeno vai morrer. Agora ele pega o mundo por uma ponta e o pássaro pelas plumas que a noite lhe traz. Colocaremos nele um grande vestido, um vestido de crinolina média, com fundo de ouro, bordado com ouro de cor, uma queixeira com umas bolotas de benevolência e confetes no cabelo. As nuvens anunciam que ele não tem mais do que duas horas. Na janela, uma agulha parece registrar os tremores e os intervalos de sua agonia. Em seus esconderijos de renda açucarada, as pirâmides trocam grandes reverências e os cães se escondem nos rebus – as majestades não gostam que as vejam chorar. E o para-raios? Onde está bispo para-raios?

Ele era bom. Ele era brando. Ele jamais açoitou o vento, nem esmagou a lama sem necessidade. Ele jamais se fechou em uma inundaçãõ. Ele vai morrer. Entãõ não significa absolutamente nada ser pequeno?

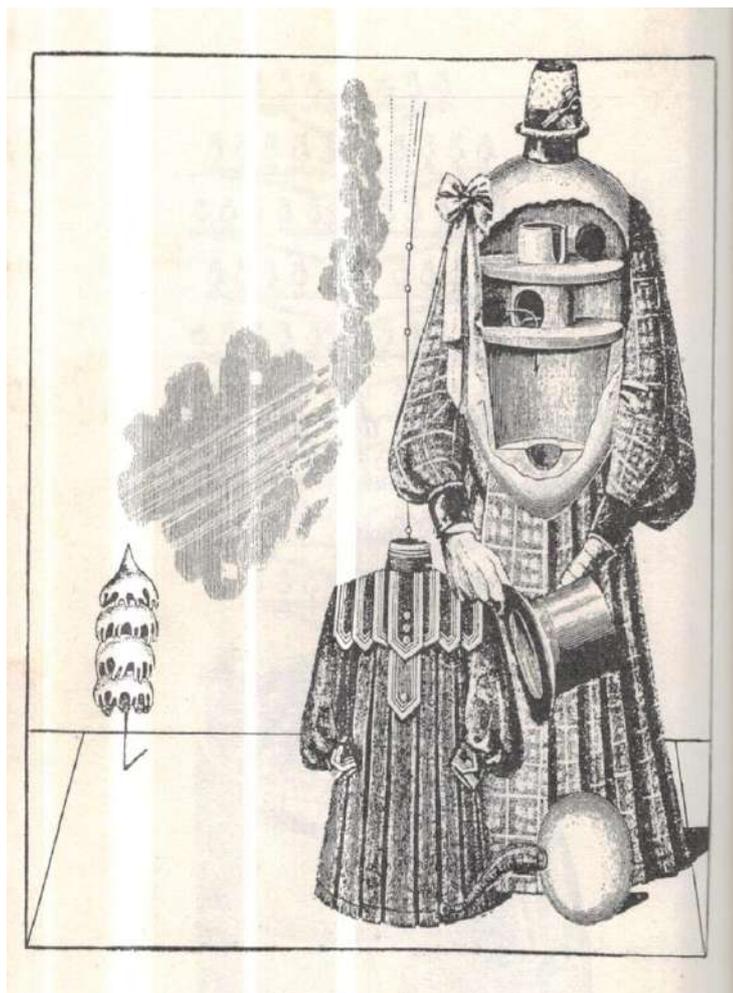
Les ciseaux et leur père

Le petit est malade, le petit va mourir. Lui qui nous a donné la vue, qui a enrfermé les obscurités dans les forêts de sapins, qui séchait les rues après l'orage. Il avait, il avait un estomac complaisant, il portait le plus doux climat dans ses os et faisait l'amour avec les clochers.

Le petit est malade, le petit va mourir. Il tient maintenant le monde par un bout et l'oiseau par les plumas que la nuit lui rapporte. On lui mettra une grande robe, une robe sur moyen panier, fond d'or, brodé avec l'or de couleur, une mentonnière avec des glands de bienveillance et des confettis dans les cheveux. Les nuages annoncent qu'il n'en a plus que pour deux heures. A la fenêtr, une aiguille à l'air enregistre les tremblements et les écarts de son agonia. Dans leurs cachetes de dentelle sucrée, les pyramides se font de grandes révérences et les chiens se cachent dans les rébus – les majestés n'aiment pas qu'on les voie pleurer. Et le paratonnerre? Où est monseigneur le paratonnerre?



Il était bon. Il était doux. Il n'a jamais fouetté le vent ni écrasé la boue sans nécessité. Il ne s'est jamais enfermé dans une inondation. Il va mourir. Ce n'est donc rien du tout d'être petit? (ÉLUARD, 1968, p. 131)



2

O cego predestinado vira as costas aos passantes

Uma mosca sobre sua mão. O sol, para impedi-la de voar, planta agulhas ao redor dela. O sol atrai as andorinhas afetadas por estas atrozes doenças de pele que desfiguram os dias de tempestade. Elas saem da água para passear nos campos. O rio não está mais cheio e elas dispunham de tempo para chegar. Mas é necessário que elas partam em busca de todas as cruzeiras abandonadas.

Seus pés exalam o perfume dos lagartos. Ele fará por consequência um casamento vantajoso, um casamento de boas intenções.

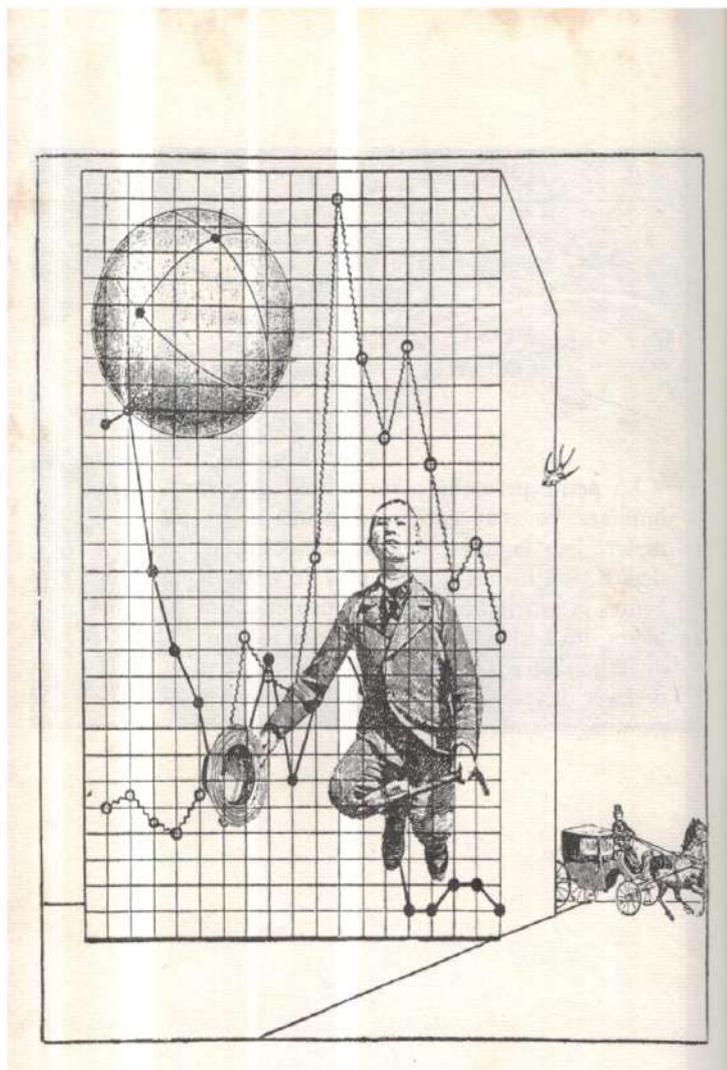
L'aveugle prédestiné tourne le dos aux passants

Une mouche sur sa main. Le soleil, pour l'empêcher de s'envoler, plante des aiguilles autour d'elle. Le soleil attire les hirondelles atteintes e ces affreuses maladies de peau qui défigurent les jours d'orage. Elles sortent de l'eau pour se promener dans les champs. La rivière n'est pas encombrée et elles avaient le temps d'arriver. Mais il faut qu'elles aillent chercher toutes les croix oubliées.

Ses pieds exhalent le parfum des lézards. Il fera par conséquent un mariage avantageux, un mariage de bonnes intentions. (ÉLUARD, 1968, p. 137)

390





3

Encontro de dois sorrisos

No reino dos cabeleireiros, os alegres não perdem todo seu tempo sendo casados. Para além da coqueteria dos veladores, as patas dos patos abreviam os gritos de chamada das damas brancas. Na manga do violino, vós encontrareis o grito dos grilos. Na manga do maneta, vós encontrareis o elixir para se matar. Ficareis maravilhados ao encontrar o esplendor de vossos espelhos nas unhas das águias. Olhai estas pequenas serpentes canonizadas que, na véspera de seu primeiro baile, lançam esperma com seus seios. A riqueza perturbou tanto suas ambições que eles colocam enigmas eternos aos antiquários que passam. Escutai os suspiros dessas mulheres em penteado borboleta.

Rencontre de deux sourires

Dans les royaume des coiffeurs, les heureux ne perdent pas tout leur temps à être mariés. Au-delà de la coquetterie des guéridons, les pattes des canards abrègent les cris d'appel des dames blanches. Dans la manche du violon, vous trouverez les cris des grillons. Dans la manche du manchot, vous trouverez le philtre pour se faire tuer. Vous serez étonnés de retrouver la splendeur de vos miroirs dans les ongles des aigles. Regardez ces petits serpents canonisés qui, à la veille de leur premier bal, lancent du sperme avec leurs seins. La richesse a tellement troublé leurs ambitions qu'ils posent des énigmes éternelles aux antiquaires qui passent. Écoutez les soupirs de ces femmes coiffées en papillon. (ÉLUARD, 1968, p. 141)

392





4

Prazeres esquecidos

No final do cais, tendo partido do mar, saído da prisão, retornado das Índias com a certeza das grandes máquinas indomáveis, Robert abriu passagem à sua curiosidade a golpes de alfinete. Rebentos pegajosos se levantam e lhe agarram as pálpebras. A dor retorna ao calor e apesar da dor, podeis admirar a alma intrépida, a coragem surpreendente desse miserando, podeis admirar certa dancinha melancólica, deslocada em tal caso: o desejo de dormir, que lhe alisa os cabelos.

Plaisirs oubliés

Au bout de la jetée, parti de la mer, sorti de prison, revenu des Indes avec l'assurance des grandes machines indomptables, Robert a fait à sa curiosité un passage à coups d'épingle. Des bourgeons poisseux se dressent et lui saisissent les paupières. La douleur retourne à la chaleur et malgré la douleur, vous pouvez admirer l'âme intrépide, le courage surprenant de ce malheureux, vous pouvez admirer une certainer petite danse mélancolique, déplacée en pareil cas: l'envie de dormir, qui lui lisse les cheveux. (ÉLUARD, 1968, p. 157)

394





5

O fugitivo

Ele preferiu se afogar a assinar. Todos o abandonaram – seu conforto, seu passado, sua alegria, a esperança. A corda que ele carrega não cabe mais nos reboques habituais. Seu peito lhe servirá de travesseiro, a extrema doçura de seu abandono o despertará. A calma de que ele acumula se despe de mil fios de musselina queimada e folhas flutuantes de uma planta gulosa. As saudações dos navios fizeram eclodir seus ornamentos naturais para futuras combinações.

Sempre alguns pontos de vista e o mínimo de meios.

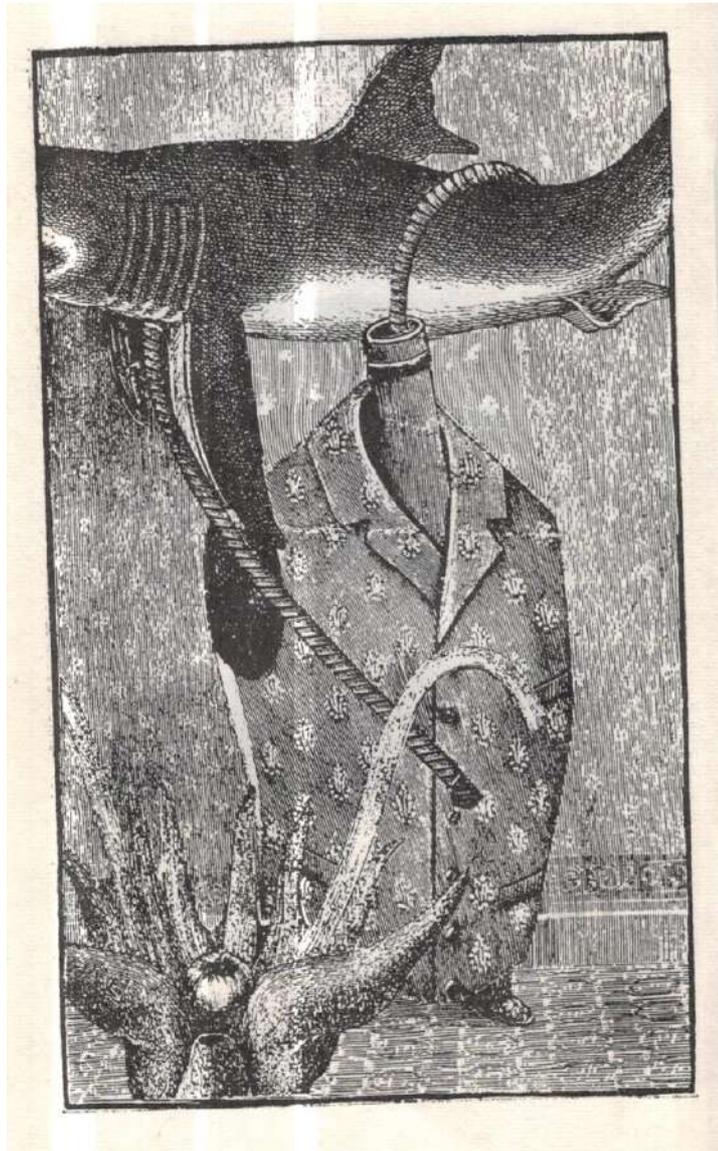
Le fugitif

Il a mieux aimé se noyer que de signer. Ils l'ont tous abandonné – leur confort, leur passé, leur bonheur, l'espoir. La corde qu'il emporte ne tient pas aux habituelles remorques. Sa poitrine lui servira d'oreiller, l'extrême douceur de son abandon l'éveillera. Le calme qu'il amasse se dépouille de mille brins de musseline brûlée et des feuilles flottantes d'une plante gourmande. Les salut des navires font éclore ses ornements naturels pour de futures combinaisons.

Toujours des points de vue et le minimum de moyens. (ÉLUARD, 1968, p. 169)

396





Referências

BAJARD, Élie. *Ler e Dizer*. São Paulo: Editora Cortez, 1994.

BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 21-35.

ÉLUARD, Paul. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1968.

LARANJEIRA, Mário. “Sentido e significância na tradução poética” in *Estudos Avançados*, 26(76), 2012, p. 29-37.

LEADLEY, Alice Weldon. *A collage-collaboration: Eluard and Ernst*. New York, P.h.D., City University of New York, 1980.

NADEAU, Maurice. *Histoire du surrealisme*. Editions du Seuil, 1964.

