

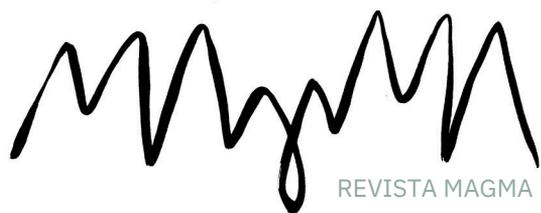
20

2024

Revista do Programa de Pós-
Graduação em Teoria Literária e
Literatura Comparada FFLCH - USP



REVISTA MAGMA



Edição 20 – 2024

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada

FFLCH - USP

Avaliadores desta edição

Ana Carolina Sá Teles (Unicamp)
Ana Karla Canarinos (UERJ)
Ana Paula de Castro Sierakowski (UNIOESTE)
André Cechinel (UFSC)
Bruno Gambarotto (USP)
Caio Leal Messias (USP)
Camila Franco Batista (UFR)
Cybele Regina Melo Santos (USP)
Daniel Essenine Takamatsu Arantes (USP)
Danielle Grace Rego de Almeida (UFRN)
Davi Lopes Villaça (USP)
Débora Balliello Barcala (Unesp)
Edu Teruki Otsuka (USP)
Fabio Pomponio Saldanha (USP)
Fernanda Aparecida Ribeiro (Unifal)
Fernanda Vieira Fernandes (UFPeL)
Flávio Rodrigo Penteado (USP)
Gabriela Lopes de Azevedo (USP)
George Augusto do Amaral (USP)
Gisele Gemmi Chiari (UEL)
Hanna Andressa do Carmo Furtado Oliveira (USP)
Iasmim Santos Ferreira (UFS)
Isabela Ferreira de Pinho (UFRJ)
Isabela Padilha Papke (U.PORTO)
Ivone Daré Rabello (USP)
Janaina Jenifer de Sales (UNESP-Assis)
João Augusto Oliveira Pace (USP)
Joana Rodrigues (Unifesp)
Jorge Benedito de Freitas Teodoro (UFRJ)
Júlia Braga Neves (UFRJ)
Júlia Mota Silva Costa (Unicamp)
Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani (IFB)
Kelvin Falcão Klein (UNIRIO)
Larissa Garay Neves (UFPR)
Lavinia Silveiras Fiorussi (Unifesp)
Leandro de Bona Dias (UNISUL)
Leonardo Alves de Lima (UFRJ)
Lígia Souza de Oliveira (USP)
Luana da Silva de Souza (UFSM)
Lucas Zapparolli de Agustini (USP)
Luís Otávio Hott (USP)
Mariane Tavares de Oliveira (UFES)
Matheus de Brito (UERJ)
Matheus Camargo Jardim (USP)

Maurício Reimberg dos Santos (USP)
Mayara dos Santos Freitas (USP)
Max Luiz Gimenes (USP)
Miriam Piedade Mansur Andrade (UFMG)
Murilo Eduardo dos Reis (UNESP-Araraquara)
Nicollas Ranieri de Moraes Pessoa (Unicamp)
Paola Karyne Azevedo Jochimsen (UC)
Rafael Bonavina Ribeiro (USP)
Rafael Frate (USP)
Rafaella Gobbo (USP)
Rivana Zache Bylaardt (IFES)
Roberto Duarte Santana Nascimento (UNESP)
Rodrigo Ielpo (UFRN)
Rosana Rodrigues da Silva (UNEMAT)
Stefania Chiarelli (UFF)
Suelen Gonçalves Vasconcelos (IFRJ)
Taís Bravo (PUC-Rio)
Tauan Fernandes Tinti (UNICAMP)
Vera Lucia Cardoso Medeiros (UNIPAMPA)



Edição 20 – 2024

Revista do Programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada

FFLCH - USP

Magma, n. 20

Logo

Cau Silva

Projeto gráfico e diagramação

Raquel Abuin Siphone

Capa

Aurora Fornoni Bernardini

Revisão

Comissão de revisão

Leitura de prova

Luis Felipe Ferrari

Raquel Abuin Siphone

editorial

A revista *Magma* alcança neste ano seu trigésimo aniversário, um marco que poucos periódicos podem celebrar. A realização se torna ainda mais significativa quando levamos em conta o pioneirismo da revista, uma das primeiras dedicadas à publicação de artigos criada por alunos de pós-graduação. Em um período tão longo, é evidente que muito mudou. Em meio a hiatos, a seções que surgiram e outras que deixaram de existir, a revista nunca deixou de cumprir o papel central que animou a sua criação: o de divulgar, até os dias de hoje, os trabalhos produzidos pelos discentes nas disciplinas oferecidas pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Para a abertura desta edição comemorativa, há uma entrevista com o filósofo e crítico literário alemão Hans Ulrich Gumbrecht, professor emérito da Universidade de Stanford. Conduzida por Caio Russo e Elisa Pagan, seu objetivo central foi pensar um dos conceitos mais debatidos do autor – o de produção de presença – à luz do trabalho da crítica literária. Interessado pelo fato de a revista ser tanto criada quanto dirigida a estudantes de literatura, Gumbrecht orientou suas respostas a esse público, abordando também as influências da filosofia heideggeriana em seu pensamento, as interseções entre estética e política, e outros conceitos de suas obras recentes, como epifania, dêiticos e personificação. Gumbrecht falou brevemente, por fim, sobre seu novo livro ainda não publicado, centrado nos conceitos de voz e imaginação.

*

Segue-se então a seção de *Tema Livre*, que se inicia com “Duas passantes na multidão: Cecília Meireles e dois poemas de Baudelaire”, Kátia Beatriz Leandro Barbosa e Eduardo Horta Nassif Veras propõem uma aproximação entre os poemas “Lei do passante” e “Multidão”, de Cecília Meireles, com “A uma passante” e “As multidões”, de Charles Baudelaire, ressaltando a importância da viagem, da deambulação e da modernidade para a poesia de ambos. Ao colocar em perspectiva Cecília e Baudelaire através da figura do poeta errante e da multidão, o artigo analisa a forma de cada autor se relacionar com a alteridade em diferentes contextos socioculturais, além de contribuir para a discussão acerca da influência e relevância do imaginário indiano para o fazer poético de Cecília Meireles.

É ao tentar entender a relação entre as mudanças no tempo social, a partir de outras considerações pelo desenvolvimento capitalista, nos Estados Unidos e no Brasil, em períodos diferentes (pós-1929 e a partir dos anos 1960, respectivamente), que acompanhamos o raciocínio de Mateus Baldi em “A enorme parábola contínua: a insensatez da realidade em Dashiell Hammett e Rubem Fonseca”. O destacado pela autora, em sua análise que parte de certa noção de gênese do *noir* em Hammett e daquilo que o diferencia de certa noção antiga do romance detetivesco, a partir da fortuna crítica disponível, é a mudança e a importância de outros elementos que quebram a narrativa até ali estabelecida, indicando o ponto de flexão que destaca Hammett nessa tradição de escrita. O passo seguinte, ao incorporar a noção de “hospedagem”, de Silviano Santiago, é reler Fonseca não somente em uma estrutura de dívida com Hammett, por aquilo que se torna necessário em uma espécie de longa tradição do gênero, mas também das mudanças causadas pelo sistema capitalista, como sinaliza Fisher ao final do texto de Baldi, nesse mecanismo de aglutinação realizado por Fonseca que, ao mesmo tempo incorpora, revisita, relê e transforma em outra coisa aquilo criado por Hammett.

Há em seguida o ensaio “O sinistro deslizar dos anos: tempo e transitoriedade na ficção curta de Carson McCullers”, de Giovana Proença Gonçalves. A partir da apresentação consequente de uma análise do conto “O transeunte”, narrativa símbolo da fase madura da produção da autora estadunidense, Gonçalves elenca como fonte teórica de diálogo críticos como Walter Benjamin, Fredric Jameson e Benedito Nunes, fonte principal, inclusive, para que o tempo faça parte, desde o título, da análise proposta pela autora. Elencar tempo e transitoriedade, então, não partem somente do destaque temático-formal dentro da narrativa de McCullers mas, como também vai demonstrar Gonçalves, tem relação direta com a época vivida do país em questão: os Estados Unidos saídos da Segunda Guerra Mundial, em direção à Guerra Fria. Reunindo recortes não só literários, mas também de textos ensaísticos e teóricos de McCullers, podemos acompanhar, em uma leitura que cruza o trauma histórico no desenvolvimento e esfacelamento das tramas psicológicas da vida e as personagens da narrativa da estadunidense, partindo mesmo até da questão simples de: por que o título é, desde seu início, já o indício de algo que passa, se esfarela no ar?

A seguir, há a exploração da relação entre a “conduta dos olhos” das personagens femininas de Machado de Assis e o paternalismo brasileiro do século XIX. No ensaio “Olhar da personagem feminina, paternalismo e tradição patriarcal: um motivo machadiano”, Maurício Fernandes di Fraia defende a existência de uma contradição entre a liberdade do olhar dessas personagens como um movimento de autonomia e a subordinação imposta a elas nas relações sociais da época, nas quais os gestos de igualdade precisavam ser reprimidos. Após definir o conceito de paternalismo, analisa-se casos específicos na obra de Machado, conectando-os ao contexto literário europeu do pós-1848. Conclui-se então com um comentário sobre “Noite de almirante”, conto que ocupa uma importante posição dentro de sua análise.

Em “O monólogo dramático em Percy B. Shelley: Prometeu entre a tirania e a liberdade”, Guilherme Augusto Brandão Ferreira analisa a fala inicial de *Prometeu Acorrentado* (1820) a fim de mostrar os significados adquiridos pelo mito clássico no contexto da modernidade e da luta de classes, objetivado formalmente pelo poeta. Ferreira discute as

relações de opressão e resistência estabelecidas entre as figuras mitológicas de Júpiter e de Prometeu, concluindo que Shelley "faz com que o ouvinte ou o leitor olhe para a imagem criada pelo ponto de vista do eu lírico, de modo que, ao mesmo tempo, assuma também o ponto de vista do oprimido contra o Senhor dos Deuses".

Se não são poucas as amarras e as questões quando se tenta juntar representação, política, literatura, realidade e a consequente verossimilhança, também não são pequenas as possibilidades de ação e análise para que, a quem interessar possa, se tenha como campo para a crítica e análise literárias. Assim o faz Vanessa Didolich Cristani, em "Entre o homem e o fantasma: Lídia à beira da cama, à beira do mundo. Acima, mulher do povo", ao se debruçar na análise da personagem Lígia, no romance de José Saramago *O ano da morte de Ricardo Reis*. O plano de fundo da ditadura salazarista em Portugal, em uma época de recrudescimento generalizado da expansão da extrema direita no continente europeu, se mescla à narrativa e cria tensões que, inclusive, estão refletidas nos campos de ação das personagens, a partir de uma perspectiva que inclui na conta o gênero das mesmas. Lídia passa a ser lida, nesse contexto político-social, a partir da crítica de Silvia Federici e Pierre Bourdieu, para que se entenda como os papéis de gênero estão refletidos na narrativa e possam assumir perspectiva crítica para o entendimento e expansão de como observamos as personagens em tensão. Tzvetan Todorov é referência chave para que se perceba, por fim, como dar conta de entender, na economia da narrativa, afinal, como é possível imaginar, a partir da literatura, que o heterônimo de Fernando Pessoa que dá título ao livro ainda esteja lá, vivo, vivendo, se sua base de origem já... morreu.

O estranhamento da forma e da estrutura do conto "Baster", do autor estadunidense Jeffrey Eugenides (1960-), gera um questionamento e análise subsequentes, a partir de um narrador em primeira pessoa que assume um posicionamento a, em literatura, parecer desafiar princípios básicos do seguimento espaço-temporal, ao menos na Modernidade e em seu espelhamento na Literatura. São esses os movimentos de Bruno dos Santos Konkewicz ao se debruçar no conto de Eugenides, tentando entender as tensões da criação dessa narratologia "não-natural", assim como o que significa, de fato, para seus teóricos escolhidos na análise e no diálogo (Rüdiger Heinze, Brian Richardson, Jan Alber, Henrik Skov Nielsen e Gérard Genette) o que é tanto o natural, quanto a sua negação. Aquilo que, no fim, parece ser, de antemão, um problema profundo, passa a ser matizado com a leitura e demonstração dos argumentos de seus teóricos, assim como das análises e demonstrações de Konkewicz para o que se encontra, então, em paralelepse, em seu artigo "O narrador paraléptico em 'Baster', de Jeffrey Eugenides".

Em "D. Cornelia Herculana (Um Perfil Político) por Luís Guimarães Júnior: A Outra Face das Histórias para Gente Alegre (1870)", Rogerio Borcem analisa a obra humorística D. Cornelia Herculana, escrita por Luís Guimarães Júnior, e sua contribuição à tradição literária do século XIX no Brasil. Cornelia, uma mulher de personalidade forte e aparência grotesca, que desafia o papel feminino tradicional da época, é o centro da narrativa. Com base em uma heroína nada romântica, Guimarães Júnior usa do humor e da caricatura para criticar os valores patriarcais, questionando padrões sociais e políticos. É entre a representação dos estereótipos de gênero – e a sua ruptura – que o trabalho de Guimarães Júnior ganha seus contornos na análise de Borcem.

O descentramento do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, ao pensarmos nos estudos em torno do Modernismo brasileiro, é base de partida para o texto de Ivan Francisco Pinto, “Manoel de Barros e Lobivar Matos no Modernismo do Mato Grosso”. Como as palavras-chaves dentro do título podem demonstrar, a partir de dois autores que partem do Mato Grosso em direção à vida no Rio de Janeiro e sua produção literária, tensionam a escrita da historiografia do Modernismo nacional, centralizado na dinâmica de grupos e autores, chegando à demonstração autoral de como a dinâmica no estado de Mato Grosso vai se dar por outra forma. Partindo de textos de Rubens Mendonça, Hilda Dutra Magalhães, Marinei Almeida e Leandro Pasini, os textos de Barros e Matos são lidos a partir desses dois eixos de produção artística, demonstrando suas atuações na cena literária nacional, suas convergências e suas movimentações ao longo do tempo.

Por fim, em “A poesia de Paul Celan e ‘Sobre verdades e mentiras no sentido extra-moral’, de Nietzsche: aproximações”, Laysa Beretta procura tecer uma relação entre Celan e Nietzsche, entre poeta e filósofo portanto. Sua hipótese parte do texto “Verdade e mentira no sentido extra-moral” (1873), e traz à tona os possíveis ecos que existem entre as ideias do filósofo alemão e aquelas presentes em alguns dos poemas de Celan, analisados pela autora em seu ensaio. De tal comparação emerge um solo problemático comum: o reconhecimento do caráter não-relacional da linguagem em relação à realidade, bem como seu fracasso em fornecer uma verdade essencial.

*

Em “A (trans)formação dos seres vivos em *Bugônia*, de Daniel Galera”, que abre a seção *Ensaio de Curso*, acompanhamos a leitura de Letícia Vital Ferreira, cuja base de tensão e análise é a ecocrítica, em suas diversas faces e variações autorais. Pensando com e unificando diferentes autores como Malcom Ferdinand, Ailton Krenak, Greg Garrard, Donna Haraway, entre outros, o livro de Daniel Galera passa por uma leitura cerrada na qual se tenta entender, e ao mesmo tempo imaginar, formas de junção e mudanças na construção de laços que saiam do eixo individual/individualista, tendo as formas destacadas pela autora uma mudança da comunidade para a coletividade, mesmo se não saibamos, como aponta Ferreira, se o fim e o chamado serão, efetivamente, ouvidos.

Já “Paradigma e excepcionalidade no evento racial do Atlântico Verde”, de Victor Augusto da Cruz Pacheco, se oferece como leitura de processos históricos e historiográficos tentando questionar certos locais comuns já firmados pela reescrita da origem/demarcação do ser irlandês como um povo cuja história seria marcada pela opressão colonial, logo, em uma espécie de paradigma no qual se marca o Ocidente e o Resto (*West/Rest*) e um fora-do-dentro para o caso do país específico. Veríamos, assim, um certo afastamento irlandês daquilo que marca, majoritariamente, a construção metonimizadora da história da Europa como a história do Ocidente e da colonização do “resto” do mundo. Ao se entenderem assim, o que Pacheco busca, com o aporte teórico em diálogo a vozes como Frank B. Wilderson III, Denise Ferreira da Silva e mesmo a passagem de Frederick Douglass pela Irlanda, é questionar a matização de uma experiência de sofrimento como esquecimento da participação irlandesa tanto na colonização, como na própria construção de si dentro do paradigma da branquitude. A exceção, por fim, não torna os irlandeses verdes, mas, ainda assim... brancos.

Nesse ínterim, Letícia de Oliveira, em “Pele negra, máquinas do tempo: leituras sobre legado escravista e utopias através da viagem no tempo em *Kindred* e *Dawn* de Octavia Butler”, nos oferece, em um aporte teórico que também dialoga com as vozes do Afropessimismo, do Afrofuturismo, entre outras teorias críticas da raça, uma leitura comparada de dois romances de Octavia Butler. Ao reler viagens no tempo que apontam tanto para o passado, quanto para o futuro, a autora coloca em questão a própria necessidade (moderna? ocidental? branca? há como separar cada um dos termos?) de nos afastarmos de princípios como linearidade e separabilidade, cujo foco se torna, então, a própria reavaliação de tais conceitos como determinantes de uma experiência que exclui pessoas negras da escrita da história, do espaço e do tempo. Ao revisitar escritos que demonstram a criação de valor como expropriação colonial, Oliveira relê Butler nos oferecendo respostas que, como os próprios dilemas apontados nos romances, ainda deixam tantos outros questionamentos ao porvir.

Nesse caminho, “Crítica da (de)colonialidade em um ensaio: mestiçagem e antinegitude em *Crítica da colonialidade em oito ensaios*, de Rita Segato”, escrito por Camila Geovanna Alves da Silva, relê contribuições de Segato questionando os lugares ambientados como construção de uma espécie de “brancos-não-tão-brancos”, por serem latino-americanos, vendo nessa demarcação já uma derivação da própria máquina supremacista que diferencia pessoas negras e pessoas não-negras dentro de um paradigma racista, reservando somente às segundas o substantivo “humano”. Relendo, entre outras questões, a maneira como pessoas negras são inseridas no pensamento de Segato como “quase da família”, assim como também quantas vezes a lógica comunitária do “nós” é utilizado pela autora, Silva nos proporciona uma leitura cerrada e contundente dos pressupostos de Segato como aqueles que, mesmo dentro de uma lógica na qual se tenta entender o funcionamento da colonialidade dentro de territórios latino-americanos e como seria possível buscar questioná-los, dinamitá-los, etc., o que se encontra é, na verdade, o reforço da exclusão prévia já realizada, mantendo linhas de subalternização da diferença.

A referência mitológica à figura de Hefesto em “O poeta é um forjador: três momentos hefésticos na lírica drummondiana” é a base para que Leonardo Ferreira Aguiar construa uma leitura em diálogo a uma plêiade de outros críticos e teóricos de literatura para afirmar, a partir da sua própria análise e força argumentativa, outros caminhos possíveis a serem vistos e discutidos na obra do poeta itabirano. Relendo “Poesia”, de *Alguma poesia*, “Procura da poesia”, de *A rosa do povo*, e “Oficina irritada”, de *Claro enigma*, Aguiar busca não só elencar argumentos que visem certos lugares já bem estabelecidos na fortuna crítica em torno de Drummond, mas também se perguntar se mesmo critérios como beleza, generosidade, ternura e crueza não são o espelho único pelo qual se pode observar a poesia de Drummond ao longo das décadas que distanciam os poemas analisados, mas sim entender o movimento intrínseco do poeta ao misturar e construir tais critérios juntos à importância de uma análise social e histórica que dá, para o poeta e seu projeto artístico, uma correlação inseparável entre poesia/escrita e vida: agir é escrever, escrever é viver, de forma bela.

Como fio que também se emenda por algo do viés comparativo, i.e., aquilo que se sabe mesmo sendo necessário deixar, de certa forma, do lado de fora da análise, o recorte de Iago Lago Hamann para “*Bildung* em ‘Campo Geral’” contém em si já todos os elementos necessários para apresentação. Por um lado, a partir de um recorte que relembra a importância de realocações crítico-semânticas de o que significa a *Bildung* para além do Romance de Formação, mas ao mesmo tempo dentro dele, Hamann, em diálogo com vozes importantes do paradigma, como Gadamer, Koselleck e Mazzari, parte da novela de Guimarães Rosa e a ela volta, ainda que se saiba (ou, para alguém a quem possa parecer surpresa) que a história de Miguilim ali termina e, alhures, continua. A releitura da necessidade de precisão para aquilo que também se perde, quando da passagem da *Bildung* para algo que possa ser entendido como “Formação”, no próprio exercício de tradução, menos do que um exercício de denúncia da simples perda lamurirosa do translado faz, no texto de Hamann, um movimento que se mostra proveitoso para a reaproximação com Rosa, com novos caminhos que, a partir da reconstrução teórica, desembocam em novas pontuações em torno da trajetória de Miguilim. Mesmo se ali veterinário ainda não é, a quem interessar possa, ao menos, novos óculos e olhares são dados não somente à personagem.

*

A seção de *Tradução* também conta com diversas contribuições de países e autorias diferentes. Começamos com a apresentação e tradução feita por Alane Melo da Silva ao conto “The Verdict” (“O veredito”), de Edith Wharton, que foi tradutora, poeta, contista e romancista, tendo alcançado grande reconhecimento de público e crítica. Tendo começado sua carreira aos 40 anos de vida, Wharton rapidamente alcançou prestígio por seus comentários da sociedade estadunidense de sua época, a Era Dourada, pelo misto de crescimento econômico e restrições sociais observadas pela autora.

“Da bela clareza”, texto escrito por Mikhail Kuzmin, é apresentado em sua primeira tradução ao português por Yuri Martins de Oliveira. Além da tradução em si, Oliveira também nos oferece um retrato da época vivida por Kuzmin, das dificuldades de circulação e censura às obras, a depender do período, pela acusação de obscenidade ligada ao fato de Kuzmin ser homossexual, assim como da necessidade, hoje, de revitalização e reapresentação da obra de alguém que, no início do século XX, se fazia presente em diversos círculos sociais de escritores, pensadores e pessoas influentes, determinando e discutindo caminhos possíveis para a literatura de sua época. “Da bela clareza” é apresentado, então, como um possível tratado para a prosa, revelador do estilo e da forma de pensamento de Kuzmin, contrário ao surrealismo, por exemplo.

“Ar”, de Emilia Pardo Bazán, é traduzido e apresentado por Rafaela de Souza Viana, a partir de um exercício crítico-estilístico a buscar, ao mesmo tempo em que traduz, tentar reproduzir, inclusive, uma forma de experiência sociocultural a ultrapassar as fronteiras refletidas na América Hispânica para o Brasil das transições entre os séculos XIX e XX. Para isso, o exercício de tradução também conta com uma recriação linguística cujo espelho e inspiração passam a ser Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). A autora traduzida foi poeta, romancista, contista, dramaturga, jornalista e crítica literária, cuja obra, destacada por Viana e pela fortuna crítica selecionada em sua apresentação, é

reconhecida por abordar tematicamente a condição da mulher espanhola oitocentista.

Por fim, em “O sobrenatural na ficção”, Virginia Woolf reflete a respeito de como a história de fantasmas vitoriana tradicional perdeu seu impacto, sugerindo que os novos escritores deviam focar nas manifestações do sobrenatural que habitam a mente humana. A autora analisa que as experiências de medo podem ser mais profundas quando revelam estados internos de angústia e percepções ocultas e discute como a era racional levou a um anseio pelo sobrenatural. Em sua tradução, Carla Lento Faria disponibiliza uma perspectiva menos conhecida da obra de Woolf ao público de língua portuguesa, a saber, a de resenhista e sua admiração pelo universo do sobrenatural.

Desejamos ao público uma boa leitura!

Comissão Editorial da 

capa e contracapa



Foto: Rina por Equilíbrio

Aurora Forni Bernadini é uma colaboradora de longa data da revista Magma. Neste número, a professora, mais conhecida por suas pesquisas e traduções do russo, italiano e inglês, compartilhou outra faceta de sua obra conosco, a de pintora. Para os 30 anos da Magma, cedeu uma de suas pinturas para integrar a arte de nosso número 20, da qual foram utilizados fragmentos na capa e contracapa. Abaixo a reproduzimos na íntegra.



vinte vezes magma

A *Magma* foi idealizada em 1992 por iniciativa dos alunos do Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Dois anos mais tarde, em 1994, o primeiro volume da revista veio à luz e teve como corpo editorial e executivo Marília Librandi Rocha, Celso William Cavicchia e Thais H. C. F. Certain. Lê-se, no editorial da primeira edição, um pouco dos desafios que eles encontraram para produzi-la:

Entre idas e vindas de reuniões, formamos a equipe responsável por esta primeira edição. Nós, alunos de Letras, acostumados a apreciar livros nos recantos da biblioteca, vimo-nos confrontados com a tarefa de editores. De fruidores e estudiosos passamos a enfrentar os meandros de um trabalho editorial: seleção de textos, transcrição de fitas, contatos via fax, revisões, formato, capa, contracapa, tipo de letra, papel e, sobretudo, muitas dúvidas.[1]

O objetivo era criar um espaço de divulgação dos trabalhos produzidos dentro do departamento. Assim, desde seu início, a *Magma* foi pensada *por e para* estudantes.

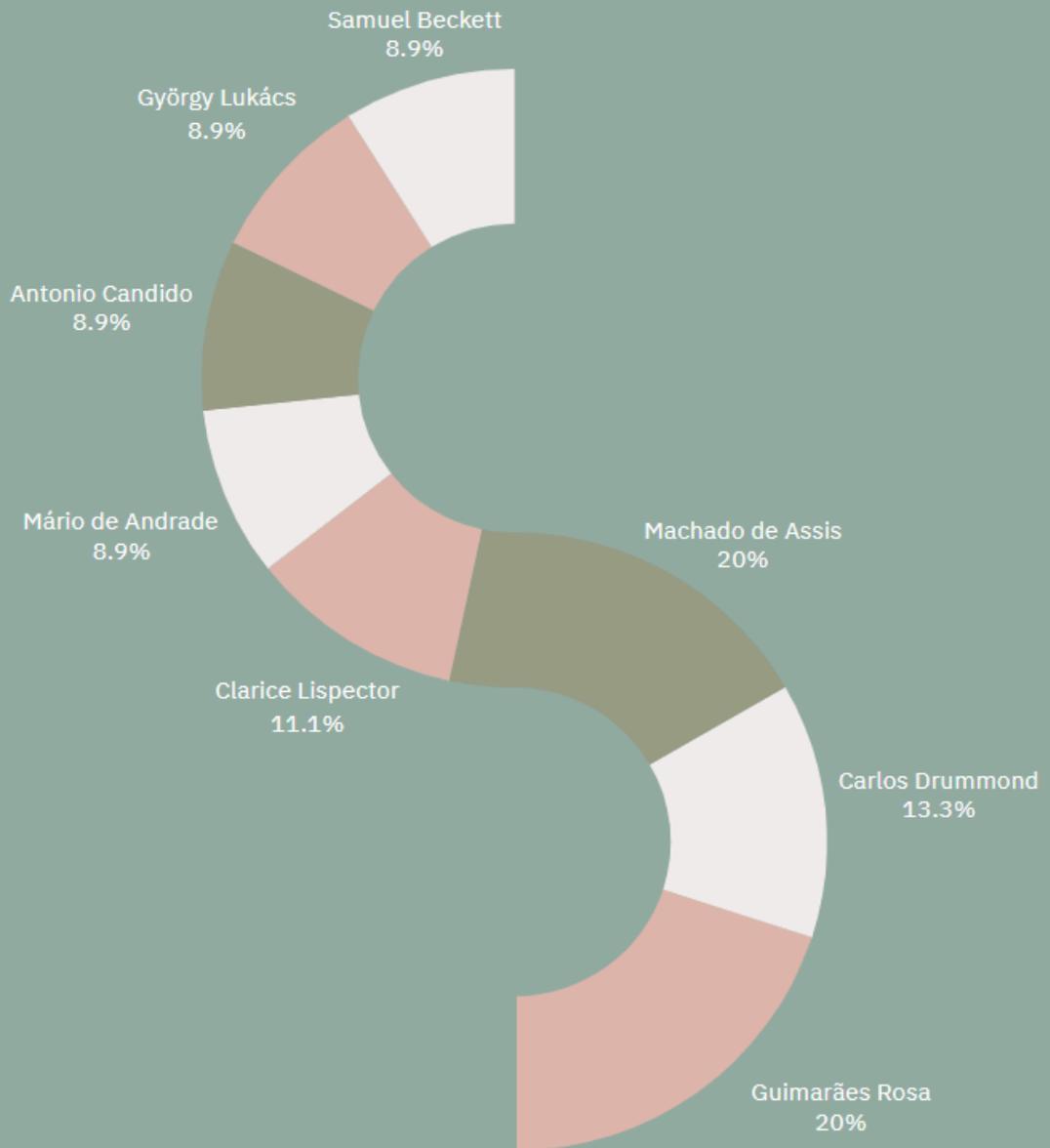
Ao longo desses 30 anos, diferentes gerações de alunos fizeram parte da preservação e manutenção da revista, um trabalho que exige dedicação e constância daqueles que nele se engajam. Necessidades que se tornam ainda mais complexas quando levamos em consideração o caráter inevitavelmente provisório das comissões.

A *Magma* permanece, nas palavras de Marília Rocha, um lugar de “dúvidas”, mas também de aprendizado para os alunos PPG, que, ao conduzir o fluxo editorial da revista, desempenham diversas funções: editores, preparadores de texto, revisores, diagramadores, leitores de prova etc.

Hoje esse espaço se tornou ainda maior. Nele convivem alunos do Programa de Pós-graduação de Teoria Literária e Literatura

[1] ROCHA, Marília. Apresentação. *Magma*, n. 1, 1994, p. 5.

os temas mais estudados



escritores
brasileiros

Guimarães Rosa
27.3%

Carlos Drummond
18.2%

Machado de Assis
27.3%

Clarice Lispector
15.2%

Mário de Andrade
12.1%

Bertolt Brecht
15.8%

Samuel Beckett
21.1%

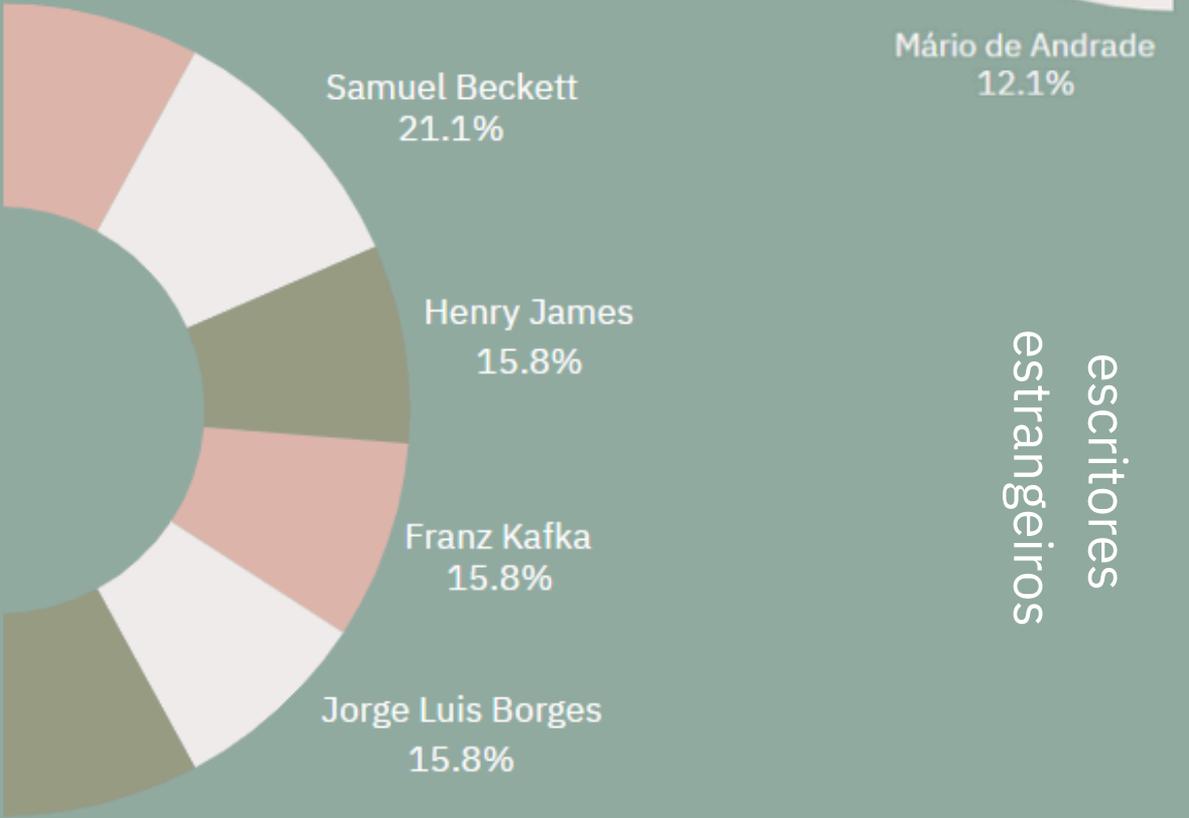
Henry James
15.8%

Franz Kafka
15.8%

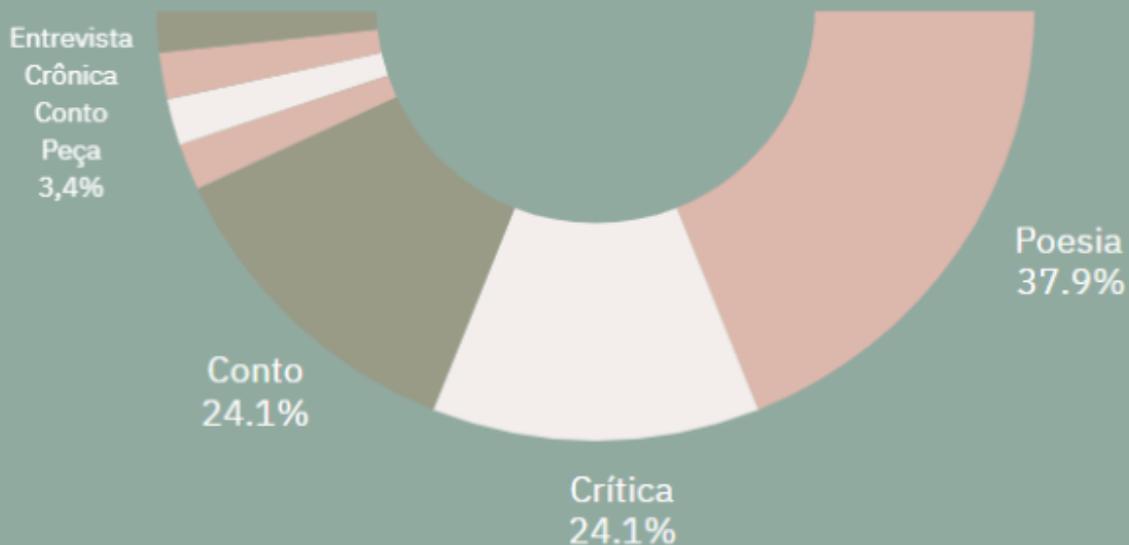
Jorge Luis Borges
15.8%

Thomas Mann
15.8%

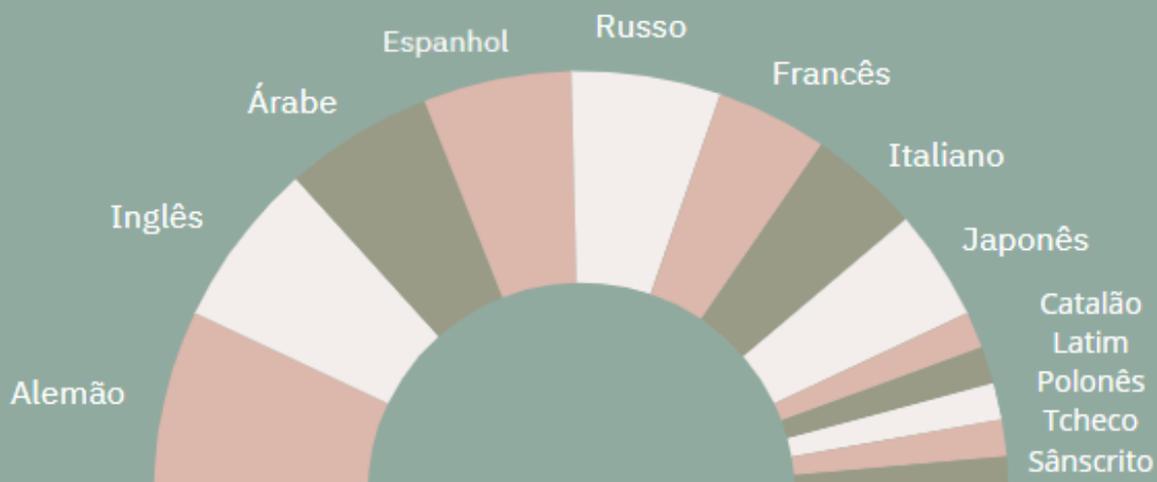
escritores
estrangeiros



gêneros traduzidos



idiomas traduzidos



SUMÁRIO

ENTREVISTA

27

Presença, sentido e crítica literária:
entrevista com Hans Ulrich Gumbrecht
CAIO VINICIUS RUSSO NOGUEIRA
MARIA ELISA PEREZ PAGAN

TEMA LIVRE

37

Duas passantes na multidão:
Cecília Meireles e dois poemas de Baudelaire
KÁTIA BEATRIZ LEANDRO BARBOSA
EDUARDO VERAS

50

A enorme parábola contínua: a insensatez da
realidade em Dashiell Hammett e Rubem Fonseca
MATEUS BALDI

63

O sinistro deslizar dos anos: tempo e
transitoriedade na ficção curta de Carson
McCullers
GIOVANA PROENÇA GONÇALVES

74

Olhar da personagem feminina, paternalismo e
tradição patriarcal: um motivo machadiano
MAURÍCIO FERNANDES DI FRAIA

87

O monólogo dramático em Percy B.
Shelley: Prometeu entre a tirania e a
liberdade
GUILHERME AUGUSTO BRANDÃO FERREIRA

95

Entre o homem e o fantasma: Lídia à beira da cama, à beira do mundo. Acima, mulher do povo

VANESSA DIDOLICH CRISTANI

107

O narrador paraléptico em “Baster”, de Jeffrey Eugenides

BRUNO DOS SANTOS KONKEWICZ

116

Cornelia Herculana (Um perfil político) por Luís Guimarães Júnior: a outra face das Histórias para gente alegre (1870)

ROGERIO PEREIRA BORCEM

128

Manoel de Barros e Lobivar Matos no modernismo do Mato Grosso

IVAN FRANCISCO PINTO

139

A poesia de Paul Celan e “Sobre verdades e mentiras no sentido extra-moral”, de Nietzsche: aproximações

LAYSA BERETTA

ENSAIOS DE CURSO

149

O poeta é um forjador: três momentos hefésticos na lírica drummondiana

LEONARDO FERREIRA AGUIAR

163

A (trans)formação dos seres vivos em Bugônia, de Daniel Galera

LETÍCIA VITAL FERREIRA

173 Paradigma e excepcionalidade no evento racial do Atlântico Verde
VICTOR AUGUSTO DA CRUZ PACHECO

183 Pele negra, máquinas do tempo: leituras sobre legado escravista e utopias através da viagem no tempo em *Kindred* e *Dawn* de Octavia Butler
LETÍCIA DE OLIVEIRA

192 Crítica da (de)colonialidade em um ensaio: mestiçagem e antinegitude em *Crítica da colonialidade em oito ensaios*, de Rita Segato
CAMILA GEOVANNA ALVES DA SILVA

204 *Bildung* em "Campo Geral"
IAGO LAGO HAMANN

TRADUÇÃO

217 O veredito
EDITH WHARTON
ALANE MELO DA SILVA

226 Da bela clareza
MIKHAIL KUZMIN
YURI MARTINS DE OLIVEIRA

237 Ar
EMILIA PARDO BAZÁN
RAFAELA DE SOUZA VIANA

243 O sobrenatural na ficção
VIRGINIA WOOLF
CARLA LENTO FARIA

ENTREVISTA

PRESENÇA, SENTIDO E CRÍTICA LITERÁRIA: ENTREVISTA COM HANS ULRICH GUMBRECHT

— CAIO VINICIUS RUSSO NOGUEIRA

— MARIA ELISA PEREZ PAGAN

Esta entrevista foi gravada à distância em finais de agosto de 2024. Apesar da agenda cheia, Gumbrecht prontamente mostrou-se interessado em nossa proposta e, após uma rápida troca de e-mails, marcamos nosso encontro. Compareceu à chamada pela manhã, bem cedo, enquanto tomava café em uma conhecida cantina da Universidade de Stanford, onde se aposentou em 2018. Professor emérito nos departamentos de Literatura Comparada, Francês e Italiano, o filósofo e crítico literário ocupa a cadeira de Albert Guérard desde 1989, sendo também professor associado nos departamentos de Estudos Germânicos, Ibéricos e de Culturas Latino-Americanas. Nascido na Alemanha, concluiu seu doutorado na Universidade de Konstanz em 1971, na qual iniciou sua carreira docente como professor assistente. Lecionaria, mais tarde, em Bochum (1975-1982) e depois em Siegen (1983-1989) antes de estabelecer-se em Stanford.

Gumbrecht é associado a diversas instituições de prestígio, como a American Academy of Arts and Sciences, também nos Estados Unidos; a Fundação Carl Friedrich von Siemens, em Munique; a Universidade de Montreal, no Canadá; na França, é professor associado no Collège de France e na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Recebeu o título de doutor *honoris causa* em vários países, como Rússia, Alemanha, Dinamarca, Portugal, Hungria, Geórgia e Canadá. Falante de um português claro e fluente, Gumbrecht também tem uma longa e sólida relação com o Brasil. Uma breve pesquisa revela o quanto ele é acessível, o que pudemos comprovar na prática. Há anos transita em território brasileiro, tanto em ambientes universitários quanto fora deles, concedendo cursos a universidades públicas e ao SESC, escrevendo a periódicos acadêmicos e a revistas de grande circulação, como a *Folha de São Paulo*.

Explicamos ao professor que a entrevista seria publicada em uma revista organizada por alunos de pós-graduação em literatura, um dos fatores que despertou seu interesse. É a esse público, portanto, que tanto as perguntas que fizemos quanto as respostas que recebemos foram orientadas, o que ficará claro ao longo da leitura. O tema central das questões é aquele que talvez seja o conceito mais discutido de sua carreira, o de produção de presença, que aqui foi pensado à luz do trabalho da crítica literária. Ao longo da entrevista, o leitor encontrará, primeiramente, uma breve discussão sobre o conceito de produção de presença, passando pela oscilação entre efeitos de presença e de sentido, e pela influência da filosofia heideggeriana na gênese de tal conceito. Discute-se, em seguida, as possíveis relações entre estética e política. Por fim, há a exploração de alguns conceitos relevantes de sua obra mais recente, como epifania, dêiticos, personificação e, mais especificamente sobre seu novo livro ainda não publicado, a voz e a imaginação. Gumbrecht falou conosco com sua habitual linguagem descomplicada, transitando entre ideias espinhosas, memórias e figuras da cultura popular com leveza e bom humor, sem nunca perder nem o rigor, nem a verve provocadora que lhe é característica.

Caio/Elisa

Produção de presença: o que o sentido não pode transmitir, publicado em 2003, apresenta tanto um diagnóstico quanto uma proposta. O diagnóstico se refere a certo cansaço teórico nas Humanidades quanto ao sentido. Para que mais sentido? Quem desejaria isso ainda? O fenômeno que você compreende por sentido, para além das nuances conceituais, vai da significação ao imaginário, dos conteúdos proposicionais à representação. O nome para essa busca pelo sentido é o que você denomina de metafísica: atenção voltada ao efeito para além das coisas, para além do existente. Sem negar os “efeitos de sentido”, exemplificado sobretudo pela tradição da qual você fez parte, a hermenêutica, ao diagnóstico se segue uma proposta, um “retorno” àquilo que o sentido não pode transmitir: a presença. De que modo a presença pode complexificar nossa relação modernamente restrita aos sentidos nas Humanidades? Se os efeitos de presença não são redutíveis à cultura do sentido, de que modo poderíamos falar deles, ou falar deles seria, necessariamente, reduzi-los novamente ao sentido? *

Gumbrecht

Gosto da pergunta pois ela me dá a oportunidade de sublinhar uma coisa: não sou nem anti-sentido, nem anti-hermenêutico. Como vocês bem lembraram, venho da hermenêutica. Muitas vezes me dizem “Ah, mas você está usando sentido para descrever a presença!”, afirmação que não tenho a ambição de negar. Identificar sentido nos textos é um exercício antigo e legítimo, sem o qual não podemos nos comunicar discursivamente ou transmitir nossos pensamentos. Ele existe quando escrevo meus livros, quando dou uma aula ou quando nós três conversamos nesta entrevista. Não pretendo, em suma, negar a busca pelo sentido. Minha intenção é investigar se o que chamamos de “discurso crítico” é capaz de ir além da produção de sentido, se talvez haja uma possibilidade ou vocação para isso. O que chamo de presença é esse efeito corporal, físico, espacial, que não necessariamente vem acompanhado ou teria o sentido por finalidade. O objetivo de tal discussão, portanto, é buscar uma complexidade maior tanto às Humanidades quanto, de maneira mais ampla, à nossa relação extensiva com o mundo. Para isso, eu confiro sentido com frases, com linguagem, a processos que não necessariamente implicam sentido, e nisso não há contradição. As ciências naturais, por exemplo, fazem isso o tempo todo. Elas dão sentido àquilo que o excede, como os zoólogos que observam e descrevem o comportamento dos primatas para compreender como eles se comunicam. Para finalizar, acredito que no centro desta primeira pergunta esteja um dos fios condutores da entrevista, que seria o de pensar o papel da produção de presença na crítica literária; se ir além da produção de sentido poderia ser um de seus objetivos, ou mesmo seu objetivo último. No meu caso, e essa é uma posição pessoal, não tenho a intenção de produzir presença no que escrevo. Às vezes dizem que eu consigo, o que eu gosto, claro, mas não é o que eu procuro. Apontar a produção de presença e o modo como ela não se reduz ao sentido é diferente de produzi-la em um texto crítico.

Caio

Sobre a questão do efeito de presença, ou de que modo a presença pode ser vista não como uma espécie de abolição do sentido (sem nenhuma dúvida, pois sem sentido a gente não consegue se comunicar), eu me pergunto se existiria necessariamente uma espécie de oscilação entre dois pólos, entre efeitos de sentido e efeitos de presença; ou seja, os efeitos de presença se dariam junto ao sentido como um tipo de complemento...

G.

Oscilação é um conceito que tenho usado bastante ultimamente. O caso mais claro na literatura é a lírica, já que a poesia sempre tem prosódia. Ao contrário da posição da crítica e da teoria literária clássicas, entendo a prosódia como produtora de presença. Quando ouvimos um poema recitado acredito que ficamos em uma oscilação entre uma atenção prestada à prosódia ou ao sentido. Meu poeta favorito na literatura alemã é Hölderlin e a prosódia dele é extremamente complexa, maravilhosa. Se em uma ode de Hölderlin estou prestando atenção à prosódia, presto menos ao sentido; por outro lado, em alguns momentos opto por atentar-me mais ao sentido, e então capto menos a prosódia. Aí se encontra a oscilação de que falo. Em minha própria produção, porém, não tenho como objetivo produzir uma oscilação desta natureza, mesmo que às vezes isso possa acontecer. No entanto, acredito que para você, Caio, como escritor, seja interessante produzir essa oscilação; se você fosse meu orientando, não diria para não fazê-lo. Acredito que a vocação institucional primária da crítica literária não é, porém, criar esses efeitos de presença. Pensemos em um crítico clássico: Erich Auerbach. Auerbach não produz muitos efeitos de presença nos seus textos. *Mimesis*, por exemplo, é um livro clássico, muito lido nos cursos de introdução nos Estados Unidos, mas sem muitos momentos do que chamo de presença. Alguém muito discutido também aqui é Harold Bloom: às vezes, sobretudo nos primeiros livros sobre o romantismo inglês, há momentos de presença, e acho muito bom. Eu o convidei várias vezes para vir a Stanford e me lembro de uma palestra que ele deu sobre Shakespeare. A recitação dele naquele momento foi impactante, foi maravilhosa. Produziu presença.

Elisa

Acho que todos nós, estudantes de literatura, temos lembranças dessa natureza. É uma questão interessante: a possível produção de presença em sala de aula e como isso pode ser impactante e/ou produtivo para os alunos.

G.

Penso que é possível expressar um certo tom de entusiasmo com as obras que pode ser contagioso. Mas é um efeito que não pode ser produzido intencionalmente; podemos, somente, tentar fornecer o espaço para que ele aconteça.

C./E.

Ainda sobre o conceito de presença, a sua interpretação do Dasein, de Heidegger, vai também nesse sentido, substância e ser-no-mundo como espacialização do ser: “O ser como physis é o balanço em fusão” (Heidegger). Em meio a uma cultura metafísica de sentido, o chamado à physis seria o convite para uma atenção voltada à existência de uma realidade tangível, ao Ser enquanto substância?

G.

Não quero, é claro, reivindicar algo como a interpretação correta de Heidegger. Ninguém sabe, nem nunca vai saber, o que ele quis dizer exatamente com o conceito de *Sein* [Ser]. Ler Heidegger da forma como leio é apenas produtivo para mim. Tenho um colega, Thomas Sheehan, grande especialista no filósofo, para quem Heidegger nunca transcendeu *Ser e Tempo*. Em sua visão, aliás, o *Ser* é um conceito fenomenológico nada particular. Como vocês sabem, eu acho impossível ler o

sentido de *Ser* desse modo. O que é interessante para mim é que justamente em *Ser e Tempo*, publicado em 1927 e escrito em três semanas, Heidegger nunca usa o conceito de sujeito. Ele fala em *Dasein*: estar-lá, ou ser-aí, como no português. Em todo caso, o *espaço-de-dar-lá* é uma alusão à substância. Talvez ele nem tenha tido consciência do que falo agora, mas em suas pré-leituras da *Introdução à Metafísica*, de 1933-34, aparece um *Ser* relacionado à existência humana não enquanto conceito existencialista, mas enquanto desvelamento mesmo do *Ser*. Em outros termos, penso o desvelamento do *Ser* no sentido de agência da atividade não humana, mas do próprio *Ser*. O *Ser* se auto-desvelando. O *Ser* não está entre o sujeito e o objeto, mas se auto-desvelando. E a melhor contribuição humana para esse *acontecer* do *Ser* é precisamente: *Gelassenheit* [Serenidade]. De modo literal: deixar-acontecer, não-pressionar. Quando você deixa-acontecer algo você está contribuindo com a possibilidade desse algo acontecer. Associo, na leitura que faço de Heidegger, aquela substância, da qual eu falo em *Produção de presença*, ao conceito de *Ser*. Uma substância que, no entanto, se auto-desvela, o que significa dizer uma substância que não se apresenta de um ponto de vista particular. É um exemplo horrível, mas podemos pensar em Hiroshima. As bombas talvez tenham sido o desvelamento do *Ser* da energia nuclear. Depois da destruição física, da substância destroçada das pessoas, as sombras continuam nas paredes mesmo sem a agência humana... Apesar desse exemplo horrível, o desvelamento do *Ser* pode se apresentar como algo muito bonito. O ponto mais importante é que, de todo modo, não temos como controlá-lo.

C.

Isso é bastante interessante, pois quando você fala de substância a gente, ou ao menos um leitor menos habituado com o seu vocabulário, tenderia a pensá-la como uma espécie de substituto ou sinônimo de objeto, como esse objeto que está-aí, no sentido do ser-do-ente como instrumentalidade em Heidegger, quando, se bem entendi, você descreve a substância como um processo, melhor, como um acontecimento...

G.

Não tinha pensado nisso, é uma boa ideia. Nesse sentido, Hiroshima, de novo, apesar de absolutamente horrível, é um bom exemplo. Hiroshima e Nagasaki foram experimentos, pois a guerra já estava ganha. Eles, os Estados Unidos, queriam ver o que ia acontecer. Então é um processo de poucos segundos, mas um processo, como você disse. Se vocês forem ao Japão, ninguém vai dizer para vocês irem a Hiroshima (é uma cidade normal, jogam *baseball* muito bem; são um pouco o Corinthians do *baseball* japonês.) Mas o lugar desse processo, para usar seu termo, é uma das coisas mais impressionantes e horríveis que eu já vi. Falando agora, eu acho cada vez mais que foi um desvelamento da energia nuclear. Como disse, nem mesmo o piloto do avião e a *American Air Force* sabiam muito bem o que aconteceria, então foi um desvelamento daquele processo. Nem todo desvelamento, é claro, leva à destruição... embora o risco sempre exista.

C./E.

Haveria algum tipo de relação entre o conceito de produção de presença e a política?

G.

Começo dizendo algo decepcionante a vocês. Para ser sincero, eu não tenho muito interesse em política. Quer dizer, sou anti-Trump (muito surpreendente!). Estou torcendo pela Kamala Harris, cujo pai conheço e vem com frequência a esse café. Ao falar que não tenho muito interesse em política, quero problematizar uma certa auto-obrigação dos críticos literários de serem de alguma forma políticos, pois parece-me pouco evidente nossa vocação ou autoridade para tratar do assunto (o que não significa que como cidadãos não possamos nos posicionar). Seria uma primeira reação. Mas a resposta que realmente importa é a seguinte: é possível imaginar que efeitos de presença tenham efeitos políticos. Voltando ao exemplo anterior, o desvelamento do Ser em Hiroshima teve efeitos políticos: até hoje o Japão basicamente não tem uma força militar. Desde aquele dia os Estados Unidos dominam militarmente o mundo. E, para provocar, eu diria: se a Rússia e a China tivessem a mesma tecnologia militar, o mundo seria um lugar muito mais perigoso. Às vezes, sim, tem uma função política, mas usá-la intencionalmente como função política é perigoso, sobretudo porque não se pode excluir a possibilidade da violência. Violência não controlada. Se eu não tenho pensado ou escrito sobre efeitos políticos de presença, não é por acreditar que eles não existam, mas sim porque eu não vejo como podemos desenvolver uma estratégia para que isso aconteça sem risco ou sem probabilidade de uma violência não-controlada.

C.

Às vezes a gente tenta fazer uma espécie de conexão direta entre literatura, representação e resistência política, como se fosse óbvia, dada. Quando você fala dessa quebra entre a triangulação de história, pedagogia e estética você levanta um problema: nada garante a passagem de uma a outra. Nada garante essa passagem. Ao mesmo tempo, e isso é uma coisa que me chama atenção quando eu releio o Produção de Presença, a política me parece, hoje, no caso não só latino-americano, mas enquanto fenômeno mundial, passar por uma substituição do sentido pela presença. Aqui, atualmente, há um candidato a prefeito de São Paulo que produz pouco sentido e muita presença. Ele saltou nas pesquisas por conta disso...

G.

Sim, o Bolsonaro é o mesmo caso! Não quero dizer simplesmente que ele é fascista, isso é fácil demais. Falemos dos Estados Unidos: o talento de Trump é produzir presença em suas falas. Tanto faz o que ele diz, ele tem uma produção de presença muito grande. Não que isso deva ser proibido, claro, mas ele sem dúvidas tem essa capacidade e isso não deixa de ser problemático porque, ao mesmo tempo, ele é um dos muitos políticos hoje em dia que não acreditam nas estruturas básicas da democracia. Claro que há a produção de presença na política, mas ela deveria ser usada minimamente. Em 1933, esse também era o talento inaudito de Hitler. Esse é o perigo da política de presença. Acrescentando, o que eu acho problemático nessa questão sobre a interpretação política da literatura, e também da própria literatura política, é que elas são inevitavelmente alegóricas. E, se eu sou inimigo de alguma coisa, é da alegoria. A gente não precisa de alegorias. Estive em um seminário no qual nos focamos em Bertold Brecht, por exemplo. Ele tem uma produção de poesia maravilhosa, absurdamente maravilhosa, mas seu teatro é alegórico demais.

C./E.

Mudando um pouco de assunto, você propõe alguns conceitos correspondentes a modos práticos de aproximação que se desviariam ou ao menos não se restringiriam ao imperativo do sentido nas Humanidades: epifania e gestos dêiticos, por exemplo. Ainda que essas práticas conceituais não se restrinjam aos estudos literários, como podemos pensar esses conceitos na literatura, supostamente a “mais espiritual das artes”, a mais próxima, portanto, do sentido?

G.

Fico contente em responder essa questão pois, ao meu ver, o conceito de dêitico é subestimado. Não leciono há seis anos, mas quando estava em sala de aula, muitas vezes o meu jeito era dêitico. Eu gostaria muito, por exemplo, que por efeito de nossa conversa vocês dois pudessem reler ou ler pela primeira vez um poema de Holderlin. Como disse anteriormente, a prosódia dele é incrível, é um poeta extraordinário. Há um ato dêitico não só em mencionar suas obras, evidentemente, mas no modo como me refiro a elas, com entusiasmo, até mesmo com euforia. Acabo de escrever um livro novo dedicado à voz. Creio que nele sou capaz de falar do Elvis Presley de uma forma dêitica, ou seja, de uma forma que até mesmo aqueles que acham que só a música clássica é boa podem acreditar que talvez aquela voz tenha algo de bom, mesmo que seja impossível transformar seu impacto inteiramente em produção de sentido. Às vezes, aos domingos, eu e minha mulher assistimos um filme muito antigo de Elvis: *Fun in Acapulco* (1963). É o pior filme já produzido, mas ele canta quinze vezes e essas quinze vezes são absolutamente fantásticas. Com relação à pergunta de vocês, e pensando no contexto desta entrevista, eu poderia dizer que o ato dêitico é um gesto de presença possível; não muito transcendental, mas que existe.

C.

Gostaria de complementar com outra pergunta. Você também usa epifania junto aos atos dêiticos...

G.

É um conceito muito importante para mim.

C.

Lendo o seu texto me veio à memória a noção de claritas, de James Joyce, a partir da leitura que ele faz de São Tomás de Aquino. Essa claritas já seria algo como uma epifania secular me parece...

G.

Gosto muito dessa ideia. Joyce para mim é um grande exemplo de epifania, talvez o autor mais epifânico do século XX. Para falar de modo mais preciso, você deveria dizer que a epifania não acontece no texto literário. O texto literário pode descrever uma epifania – é o que o Joyce faz muitas vezes – mas é importante dizer que o texto literário, para usar um conceito do Foucault, é um dispositivo (*dispositif*) que possibilita a epifania. Na crítica você pode tratar a epifania de modo dêitico. Ontem eu estava escrevendo sobre *O Sobrinho de Rameau* (1805) e me lembrei de Lyotard, que me falou pela primeira vez que eu deveria ler esse romance de Diderot. Foi em um momento no qual eu não falava ainda em presença, mas já a intuía, já estava no caminho para

formulá-la. E ele disse: você tem que ler O Sobrinho de Rameau. Ontem escrevi uma lembrança sobre isso, sobre aquele primeiro contato, que foi epifânico para mim. Mas a epifania não aconteceu no meu texto. Deiticamente há uma possibilidade disso acontecer, no entanto mesmo que a crítica literária seja capaz de produzir presença, é sempre secundário. No geral, porém, o que podemos fazer é apontar para esses acontecimentos.

E.

A próxima pergunta seria a sobre a possível produção de presença da crítica literária, mas creio que ela já tenha sido bem respondida ao longo da entrevista. A resposta sobre a questão dos dêiticos me parece muito interessante. São, como você disse, possíveis “gestos” através dos quais a crítica literária tem a possibilidade de produzir presença, ou de apontar para uma possível epifania, ainda que sejam – e nisso estamos de acordo – feitos secundários.

G.

Acho que é um ponto de convergência de suas perguntas. Vou voltar à minha primeira resposta e fazer, primeiramente, uma comparação cultural. O sistema das universidades públicas brasileiras, incluindo a USP, parece-me um dos melhores sistemas universitários do mundo, pelo menos nas ciências humanas. E na crítica literária como instituição, o número de pessoas que vem da literatura e ao mesmo tempo estão produzindo crítica e teoria talvez seja maior aqui do que nas duas culturas que conheço melhor – a alemã e a americana. Nos departamentos de inglês, o da língua nacional, existem mais pessoas, porém nos departamentos de literatura comparada encontramos pouca gente (tanto professor quanto aluno) que produz literatura. Então a pergunta de vocês talvez seja particularmente brasileira. Ela é justificada em um bom sistema universitário. E suponho, também, que haja nessa tendência alguma relação com a forte tradição ensaística que existe na crítica literária brasileira. Então o meu conselho seria – um conselho de fora, claro – não enfatizar tanto isso na primeira fase de formação profissional de um crítico literário. Quero dizer que uma boa iniciação no exercício da crítica literária – no primeiro ano de pós-graduação, por exemplo – é saber descrever bem um texto específico, em seu contexto histórico, descrever o que é necessário para compreendê-lo bem etc. Eu diria que ir além disso, produzir efeitos de presença na crítica literária, é uma coisa secundária. Não no sentido de que não seja importante, pode ser muito importante – Harold Bloom foi maravilhoso, como eu disse –, mas eu acho que se você faz isso primeiro, você acaba buscando outro caminho para fazer literatura. Aí está o perigo.

C./E.

Apesar de não ter sido ainda publicado, você escreveu um novo livro sobre o qual gostaríamos de falar um pouco. Dando continuidade, nas suas palavras, à insistência pela ideia de presença, há uma reflexão bastante profunda sobre a voz, começando por um caso pessoal: seu pai, cuja voz, não condizente com a imagem que dele você tinha, lhe causava incômodo pelo descompasso que ela adquiria em determinado espaço social. Apesar dessa codificação, desse sentido que se imprime à fisicalidade, a própria voz poderia, se bem entendemos, desencadear um humor, um Stimmung, sendo mais do que um simples médium para os conteúdos proposicionais mesmo quando a sua presença não é atual, mas imaginada, tomando a imaginação, nas suas palavras, como a “capacidade da mente humana de produzir conteúdos sem estar sincronizada com atos

de percepção de fenômenos fora da nossa consciência”. De que modo poderíamos articular então os efeitos de presença da voz à atmosfera, ao humor ou à ambiência como configuração de um espaço existencial cuja substancialidade (ou materialidade) não poderia ser reduzida aos efeitos de sentido? Qual seria a articulação possível entre voz, imaginação e Stimmung?

G.

Esse é meu último livro acabado. A relação mais importante para mim, a que acredito mais produtiva, é a entre voz e imaginação, embora a entre voz e *Stimmung* também seja possível. Em primeiro lugar, acho completamente impossível ouvir a voz de alguém ao telefone, por exemplo, sem pensar na presença física de quem fala. É completamente impossível, e o fato empírico de que seja completamente impossível já é em si interessante. Até uma pessoa que você nunca vai ver, ainda assim você irá imaginar um rosto. Eu diria que isso acontece desde o primeiro momento. Já *Stimmung* é uma coisa que não depende só da voz da outra pessoa, ele sempre surge de uma interação. Como nós três aqui, temos uma certa *Stimmung*. Ela não existia nos primeiros dez minutos: ela se relaciona com a interação, com nossas vozes e também com o conteúdo do que falamos. Nesse sentido, o *Stimmung* se relaciona com a voz, mas não de forma tão clara. Eu posso imaginar um passeio com alguém e pode existir *Stimmung*, mesmo que não haja nenhuma voz.

C.

Aproveitando a questão anterior, seria possível diferenciar os espaços existenciais, dos quais a voz participa, dos espaços meramente físicos?

G.

Semana passada tive que fazer aquela coisa horrível que é reler todo o meu texto editado. É horrível sobretudo porque você sabe que o livro está acabado e que não pode mais mudá-lo, mas surgem tantas ideias de como reescrevê-lo... Digo isso pois eu não estava consciente de uma certa contradição. A pergunta me faz pensar em uma questão que não está exatamente no livro, mas sobre a qual me parece interessante refletir. O conceito de substancialidade é muito forte em minha teoria. À luz do que dissemos anteriormente sobre Heidegger, não é possível pensar na presença sem espaço. O desvelamento do ser é sempre espacial – daí a recorrência do exemplo de Hiroshima. Seria interessante, portanto, pensar se o que descrevo como espaço existencial seria ou não possível em uma comunicação escrita – em um espaço que não seja físico, portanto. Escrevendo aquele capítulo, estava pensando em conversas que tenho muitas vezes com meu amigo K. Ludwig Pfeiffer, com quem trabalhei em meus últimos seis anos na Alemanha. É meu amigo intelectual mais próximo, não vou para lá sem falar com ele. Ele tem esclerose múltipla – não consegue se locomover muito bem – mas conversamos muito. Talvez em uma reescritura do livro fosse interessante enfatizar que o espaço existencial não acontece, ao menos não tipicamente, na escrita, já que precisaria de uma presença física – diferente daquela de Hiroshima, é claro. Quando falo de espaços existenciais não penso imediatamente em escrita, mas nisso que se passa agora, na nossa conversa. Talvez seja um bom exemplo. Hoje aqui será um dia maravilhoso do tipo californiano. A luz da Califórnia é absolutamente fantástica. Eu compartilho uma certa *Stimmung* com as pessoas ao redor, que estão chegando agora ao café...

CAIO VINICIUS RUSSO NOGUEIRA é doutorando no programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP) com apoio da FAPESP e foi doutorando convidado na Sorbonne Université também com apoio da FAPESP. Possui graduação em História pela Universidade do Estado de São Paulo (UNESP-Assis), mestrado em História pela mesma universidade com apoio da FAPESP e foi pesquisador convidado no Centre Prospéro da UCLouvain Saint-Louis Bruxelles também com apoio da FAPESP. Contato: nogueira.cvr@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1165690856119860>.

MARIA ELISA PEREZ PAGAN é doutoranda no programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFLCH) da USP com apoio do CNPq. Formou-se em Estudos Literários no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, onde adquiriu o título de mestra no programa de Teoria e História Literária com apoio da FAPESP. Contato: elisap@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3540046605706385>.

ARTIGOS

TEMA LIVRE

DUAS PASSANTES NA MULTIDÃO: CECÍLIA MEIRELES E DOIS POEMAS DE BAUDELAIRE

— KÁTIA BEATRIZ LEANDRO BARBOSA
— EDUARDO VERAS

RESUMO

O presente artigo propõe uma aproximação entre os poemas “Lei do passante” e “Multidão”, de Cecília Meireles, ambos do livro *Poemas escritos na Índia*, e “A uma passante” e “As multidões”, o primeiro de *As flores do Mal* e o segundo dos *Pequenos poemas em prosa*, de Charles Baudelaire. A análise comparativa parte da importância da viagem, da deambulação e da modernidade para a poesia dos dois autores, sem deixar de ressaltar as diferenças, especialmente no que concerne à relação de cada um com o mundo exterior, a metrópole e a vida moderna. O diálogo com o poeta francês, já atestado por outros pesquisadores, reafirma a inserção de Meireles na tradição da poesia moderna, mesmo em um livro dedicado a uma cultura e a uma sociedade em quase tudo diversa da ocidental. “Lei do passante” e “Multidão” são lidos, portanto, a partir das duas perspectivas, a intertextualidade com os poemas de Baudelaire e sua posição no âmbito do conjunto dos *Poemas escritos na Índia*. Dessa maneira, “Lei do passante” é interpretado como um poema programático, destinado a apresentar os pressupostos poéticos e filosóficos que subjazem a errância ceciliana na Índia.

Palavras-chave: Poesia; Passante; Modernidade; Cecília Meireles; Charles Baudelaire.

ABSTRACT

This article proposes an approach between the poems “Lei do passante” and “Multidão,” by Cecília Meireles, both from the book “Poemas escritos na Índia” (Poems Written in India), and “A uma passante” and “As multidões,” the first from “As flores do Mal” (The Flowers of Evil) and the second from “Pequenos poemas em prosa” (Small Prose Poems), by Charles Baudelaire. The comparative analysis starts from the importance of travel, wandering, and modernity for the poetry of both authors, while highlighting the differences, especially regarding each one’s relationship with the outside world, the metropolis, and modern life in general. The dialogue with the French poet, already noted by other researchers, reaffirms Meireles’ insertion into the tradition of modern poetry, even in a book dedicated to a culture and a society almost entirely different from the Western one. “Lei do passante” and “Multidão” are therefore read from two perspectives: intertextuality with Baudelaire’s poems and their position within the scope of the set of “Poemas escritos na Índia”. Thus, “Lei do passante” is read as a programmatic poem, aimed at presenting the poetic and philosophical assumptions underlying Meireles’ wandering in India.

Keywords: Poetry; Passerby; Modernity; Cecília Meireles; Charles Baudelaire.

INTRODUÇÃO

O livro *Poemas escritos na Índia* (2014) reúne 59 poemas escritos por Cecília Meireles durante a sua viagem à Índia em 1953. A poeta havia sido convidada pelo primeiro-ministro Nehru como palestrante em um congresso sobre a obra de Gandhi. O livro se abre com o poema “Lei do passante”, título que evoca a figura da “passante” do célebre soneto de Charles Baudelaire publicado na segunda edição de *As Flores do Mal*, que vem a público em 1861. O presente artigo tem como objetivo apresentar uma comparação entre esses dois poemas e discutir brevemente alguns pontos de contato entre os dois escritores, sem perder de vista as especificidades de cada um.

A ressonância do imaginário indiano na obra de Cecília é bastante clara, mas seu estudo ainda constitui uma lacuna na fortuna crítica da poeta. Além dos poemas quase a metade de todas suas crônicas de viagem abordam temáticas indianas. A autora aproximou-se da Índia e de sua cultura quando ainda era adolescente, e essa paixão pelo Oriente influenciou de maneira bastante intensa sua obra. Partindo de histórias ouvidas na infância e leituras feitas durante a adolescência, a poeta transformou em texto todo o seu conhecimento e amor por aquela cultura. A escritora tornou-se conhecida na Índia através do poema “Elegia sobre a morte de Gandhi”, especialmente depois de sua versão em inglês, que apareceu no periódico *United Asia*. Posteriormente, Cecília receberia do presidente da Índia o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Delhi, atestando a forte relação recíproca que a poeta brasileira e aquele país estabeleceram.

Um dos maiores pesquisadores da relação de Cecília Meireles com a Índia foi o prof. Dilip Loundo, que organizou juntamente com a Embaixada do Brasil naquele país, em homenagem ao centenário da poeta, a obra *“Travelling and Meditating: Poems written in India and other poems”* (2003), que possui riquíssimas informações sobre aquela relação. Loundo afirma, em seu estudo, que, para a escritora, “(...) a viagem à Índia foi marcada por uma atmosfera de revisita, de retorno, de reconhecimento dos conteúdos de sua imaginação criteriosa” (*apud* GOUVEA, 2007, p. 159), e, podemos entender com esta ideia, que, ao viajar para a Índia pela primeira vez, a poeta conseguiu se reencontrar, pois tudo o que viu e colocou em seus poemas indianos está repleto de afinidade espiritual, literária e conhecimento sobre a cultura indiana no geral.

A importância de se conhecer esta aproximação de Cecília foi também tema de estudo de Antônio Carlos Secchin. Segundo ele,

O Oriente, todavia e, mais particularmente, a Índia ocupam um lugar central na geografia poética ceciliana, porque, para além de seu espaço físico, simbolizam sabedoria de vida e lição de cultura que se disseminam, mais ou menos explicitamente em quase todos os livros da autora. É oportuno recordar que já o segundo poema do seu primeiro livro (*Espectros*, de 1919), o soneto intitulado “Brâmane”, descreve, no epílogo, a figura de um hindu “Que contempla, extasiado, o firmamento”. E um dos últimos poemas de Cecília, escrito a menos de seis meses de sua morte, se chama “Breve elegia ao Pandit Nehru”. Nas duas extremidades da existência, a Índia. (Secchin, 2018, p.192).

Podemos perceber nas palavras de Secchin, como a ligação de Cecília com a Índia se converte em fato poético, como afeta a linguagem e sua visão de mundo, para além, inclusive, do próprio livro de poemas inspirado na viagem àquele país. Em algumas crônicas, Cecília retrata sua

insatisfação com o mundo ocidental moderno, que ela vê como superficial, agitado e vazio, ao comparar com o que encontrou ao conhecer seus novos amigos indianos. Outro fato importante, mas desconhecido do grande público, é que Cecília, com apenas 24 anos, escreveu um poema com o título “Saraswati” (deusa hindu, protetora da arte, cultura e sabedoria). O texto apresenta grande riqueza de detalhes sobre, ainda que sua produção date de um momento anterior à viagem da poeta. Isso se deve ao fato de que Cecília sempre esteve atenta com o universo indiano, mantendo-se informada tanto em relação à Índia “moderna”, submetida à máquina colonizadora britânica, e, claro, à sua tradição milenar.

CECÍLIA E BAUDELAIRE

Baudelaire é um poeta importante para a poesia brasileira, desde os primeiros baudelairianos dos anos 1870 estudados por Antonio Candido (1989) no célebre ensaio “Os primeiros baudelairianos”, passando pelos simbolistas – referência central, aliás, para a poética de Cecília Meireles, até o presente, em diferentes medidas. No contexto do modernismo, o poeta francês é lido, citado e retomado em muitos aspectos por poetas como Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade. E não é diferente com Cecília Meireles. Leila Gouvêa, pesquisadora da obra de Cecília Meireles, refere-se diversas vezes, em sua obra *Ensaio sobre Cecília Meireles* (2007), à presença de Baudelaire como um elemento importante na obra ceciliana. Segundo ela,

A consciência crítica da modernidade histórica, capitalista e burguesa (que a poeta clamaria de maneira até contundente em centenas de cartas e crônicas, em conferências e em combativos artigos sobre educação ou mesmo política) emerge, [...] como um obstáculo ao sonho e ao canto – o primeiro sentido como impossível, o segundo “vão”. Seria essa percepção do desencantamento do mundo o que levaria Cecília Meireles a expulsar, recusar e banir a modernidade – o transitório e o contingente do tempo presente e urbano, segundo Baudelaire – de quase toda a sua poesia? Seria por isso que, mestra depois em criar efeitos oníricos, tem e destrói tantos sonhos na obra de maturidade? (Gouvêa, 2007, p. 36).

Lembremos que Baudelaire foi um grande crítico do progresso^[1], tendo estabelecido igualmente uma relação tensa e ambivalente com a vida e com a cidade moderna (Compagnon, 2014, p. 169). No caso de Cecília, a recusa da modernidade – no sentido baudelairiano do termo – também produz efeitos poéticos. Se a recusa baudelairiana é inseparável de um mergulho tenso na cidade, a recusa ceciliana aproxima-se mais do silêncio, à maneira dos poetas simbolistas. Este outro posicionamento surgiu posteriormente, reivindicando, de toda forma, a herança de um certo Baudelaire, o “poeta da modernidade”, mas aquele da teoria mística das correspondências. Veremos que a posição ocupada pelo poema “Lei do passante”, no âmbito de um livro marcado pela deambulação, uma espécie de *flânerie* no espaço sociocultural da Índia, é significativa no que concerne à concepção de viagem (tema fundamental para Baudelaire, não custa frisar).

Em artigo recente, intitulado “Charles Baudelaire e Cecília Meireles: ressonâncias poéticas sob o domínio da noite”, Márcia Eliza Pires observa outra importante dimensão do diálogo entre os dois poetas, a saber, a conexão de ambos com o Simbolismo – do qual, em grande medida, Baudelaire foi precursor, e Cecília, herdeira:

[1] A esse respeito, cf., entre tantas outras referências possíveis, o texto a “Exposição Universal de 1855”, em especial a primeira seção, intitulada “Método de crítica – Da ideia moderna do progresso aplicada às belas-artes – Deslocamentos da vitalidade”. (BAUDELAIRE, 2023, p. 744). Cf. também COMPAGNON, 2014.

Os valores das escolas românticas e simbolistas ressoam na poética de Cecília Meireles de diversas maneiras, dentre elas, pela incessante busca da expressão do sujeito por meio da pluralidade e da mistura de sensações. Assim como no Romantismo e no Simbolismo, o estilo ceciliano exalta o universo subjetivo – estância figurada por lógica própria e, portanto, insubordinada às regras do dado imediato. A imaginação conduz o olhar do eu lírico ceciliano a apreender os objetos, dos importantes aos mais triviais, a partir dos significados ocultos que evocam. Todo e qualquer elemento fundamenta-se em aspectos que suscitam enigmas, cifras, valores que são pontes para a esfera do ideal, que, inclusive, se encontra no ambiente terreno não se restringindo à esfera do etéreo. Tal aspecto aproxima a produção de Cecília Meireles à poética de Charles Baudelaire (Pires, 2016, p. 92).

Pires aponta, dessa forma, para uma camada mais profunda do contato, que, ao lado da incontornável questão da modernidade, nos interessa diretamente para imaginar uma conversa entre os dois passantes. Márcia Elisa Pires ressalta a centralidade do sujeito e da imaginação – que Baudelaire (2023, p. 792) designava, aliás, como a “rainha das faculdades” – na produção poética de ambos. Esse elogio da subjetividade tem um impacto direto sobre a experiência poética da cidade, do espaço público, e, em última instância, da viagem na obra dos dois.

As flores do mal são uma referência incontornável para a compreensão da poesia moderna, tanto do ponto de vista da forma quanto no que se refere a sua relação com a vida moderna. A Crítica é unânime em reconhecer em Baudelaire o “poeta da modernidade” (Friedrich, 1999, p. 43), palavra, aliás, da lavra do próprio poeta, conforme observa Antoine Compagnon (2014, p. 11). Em suas diversas tentativas de definição da modernidade, Baudelaire ressalta a tensão entre o indivíduo e a multidão, a subjetividade do artista e o espaço público, que deve ser percorrido na busca pela transfiguração estética da realidade. Em “O pintor da vida moderna” (1995, p. 859), o poeta escreve, referindo-se à tarefa do artista moderno:

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.

O artista é, portanto, aquele que percorre a multidão, atravessa a metrópole, como faz o poeta em vários poemas das *Flores do Mal* e do *Spleen de Paris*, em busca da “modernidade”, espaço onde se encontram o transitório e o poético, o passageiro e eterno. O artista moderno, o poeta moderno, enfim, é também um passante, mas um passante que não hesita em se colocar, em implicar sua subjetividade criadora na tarefa de apreensão da vida moderna. É justamente esse poeta-passante que se manifesta no soneto “A uma passante”. Nele, a cidade, personificada, “urra”, a multidão, ainda que não evocada diretamente, envolve toda a cena do encontro fortuito, avassalador e transitório do poeta com a viúva de luto:

A uma passante

De ensurdecer, a rua em torno a mim urrava.
Magra, esguia, de luto, na dor majestosa,
Uma mulher passou, e com uma mão faustosa
A barra do vestido erguia e balançava;

Com pernas de estátua, ágil, aristocrata.
Crispado como um louco, eu bebia, histrião,
Em seu olho, céu lívido onde o furacão
Nasce, o afeto que encanta e o prazer que mata.

Um raio... a noite vem! — Beleza fugidia,
Cujo olhar de repente me fez renascer,
É só na eternidade que eu te reveria?

Bem longe daqui! tarde! jamais, pode ser!
Não sei onde vais, nem onde vou avalias,
Tu que eu teria amado, tu que o bem sabias!

(Baudelaire, 2019, p. 295).

Publicado pela primeira vez na edição de 15 de outubro de 1860 do periódico *L'Artiste*, o soneto “A uma passante” é incluído na segunda edição das *Flores do Mal* [1861], junto aos poemas da nova seção intitulada “Quadros parisienses”. O poema se configura como a fotografia de um instante, do momento fugaz e arrebatador da passagem de uma mulher. Nesse sentido, ele é um tópico central na poética urbana de Baudelaire, a abordagem do desconhecido que passa, com o qual o poeta, em diversas medidas, se identifica. Aqui se insinua uma espécie de teoria do artista moderno, associada à tensão multidão X solidão e ao interesse do artista pela beleza fugidia da vida metropolitana. Essa teoria se desenvolve em textos da mesma época do soneto, dentre os quais se destacam o poema em prosa “As multidões”, sobre o qual nos deteremos mais à frente, e o ensaio “O pintor da vida moderna”. Neste último, Baudelaire (1995, p. 856) define o artista moderno como “homem das multidões”:

[...] ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance.

Trata-se, portanto, de um esforço de recuperação desse “fascínio” instantâneo por meio da arte. Conforme sugere o título, o soneto, dedicado à passante, é uma tentativa de recuperar *a posteriori* o impacto maravilhoso daquela visão. Esse encontro no meio da multidão, no mar da metrópole, para retomar uma metáfora recorrente tanto nas *Flores do Mal* quanto no *Spleen de Paris*, representa, segundo Jérôme Thélot (1993, p. 488), “o ato pelo qual [Baudelaire] cria a poesia moderna, entendida como avanço da consciência em direção ao real do tempo do aqui agora, engajamento ético pela proposição de valores compartilháveis, vontade de troca” (tradução

nossa). No vai-e-vem frenético da massa, espaço eminentemente prosaico, o poeta é interpelado pela aparição da passante, imagem que mal consegue assimilar no meio do caos dinâmico da metrópole, para logo se ver novamente sozinho, entregue ao fluxo interminável da vida moderna. O impacto desse encontro é avassalador para o eu-lírico. O deslocamento afetivo que provoca se expressa fisicamente no espasmo descrito na segunda estrofe, experiência que aponta para uma vivência corporal do amor à primeira, ou última vista, como prefere Walter Benjamin (1989, p. 118), para quem

[...] o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe. Porém, capturando o sujeito, ela atingiu também o âmago de seu sentimento. Aquilo que contrai o corpo em um espasmo – qual bizarro basbaque – não é a beatitude daquele que é invadido por Eros, em todos os recônditos do seu ser; é, antes, a perplexidade sexual que pode acometer um solitário.

Nesse seu encontro fortuito e abrupto com a passante, o poeta identifica-se com ela (Thélot, 1993, p. 489), ele próprio assumindo o papel de passante, do “caminhante solitário e pensativo” (Baudelaire, 2018, p. 32) que atravessa a metrópole. Nesse sentido, “A uma passante” antecipa a reflexão baudelaireana sobre a relação entre o eu e o outro na arte moderna, tema central no ensaio sobre Constantin Guys, como vimos acima, e nos *Pequenos poemas em prosa*, como veremos mais à frente.

A LEI DO PASSANTE

Lei do passante

Passante quase enamorado,
nem livre nem prisioneiro
constantemente arrebatado,
– fiel? saudoso? amante? alheio? –
a escutar o chamado,
o apelo do mundo inteiro,
nos contrastes de cada lado...

Chega?

Passante quase enamorado,
já divinamente afeito
a amar sem ter de ser amado
porque o tempo é traiçoeiro
e tudo lhe é tirado
repentinamente do peito,
malgrado seu querer, malgrado...

Passa?

Passante quase enamorado,
 pelos campos do inverdadeiro,
 onde o futuro é já passado...
 – Lúcido, calmo, satisfeito,
 – fiel? saudoso? amante? alheio?
 – só de horizontes convidado...

Volta?
 (Meireles, 2017, p. 15).

O poema “Lei do passante”, além de ser o poema de abertura de *Poemas escritos na Índia*, é o único que está grafado em itálico e o único do livro que não faz nenhuma referência direta à Índia. Esses elementos nos motivam a pensá-lo como um poema especial no contexto da obra, uma chave de leitura para o projeto poético do livro, uma espécie de programa que atenta menos para o conteúdo representado que para o próprio funcionamento poético do conjunto.

Desde a primeira leitura de “Lei do passante”, uma questão se impõe: seria o passante o indiano ou o viajante ocidental (a poeta, portanto) que percorre o espaço do outro? Percebemos que o passante está “constantemente arrebatado”, experiência que, em termos diferentes, também identificamos no poema de Baudelaire, no qual o poeta se apresenta “crispado como um louco”. O estado emocional do passante interessa ao eu lírico de Cecília, que, a respeito dele, se pergunta: “– fiel? saudoso? amante? alheio?”, numa tentativa de escutar o apelo do mundo e seus contrastes (versos 5, 6, 7); então aparece a primeira das três perguntas que marcam o ritmo do poema: “Chega?”. Nos versos seguintes, temos a descrição do passante que ama “sem ter de ser amado”, pois o tempo lhe tira tudo. Então, segue-se a segunda pergunta: “Passa?”. Aqui podemos pensar o poema como uma materialização da passagem do tempo, que coincide com a temporalidade do caminhar, das emoções que lhe acompanham e da própria sequência dos versos.

Na última estrofe, aparece a imagem do passante quase enamorado “pelos campos do inverdadeiro”. Esta, expressão que parece apontar para o espaço do imaginário, marca uma diferença importante em relação à experiência urbana de Baudelaire, caracterizada pela imposição acachapante do real, contra o qual o eu-lírico frequentemente sai derrotado.

O cenário urbano, no poema de Cecília, é subentendido, mais abstrato que no soneto de *As flores do Mal*. Por outro lado, é preciso considerar que o poeta *flâneur*, viajando pela Índia, está exposto a uma alteridade muito mais radical que o poeta baudelaireano em Paris. Acreditamos que isso possa explicar, em alguma medida, um certo afastamento do eu-lírico ceciliano e a predominância de uma linguagem mais fragmentada, etérea e imprecisa em comparação com o soneto de Baudelaire.

Segue-se, então, a última pergunta: “Volta?”. Cecília interpela o passante-viajante, portanto, em seu movimento característico de vai-e-vem. Também nos parece possível associar essa pergunta à questão da fugacidade dos encontros e ao desafio do artista de apreender e eternizar o transitório. Também para o eu-lírico de Baudelaire essa questão é fundamental: “É só na eternidade que eu te reveria?” (Baudelaire, 2019, p. 295). Essa seria, a nosso ver, a “lei do passante”, que preside a poesia-viagem, enquanto movimento de trânsito, reflexão e esforço de apreensão do instante. No que diz respeito à experiência da viagem em Cecília Meireles, Alfredo Bosi (2003, p. 141) observa que a poeta

[...] viajava primeiro dentro de sua memória convertendo em lírica as suas experiências vitais de amor e pena, encanto e desencanto; e só depois, as viagens assumiam aspectos terrenos mais tangíveis e recortavam aspectos terrenos mais tangíveis e recortavam cenas localizadas no tempo e no espaço: Portugal, México, Índia, Itália...

A distinção proposta por Bosi reforça nossa tese de que “Lei do passante” é um poema programático, à medida que promove uma reflexão sobre o próprio ato poético da deambulação e abre um livro de viagens ressaltando, antes de tudo, a dimensão subjetiva, profunda, não-turística daquela experiência.

Erion Marcos do Prado propõe uma aproximação bastante interessante entre a “Lei do passante” e o imaginário indiano, que nos parece bastante pertinente para pensar o caráter norteador do poema:

Além disso, como o texto em questão faz parte do livro *Poemas escritos na Índia*, sua tripartição permite supor uma referência às duas trindades hindus – a primeira representando as três fases do mundo, onde Brahma é o criador, Vishnu o conservador e Shiva o destruidor, e a segunda aludindo ao Bramam, que representa o ser, a consciência e a felicidade. Então se o poema for associado diretamente ao hinduísmo, a primeira parte pode representar a criação, ou o ser; a segunda a conservação, ou a consciência; e a terceira a destruição, ou a felicidade – que só é alcançada com a morte.

Outro elemento que reforça tal aproximação é a palavra “lei” presente no título do poema, que remete ao *dharma*, para os hindus a lei que rege a existência – por mais que tente, o homem não pode fugir do seu destino – o carma (Prado, 2011, p.44).

Através de uma interpretação que tenha fundamentos da filosofia e espiritualidade indiana, há um caminho paralelo de leitura que não é possível aprofundar aqui, mas que nos permite entender igualmente a posição de destaque do poema no conjunto do livro, ainda que em termos diferentes. “Lei do passante” seria uma apresentação das balizas místico-filosóficas de uma viagem que não se quer meramente descritiva, que se propõe a mergulhar na dimensão simbólica do espaço percorrido, na busca por uma apreensão poética do outro.

Em relação ao poema de Baudelaire, percebe-se, de pronto, uma diferença no que se refere ao gênero do passante abordado. No primeiro caso, temos uma passante, feminino. No segundo, um passante, masculino. Por outro lado, nos dois poemas, o que está em questão é a abordagem fortuita de um indivíduo – que passa – no meio da multidão. Se em Baudelaire, entretanto, o poeta é atropelado pela visão súbita da passante e mal consegue elaborar esse choque, arrebatado por um encantamento tão fugaz quanto avassalador, a voz poética em “Lei do passante”, toma o tempo de colocar diversas questões sobre a intimidade do personagem, estabelecendo com ele uma relação regida por outra temporalidade. Arriscaríamos dizer que, em Baudelaire, o que está em jogo é o impacto da transeunte sobre a sensibilidade do poeta. Ao passo que, mais voltado para a figura do passante, Cecília demonstra maior capacidade de desacelerar a cena, de desdobrar mais longamente o instantâneo daquela aparição, propiciando uma reflexão mais demorada sobre a figura do errante. Esses elementos, como dissemos acima, também concorrem para a constituição de um projeto poético extensível para o conjunto dos poemas sobre a Índia, pois anunciam uma relação mais lenta e meditativa – mais oriental? – do poeta com o espaço urbano e cultural que percorrerá nos poemas subsequentes.

DOIS POETAS NA MULTIDÃO

Como vimos, o espaço público é um elemento fundamental para os dois poemas analisados acima. Mais que um cenário passivo, a cidade é lugar onde a experiência poética moderna se realiza. A esse espaço associa-se à multidão, tema que atravessa a poesia urbana de Baudelaire e estabelece uma relação de tensão com a solidão, como já dito. Se “nenhuma palavra designa a multidão no soneto ‘A uma passante’”, explica Walter Benjamin (1989, p. 117), é preciso reconhecer que “seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento”. O tópico da multidão é igualmente importante no livro de Cecília Meireles. Se ele já se insinua nitidamente em “Lei do passante”, ele torna-se protagonista no poema “Multidão”. Baudelaire, por sua vez, também dá esse nome a um importante poema em prosa, publicado pela primeira vez em 1862. Transcrevemos abaixo os dois poemas, começando pelo de Meireles, para, em seguida, esboçar uma breve análise comparativa.

Multidão
(Cecília Meireles)

Mais que as ondas do largo oceano
e que as nuvens nos altos ventos,
corre a multidão.

Mais que o fogo em floresta sêca,
luminosos, flutuantes, desfrisados vestidos
resvalam sucessivos,
entre as pregas, os laços, as pontas sôltas
dos embaralhados turbantes.

Aonde vão êsses passos pressurosos, Bhai?
A que encontro? A que chamado?
em que lugar? por que motivo?

Bhai, nós, que parecemos parados,
por acaso estaremos também,
sem o sentirmos,
correndo, correndo assim,

Bhai, para tão longe,
sem querermos, sem sabermos para onde,
como água, nuvem, fogo?
Bhai, quem nos espera, quem nos receberá,
quem tem pena de nós,
cegos, absurdos, erráticos,
a desabarmos pelas muralhas do tempo?
(Meireles, 2017, p. 18).

As multidões
(Charles Baudelaire)

Não é dado a todos tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte, e somente pode fazê-lo às custas do gênero humano, uma patuscada de vitalidade, aquele cuja fada insuflou em seu berço o gosto pelo disfarce e pela máscara, o ódio pelo domicílio e a paixão pela viagem.

Multidão, solidão: termos equivalentes e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão, tampouco sabe estar só em uma multidão atarefada.

O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, a seu bel-prazer, ser ele mesmo e outrem. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando bem quiser, no personagem de cada um. Para ele somente, tudo está livre, e se alguns lugares lhe parecem estar fechados, é porque a seus olhos não valem a pena serem visitados.

O caminhante solitário e pensativo experimenta uma singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece os prazeres febris dos quais serão eternamente privados o egoísta, trancado como um cofre, e o preguiçoso, retraído como um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que a circunstância lhe apresenta.

Aquilo que os homens nomeiam amor é demasiado pequeno, demasiado restrito e demasiado fraco comparado a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma que se entrega toda inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa.

É bom ensinar algumas vezes aos felizes deste mundo – nem que seja para humilhar um instante o seu tolo orgulho – que existem felicidades superiores às suas, mais amplas e mais refinadas. Os fundadores de colônias, os pastores de povos, os padres missionários exilados no fim do mundo conhecem, sem dúvida, algo desses misteriosos êxtases; e no seio da vasta família em que seu gênio se fez, devem rir algumas vezes daqueles que lastimam pela sua fortuna tão irrequieta e pela sua vida tão casta. (Baudelaire, 2018, p. 32).

“Multidão” é o quarto poema de Poemas escritos na Índia. Nas duas primeiras estrofes, o eu-lírico contempla a multidão, abrindo-se para os estímulos sensoriais que dela emanam. Duas imagens bastante cecilianas são empregadas para designar a multidão, as “ondas” e os “ventos”. Ambas apontam para a dimensão dinâmica e colossal da vida urbana. Também para Baudelaire, a cidade se define por suas “inumeráveis relações” (Baudelaire, 2018, p. 14), pelo caos e por sua dimensão oceânica[2]. À maneira do poeta francês, Meireles concentra-se nos estímulos, extrai do caos urbano uma série de imagens. Como em “A uma passante”, de Baudelaire, a poeta encanta-se com as cores e os movimentos dos vestidos que passam na multidão[3].

Na continuação do poema, Meireles traz a primeira referência direta a um aspecto próprio daquela cultura, a saber, os numerosos “turbantes” que enfeitam a multidão e compõem, junto com os esvoaçantes vestidos, a atmosfera ígnea – quente, luminosa, vermelha – da cena. O procedimento é muito próximo daquele que Baudelaire emprega na descrição da cidade, na qual o que está em jogo é a busca por uma espécie de “sublime urbano” (Compagnon, 2014, p. 213).

[2] Nas *Flores do Mal*, cf., entre outros poemas, “Os sete velhos” e “As velhinhas” (BAUDELAIRE, 2019, pp. 279 e 285); Nos *Pequenos poemas em prosa*, entre outros, “Um engraçadinho” e “Perda de auréola” (BAUDELAIRE, 2019, pp. 18 e 99). A respeito do tema da liquefação da cidade em Baudelaire, cf. COMPAGNON, 2014, p. 221 e VERAS, 2021, p. 25.

[3] “Uma mulher passou, e com uma mão faustosa / A barra do vestido erguia e balançava” (BAUDELAIRE, 2019, p. 295). “Mais que o fogo em floresta seca, / luminosos, flutuantes, desfrizados vestidos / resvalam sucessivos” (MEIRELES, 2017, p. 18).

A partir da terceira estrofe, o poema assume uma estrutura dialógica, elegendo como interlocutor a figura do Bhai, palavra que significa ‘irmão’[4], em hindi. A partir desse momento igualmente, o poema ganha uma dimensão interpelativa, sendo que todos os períodos dali até o final do poema são interrogativos, lembrando bastante o procedimento empregado em “Lei do passante”. Em seu diálogo com Bhai, a poeta questiona-se sobre o destino dos passantes e sobre seu próprio lugar de observadora. Na penúltima estrofe, encontramos novamente as imagens da “água” e do “fogo”, além da “nuvem”, formando um trio de imagens do movimento, da evanescência e da infirmitude, figuras centrais na visão de mundo e na poética de Cecília Meireles. O poema encaminha-se, por fim, para uma reflexão sobre o sentido da vida, suscitada pelo reconhecimento de nossa condição de “cegos, absurdos [e] erráticos”, descrição que lembra bastante “Os sete velhos”, de Baudelaire (2019, p. 279).

“As multidões” é o 12º poema dos *Pequenos poemas em prosa*, conforme a ordem estabelecida na edição póstuma de 1869. Trata-se de um poema programático, considerado por parte da crítica como uma “ars poetica”, um “manifesto” dos *Pequenos poemas em prosa* (Compagnon, 2014, p. 222), evidenciando a lógica da relação do poeta com a multidão e o espaço urbano em geral, que preside a visão baudelaireana da arte moderna. Essa relação é descrita, já no início, a partir da metáfora do “banho”, bastante frequente nos poemas em prosa (Veras, 2021, p. 171). Ainda no parágrafo de abertura, destaca-se o elogio da viagem, da errância, da *flânerie* como procedimento poético ideal em oposição à paralisia do domicílio. Baudelaire concebe uma espécie de relação “quase mística” com a multidão, na qual mergulha como em um “mar humano” (Compagnon, 2014, p. 224). Por fim, cumpre ressaltar a abertura do poeta para o outro, para o diferente, comportando-se “como essas almas errantes que procuram um corpo, [que] entra, quando bem [quer], no personagem de cada um” (Baudelaire, 2018, p. 32).

O cotejo dos dois poemas é bastante eficaz para compreender a afinidade de Cecília Meireles com a experiência baudelaireana da modernidade, especialmente no que diz respeito à questão da errância poética na metrópole. O diálogo nos parece ainda mais instigante uma vez que o passeio de cada um se dá em contextos bastante diferentes: Baudelaire encontra-se “em casa”, ao passo que a poeta brasileira ultrapassa as fronteiras do mundo ocidental, ainda que percorra um espaço sociocultural bastante marcado pela colonização britânica e pelo avanço do capitalismo. Seria interessante aprofundar os impactos da modernidade ocidental sobre a vida indiana no século XX. Não sendo possível fazê-lo no curto espaço deste artigo, é importante ressaltar que Cecília Meireles, a exemplo de Baudelaire, está atenta às transformações que a modernidade impõe à cidade. Conforme observa Prado (2011):

Cecília adota pelo menos duas posturas diferentes diante da modernização da cidade, uma delas é a da cidadã do mundo que, ao se encontrar no Oriente redescobre o universo das histórias que ouvia quando criança (“Meus „orientes””), a outra é a da brasileira que (assim como Baudelaire em relação a Paris) se espanta com a transformação de sua terra natal e não se reconhece mais no lugar em que se encontra, pois a modernidade transforma rapidamente o ambiente urbano, que muitas vezes se torna algo sem vida (“Lamento pela cidade perdida”). A sensação de desterro e isolamento em seu próprio país que muitas vezes Cecília confessa ter faz com que ela busque abrigo na Índia, a terra dos seus sonhos de criança, lugar onde a multidão parece ser o espelho da cronista (Prado, 2011, p. 44).

[4] A interlocução é uma estratégia adotada por Baudelaire em diversos poemas. Lembremos que o poema de abertura das *Flores do Mal*, “Ao leitor”, é dirigido ao “irmão leitor”, também chamado de “hipócrita” (BAUDELAIRE, 2019, p. 27). A respeito da importância da interlocução na poesia de Baudelaire, cf. JACKSON, 2005, pp. 19 – 41).

A multidão, portanto, é um espelho para os dois autores, propiciando um duplo movimento de identificação e estranhamento. Naquele espaço, o poeta caminha incógnito, sujeito aos choques, como em “A uma passante”, ou a um tropeço, como em “Perda de auréola” (Veras, 2021, p. 144).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa análise, procuramos apreender os traços aproximativos, ressonâncias e contrastes entre os poemas selecionados de Baudelaire e Cecília. Os dois estão focalizados na figura do poeta errante, que atravessa a metrópole, deixando-se impactar pelos múltiplos estímulos da modernidade e se põdo a pensar sobre ela. A partir das reflexões, observamos que, apesar de serem escritos em épocas diferentes, existe a proximidade entre a passante observada por Baudelaire e o passante eu-lírico de Cecília, bem como a experiência do eu-lírico, na condição de observador arrebatado e reflexivo. O passante, nos dois casos, representa tanto o objeto sobre o qual recai o olhar do poeta, quanto o procedimento – a lei, a lógica, o procedimento – que rege esse mesmo olhar, doravante exposto à multiplicidade desafiadora da vida moderna. Se Baudelaire atravessa a multidão parisiense, Cecília, por sua vez, experimenta um contato mais radical com a alteridade diante de uma realidade sociocultural híbrida, tensionada entre a tradição espiritual milenar da Índia e da “modernidade” ocidental imposta pela máquina colonial. Seja como for, tanto Cecília quanto Baudelaire extraem dessa experiência muito mais que meras descrições. Ambos transfiguram esteticamente a realidade e se põem a pensar sobre ela, em consonância com a preocupação que ambos expressam, em suas respectivas obras, com a questão do sujeito e sua relação com o outro, com o mundo, com a alteridade, enfim.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organização Ivo Barroso. Tradução Ivan Junqueira et alii. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: O Spleen de Paris*. Tradução e notas de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*. Tradução, organização e introdução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2023.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas III). Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOSI, Alfredo. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. In: *Céu, inferno*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades /Editora 34, 2003, pp. 123-144.
- COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris : Flammarion, 2014.
- GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanistas, 2007.
- JACKSON, E. John. *Baudelaire sans fin: essais sur les Fleurs du Mal*. Paris : José Corti, 2005.
- LOUNDO, Dilip. *Cecília Meireles: Travelling and Meditating. Poems written in India and other poems*. New Delhi: Embassy of Brazil, 2003.

- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Coordenação André Seffrin. São Paulo: Global, 2017.
- PIRES, Márcia Elisa. “Equivalências – Melancolia e Êxtase em ‘Enivrez-vous’ de Charles Baudelaire e ‘Vinho’ de Cecília Meireles”. *Lettres Françaises: Revista da área de língua e literatura francesa*, Araraquara, v. 1, n. 17, p. 92, 2016.
- PRADO, Erion Marcos do. *Os rastros da viagem à Índia na poética de Cecília Meireles*. Londres: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- SECCHIN, Antônio Carlos. *Percursos da poesia brasileira – Do século XVIII ao século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, Editora UFMG, 2018.
- THÉLOT, Jérôme. *Baudelaire: poésie et violence*. Paris : Gallimard, 1993. Coll. Bibliothèque des idées.
- VERAS, Eduardo. *Baudelaire e os limites da poesia*. São Paulo - S.P: Corsário-Satã, 2021.

KÁTIA BEATRIZ LEANDRO BARBOSA é mestranda em estudos literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)/ Bolsista capes. Contato: katia.barbosa@ufu.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6417762762235677>.

EDUARDO HORTA NASSIF VERAS é professor do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFMT) e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGELIT) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) / Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Contato: eduardo.veras@uftm.edu.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0145442433706142>.

A ENORME PARÁBOLA CONTÍNUA: A INSENSATEZ DA REALIDADE EM DASHIELL HAMMETT E RUBEM FONSECA

— MATEUS BALDI

RESUMO O artigo pretende ler os autores Dashiell Hammett e Rubem Fonseca a partir da “insensatez da realidade” presente em seus romances. Tomando por base a Parábola de Flitcraft, uma narrativa enxertada no romance *O falcão maltês* (1930), de Hammett, delineamos como os efeitos da primeira literatura noir se espalharam até o brasileiro Rubem Fonseca e seu romance *A grande arte* (1983). Amparados pela noção de hospedagem formulada por Silvano Santiago (2023), aproximamos os dois romances para demonstrar como ambos lidaram com a representação da sociedade urbana em diferentes momentos do século XX.

Palavras-chave: Dashiell Hammett; Rubem Fonseca; Insensatez da realidade; Hospedagem.

ABSTRACT *The article aims to read authors Dashiell Hammett and Rubem Fonseca from the “senselessness of reality” present in their novels. Drawing on the Flitcraft Parable, a narrative embedded in Hammett’s novel The Maltese Falcon (1930), we outline how the effects of the first noir literature spread to the Brazilian author Rubem Fonseca and his novel A grande arte (1983). Supported by the notion of “hosting” formulated by Silvano Santiago (2023), we bring the two novels together to demonstrate how both dealt with the representation of urban society in different moments of the 20th century.*

Keywords: Dashiell Hammett; Rubem Fonseca; Senselessness of reality; Hosting.

INTRODUÇÃO

Ao analisar as vinculações de Charles Baudelaire ao fenômeno da urbanização e modernização da cidade de Paris, Walter Benjamin identificou no *flâneur* uma figura incontornável das novas configurações sociais. Ao “flanar” pela cidade como um botânico do asfalto, saindo da escrivania que marcava o trabalho do poeta com os temas elevados, Baudelaire se vê interessado pelo fenômeno da urbe, se contaminando e deixando sua poesia se contaminar pela ideia de multidão, própria da modernidade, fazendo com que o poeta desdobre-se em detetive (Benjamin, 2015, p. 39-43). É a partir dessa ideia que um autor como Edgar Allan Poe, admirado por Baudelaire, saberá extrair a matéria-prima de sua ficção, colaborando para a formação do chamado romance policial.

No conto "O homem da multidão", mais que radiografar o romance policial que surgiria de sua trinca "Os assassinatos da rua Morgue", "A carta roubada" e "O mistério de Marie Roget", Poe captura o indivíduo que não se sente integrado na sua própria sociedade e, por isso, procura a multidão (idem, p. 50). Argumenta Benjamin, “o conteúdo social original do romance policial é o desaparecimento do rastro do indivíduo no meio da multidão da grande cidade” (idem, p. 46).

Nessa toada, o presente artigo visa examinar uma leitura de cidade proposta pelo romance policial a partir dos anos 1930, demonstrando como ela repercutiu nas décadas seguintes tendo o brasileiro Rubem Fonseca como um de seus maiores continuadores. Tomando por base a Parábola de Flitcraft, como ficou conhecido um enxerto no romance *O falcão maltês*, do norte-americano Dashiell Hammett, buscamos evidenciar elementos da chamada literatura *noir* sob a chave do que nomeamos “insensatez da realidade”, emprestada das observações de James Ellroy e Bráulio Tavares sobre a obra de Hammett. Em seguida, munidos da noção de hospedagem formulada por Silviano Santiago, esse aspecto será lido na perspectiva brasileira com Fonseca e sua hospedagem em *O falcão maltês* no romance *A grande arte* (1983), delineando como mestre e discípulo se retroalimentaram e acabaram por construir uma crônica da existência urbana ao longo do século XX.

A CIDADE EM EBULIÇÃO

Em 1930, o escritor norte-americano Dashiell Hammett publicou aquele que seria considerado o primeiro grande romance policial *noir*. Em *O falcão maltês*, saíam de cena em definitivo os jogos de salão, as mansões vitorianas, e entrava a cidade com o caos moderno em toda a sua força. Se os dois romances anteriores de Hammett – *Seara vermelha* e *Maldição em família*, ambos de 1929 – foram publicados como noveletas interconectadas e serializadas na revista *Black Mask*, agora havia um romance de facto, pensado e estruturado como tal, e sua serialização em cinco episódios na mesma *Black Mask* não passava de mera circunstância. Narrativamente, o anônimo detetive Continental Op em primeira pessoa dava lugar ao implacável *private-eye* Sam Spade em terceira.

Na leitura de Tzvetan Todorov (2019, p. 83), o romance *noir* era alheio a toda ênfase nos procedimentos literários e, de saída, seus métodos narrativos descartavam os do “romance de enigma”, que consistiam em “uma arquitetura geométrica” (idem, p. 76-77). Para Todorov, este tipo de narrativa policial continha em seu bojo duas histórias – a do crime, que termina antes do início da investigação, e a da investigação, na qual as personagens não agem, mas descobrem (ibidem). O teórico aponta que *Assassinato no Expresso do Oriente* (1934), de Agatha Christie, “por

exemplo, apresenta doze personagens suspeitas; o livro consiste em doze, e mais uma vez doze interrogatórios, prólogo e epílogo (isto é, descoberta do crime e descoberta do culpado)” (ibidem). Trata-se de um procedimento operacional em que a primeira história ignora que exista um livro enquanto a segunda “é encarregada não apenas de levar em conta a realidade do livro, mas de ser, precisamente, a própria história desse livro” (ibidem).

O surgimento do *noir*, catapultado principalmente por Dashiell Hammett e Raymond Chandler, seu discípulo, vai embaralhar esse jogo. Nele, aponta Todorov, há uma fusão que suprime a primeira história e dá vida à segunda, e “a narrativa coincide com a ação” (idem, p. 79), de modo que não há mistério do modo como estava presente no romance de enigma. Como resultado, o livro passa a ser regido por duas formas de interesse, sendo a primeira uma curiosidade – a partir do cadáver e alguns indícios é possível encontrar o culpado e seus motivos – e a segunda o suspense, no qual o interesse se mantém pelo que vai acontecer, ou seja, o que vem pela frente, os efeitos da ação de gângsteres tramarem um golpe, por exemplo. Por fim, mas não menos importante, há um aspecto fundamental de diferenciação em relação ao romance policial clássico: se no romance de enigma o detetive e seu amigo-narrador eram imunes, no romance *noir* “tudo é possível, e o detetive põe em risco sua saúde e até sua vida” (idem, p.80).

A publicação de *O falcão maltês* tornou paradigmático o ponto de vista de Todorov. Havia uma *secura* na escrita de Hammett, uma forma direta de abordar os personagens, suprimindo qualquer descrição de seus sentimentos e pensamentos mais íntimos, por exemplo, focando apenas na ação e deixando que ela conduzisse a trama.

Após a morte do sócio, o detetive particular Sam Spade entra no rastro de um artefato medieval, o falcão do título, cobiçado por uma trilha internacional de bandidos. Numa São Francisco suja e corrompida, as relações são tão deslizantes e os ambientes tão sufocantes quanto possível num contexto circundado pela Grande Depressão dos anos 1930, de modo que equilibram-se em suas linhas toda sorte de marginais e bandidos, de capangas adolescentes a damas trapaceiras. Aqui, nevoeiros são finos, viscosos e penetrantes, toldando a rua (Hammett, 2006, p. 19); quartos também são a sala de estar (p.83); e a juventude indelével de certas faces confere feição “indescritivelmente perversa – e desumana – ao ódio incandescente e à malignidade gélida” dos rostos (p. 242).

Esta atmosfera está presente quando Spade se dirige ao beco no qual vai encontrar o cadáver de Miles, seu sócio. Note-se como, antes da descoberta do detetive, a caracterização da cena e de seus elementos ilumina objetivamente tanto quanto desloca, dando a impressão de que é um quadro em movimento.

Um automóvel irrompeu do túnel abaixo dele com um zunido atroz, como se tivesse sido soprado para fora e fugisse dali. Não longe da boca do túnel, um homem estava de cócoras diante de um quadro de anúncios que exibia propaganda de um filme e de uma marca de gasolina, e que recobria o espaço que separava dois armazéns. A cabeça do homem de cócoras estava curvada quase até tocar a calçada, para ele poder espiar por baixo do quadro. Uma mão apoiada no pavimento e a outra segura na moldura verde do quadro de anúncios o mantinham naquela posição grotesca. Outros dois homens mantinham-se na extremidade do quadro e espiavam, meio sem jeito, através dos poucos centímetros de intervalo entre o quadro de anúncios e o prédio. O edifício na outra ponta do cartaz tinha uma parede lateral cinzenta e nua que dava para o terreno atrás do quadro. Luzes tremulavam na parede e sombras de homens moviam-se entre as luzes (Hammett, 2006, p. 19).

O automóvel *irrompe* sob Spade com um *zunido atroador, soprado e fugindo*. Diante de um anúncio de *cinema e combustível*, um homem de *cócoras*, ladeado por dois sujeitos que *tentam observar*. Na parede, *luzes e sombras tremulando*. Tudo nesta construção aponta para elementos vagamente apreensíveis; sim, é possível entender o que Hammett descreve, mas trata-se de elementos móveis e inconstantes, que sobrepõem-se uns aos outros ao mesmo tempo – o barulho do carro, os homens, o anúncio, as luzes, as sombras –, numa entoação vertiginosa.

Não seria exagero dizer que este é o movimento geral de *O falcão maltês*. E, nos anos posteriores à publicação, a recepção crítica destacou um enxerto do primeiro terço que nos interessa sobremaneira neste trabalho: diante da necessidade de estabelecer um diálogo com Joel Cairo, um dos interessados no falcão do título, Spade leva Brigid O’Shaughnessy, a providencial *femme fatale*, para sua casa. Enquanto aguardam a chegada de Cairo, ele lhe conta uma história – a parábola, que ajudou a explicar não só a engenharia, ou antecipação, de certas tendências romanescas do século XX, mas também a tessitura mesma da narrativa policial *noir*.

Alguns anos antes, um sujeito chamado Flitcraft desapareceu sem deixar vestígios. Era o que se poderia chamar de um americano bem-sucedido, com esposa, dois filhos – um de cinco e o outro de três –, uma casa no subúrbio de Tacoma e um Packard novo na garagem. Quando desapareceu, havia juntado perto de duzentos mil dólares após herdar setenta mil do pai (idem, p. 84). Cinco anos mais tarde, em 1927, Spade trabalhava em uma grande agência de detetives em Seattle e foi procurado pela senhora Flitcraft: em Spokane, Washington, alguém tinha visto uma figura parecida com seu marido. Ao chegar à cidade, Spade constatou que, de fato, se tratava de Flitcraft.

Tinha uma loja de automóveis que lhe rendia vinte ou vinte cinco mil dólares por ano, uma esposa, um filho ainda bebê, era dono da casa onde morava em um subúrbio de Spokane, e costumava ir jogar golfe após as quatro horas da tarde, na boa estação.

[...]

Flitcraft não tinha o menor sentimento de culpa. Deixara sua primeira família bem amparada e aquilo que ele fizera lhe parecia absolutamente razoável. A única coisa que o incomodava era a dúvida de que fosse capaz de tornar claro para Spade o caráter razoável do seu gesto (idem, p. 85).

Em linhas gerais, diz Spade a Brigid O’Shaughnessy, parece simples. Um dia, ao sair para almoçar, Flitcraft passou por um edifício em construção e uma viga caiu ao seu lado, na calçada. Paralisado de medo, ficou mais chocado do que assustado – “sentia-se como se alguém tivesse levantado a tampa da vida e tivesse deixado que ele visse o seu mecanismo interno” (idem, p. 86). Spade prossegue e arremata com o que Flitcraft fez em seguida, como conseguiu chegar a Spokane e criar uma nova família, retornando “naturalmente para a mesma rotina da qual havia escapulado” (idem, p. 87).

Ao término do relato, Brigid responde apenas que o que acabou de ouvir é fascinante e emenda com uma pergunta sobre Joel Cairo. Não tece nenhum comentário adicional, e tampouco Flitcraft é retomado até o fim do livro: paira, como um fantasma, pelo resto do romance.

Ao longo das décadas, essa inserção ganhou a alcunha de Parábola de Flitcraft. Em um texto de 2017, o escritor e tradutor Bráulio Tavares evocou a figura do homem desaparecido como alguém absurdo, tanto quanto os personagens de Albert Camus:

o Meursault de *O Estrangeiro*, que mata um árabe a tiros na praia “por causa do calor” e é executado, o juiz-penitente de *A Queda* que deixa uma mulher se jogar na água do rio e a

partir daí percebe que não era “a pessoa do Bem” que fingia ser.

Ou o guerrilheiro espanhol em “O Muro” de Sartre, que, pressionado a confessar onde estava escondido o líder do seu grupo (e ele nem sabia onde era), diz um lugar qualquer, ao acaso. Os inimigos dão busca, e o líder é encontrado e morto exatamente ali. Como não achar que o mundo é absurdo, diante de um fato assim?

A morte banal é o gatilho que dispara o absurdo na maioria dessas histórias, mesmo a morte evitada, como na Parábola de Flitcraft. Assim como na Antiguidade uma pessoa qualquer era subitamente convencida da existência de Deus devido a um fato fortuito, uma iluminação literalmente “caída do céu”, o homem moderno tem uma iluminação às avessas, uma anti-epifania. Uma experiência aleatória que faz desmoronar seu mundinho estável e revela por trás dele um Caos sem dono (Tavares, 2017, s/p).

Essa banalidade que Tavares menciona, ou a “insensatez da existência”, como define adiante, nos parece fundamental para compreender os propósitos do romance *noir*:

é a história de crimes gratuitos, tragédias que teria sido tão fácil evitar, paixões que não levam a nada, ambições que levam a seis cápsulas de chumbo num beco escuro.

Em vez das grandes engrenagens históricas, sociais e econômicas que impelem as tragédias dos personagens de Balzac, Tolstoi, Stendhal e Dickens, o policial *noir* mostra indivíduos pequenos, desamparados e arrogantes, violentos e sem propósito, agitando-se como insetos, copulando como insetos, morrendo como insetos atraídos por uma luz que os chama e os consome (idem, s/p).

A imagem animalesca é coerente – e útil. Num movimento duplo, a Parábola de Flitcraft insere uma deriva dentro e fora – dentro porque Flitcraft parece dotado de uma sublime humanidade, recusando os gestos maquinais e insensíveis, e fora porque *interrompe* a narrativa de *O falcão maltês* e sua engrenagem frenética. Em outras palavras, Hammett demonstra aqui as regras do gênero, mas também do *espaço* em que ele ocorre; não há chances para a parábola dentro do jogo de salão – a conversa-fiada de Agatha Christie que deseja espalhar pistas, reais ou falsas, preferencialmente as últimas, até chegar à resolução.

O que Hammett faz com Flitcraft é romper não só o que ele próprio havia estabelecido, ao cortar a extrema objetividade do relato – recordemos a descrição do beco, acima – como reforçá-lo às avessas, ocultando o mecanismo enquanto Flitcraft o revela. Vejamos: há uma ruptura no romance *noir*, e na literatura *pulp* em geral, com o jogo de salão que consistia em um cenário – uma mansão vitoriana, na maioria dos casos – e algo entre oito e doze suspeitos. A objetividade de Hammett não se espelha nos floreios dos ingleses, na literatura algo elegante, ou ao menos correta; aqui a objetividade deriva das ruas, do aspecto corriqueiro que a cidade carrega em si, a adrenalina do cotidiano e o desaparecimento do rastro, para retomarmos Walter Benjamin.

Contudo, apesar de não inaugurá-lo, a Parábola de Flitcraft consolida todo um novo tipo de procedimento interno de certos romances policiais: contos dentro das histórias. Ao fazer uso da digressão, Hammett mostra, por baixo dos panos, que os jogos de salão não seriam capazes de operá-la simplesmente porque a vida era aquela ali, ela apenas foi interrompida por um assassinato, porém a lógica é a mesma, tanto que quase nada muda. Hercule Poirot ou Miss Marple, detetives-símbolo de Agatha Christie, precisam descobrir, dentro do procedimento operacional padrão que é existir numa cidadezinha inglesa no começo do século XX, quem está *forjando* levar sua vida comum após ter cometido um assassinato, fato que causou uma

perturbação na ordem. No romance policial ambientado nas grandes cidades, ao contrário, a ordem é a perturbação. O empilhamento sucessivo de marginais, policiais e qualquer um que não seja nem bandido nem mocinho, tampouco o detetive, é o que faz a massa a partir da qual esta literatura se molda.

É o desrespeito à ordem que impulsiona a vasta gama de eventos que constitui o romance policial *noir*, disparador de uma série de novos estilos, nos mostra Todorov (2019, p. 84), como o suspense. O que Dashiell Hammett nos faz, portanto, ao enxertar essa história no meio da história, e sem utilidade nenhuma, já que a cena prossegue com Brigid ignorando o que diz Spade, é revelar a sua arquitetura enquanto finge ocultá-la: a fuga de Flitcraft é a fuga própria da narrativa policial que Hammett inventa em *O falcão maltês*. Ela espelha, em algum nível, o próprio procedimento de escrita de Hammett, que, nas palavras do escritor James Ellroy, seu discípulo, sabia desde o início que “a ficção policial era um melodrama absurdo com uma base de realidade minúscula”, de modo que precisou “encaixar o realismo social em uma forma sufocantemente inventada” (Ellroy, 2007, s/p, tradução nossa).

Um texto de Eileen Jones publicado na revista *Jacobin* (2021, s/p) ilumina alguns pontos nesse quesito. Segundo a autora, assim como Hemingway, Hammett preferia a exterioridade à interioridade, e se recusava a descrever os aspectos psicológicos do personagem, que em seus trabalhos surgiam do diálogo e das descrições de atributos físicos e ações, e a maneira como cigarros, armas e copos eram manejados. Para Jones, ao menos uma implicação desse estilo de escrita era clara: “o mundo só parecia óbvio em sua apresentação visível, porém era fantasticamente difícil de ser lido. Pessoas eram difíceis de ser compreendidas, no mais das vezes não conseguiam sequer compreender a si mesmas” (idem, tradução nossa).

Assim, o que tentamos demonstrar é o surgimento, com *O falcão maltês*, de uma profundidade de campo social que embaralha as peças do jogo para além do mero playing; ao dar conta de outro mundo, que vê na Grande Depressão uma marcação incontornável, Hammett foi além da base de realidade minúscula mencionada por Ellroy e recuperou a gênese do homem da multidão de Edgar Allan Poe, unindo de uma só vez o conto à trilogia e estruturando uma nova forma de pensar as relações sociais na cidade do começo do século XX. Mais que pela existência, sua insensatez se espalha pelos limites da realidade. E não obstante o rendimento de enfoque, ambas não se convertem em muito diferentes da dificuldade de ler o mundo de que nos fala Jones. Mas o que nem Jones nem Tavares apontam, talvez por tão óbvio que não julgassem necessário fazê-lo, e que nos parece o centro nervoso da escrita *noir* como um todo, com esse existencialismo naturalista, é a existência da cidade como elemento *sine qua non* da composição literária dessa nova forma. Se pensarmos em Benjamin, a ebulição que o acaso proporciona a Flitcraft é a ebulição mesma que a cidade proporciona no indivíduo que a habita a partir da modernidade.

Os efeitos do empreendimento de Hammett confirmaram sua autenticidade ao se espriarem pelo tempo – mais que os contos na revista *Black Mask*, os romances de Raymond Chandler protagonizados por Philip Marlowe, publicados a partir de 1939, talvez sejam o melhor exemplo – e chegaram ao Brasil no começo dos anos 1960. Para ilustrar o que falamos, trazemos à tona um exemplo brasileiro que bebeu de Hammett de forma explícita e se hospedou em *O falcão maltês* e nos procedimentos da literatura policial, suplementando sua insensatez com tintas tropicais.

HOSPEDAGEM TROPICAL

Nascido em 1925, Rubem Fonseca talvez tenha sido um dos autores que se associaram mais imediatamente a uma literatura policial. Ao retratar a crise social e urbana da segunda metade do século XX – muito filtrada pela violência, é verdade –, em específico a do Rio de Janeiro, vê nas formulações de Hammett e Chandler a possibilidade de criar um jogo para além daquele incutido no próprio texto – isto é, descobrir um assassino e capturar a atenção do leitor através de um enigma como “quem matou?”, ou ainda delinear roubos espetaculares em noite de ano novo. Como veremos adiante, ao se filiar à tradição de escritores das ruas cariocas o autor mineiro pôde igualmente reivindicar para si a inclusão em um longo tropo da literatura brasileira que, apoiado nas disputas entre civilização e barbárie, lei e ordem, crime e castigo, formulou um modo próprio de ler o território urbano: a partir do uso de estratégias, conscientes ou não, em menor ou maior grau, da literatura policial, servindo de pressupostos de artesanía literária.

Silviano Santiago (2023, p. 97), ao ler Machado de Assis e Mário de Andrade em torno da noção de hospedagem – o primeiro no *Pentateuco* e *Voltaire*, em *Esau* e *Jacó* (1904), o segundo no poeta belga Émile Verhaeren, autor de *Les Campagnes Hallucinées* (1895), em *Pauliceia desvairada* (1922) –, anota que ambos, ao sair de casa, “pisam o mundo”. Tal noção, em que tanto os textos se situam uns nos outros como, entre autor e leitor, possibilita-se um pacto pelo qual as memórias do segundo se hospedam na escritura do primeiro (Botelho; Hombeeck, 2022, p. 53), nos será especialmente útil na leitura de Rubem Fonseca e Dashiell Hammett uma vez que, aponta Santiago (2023, p. 99),

de fatura do próprio artista, a hospedagem de texto original em livro alheio (não importa se texto nacional, ou estrangeiro em tradução ou em paráfrase) gera, a seu turno, um deslocamento espacial e temporal no desenrolar da trama linear da narrativa que tem como pano de fundo a sociedade brasileira.

Em outros termos, de acordo com Miguel Conde (2021, p. 5-6), a hospedagem traria um tipo de sucessão literária em que o fato de vir depois configura possibilidade de uma relação suplementar, repetindo com diferença a obra (ou autor) escolhida como antecessora. Nesse sentido, aponta Conde, poderíamos ler como afins à relação pensada por Santiago conceitos como citação, alusão, dialogismo e intertextualidade, reescrevendo a obra tomada como matriz “com excedente crítico e artístico”.

Ao trazer para a realidade brasileira o *modus operandi* inaugurado por Dashiell Hammett e sacramentado por Raymond Chandler, muitos contos e romances de Rubem Fonseca se hospedam não apenas em obras mas, antes e mais importante, em *procedimentos* desta literatura para transfigurá-la em uma terceira coisa cujo *efeito de policial* se traduz em jogo de blocos de montar, em que certos *dispositivos* de certa literatura são mais ou menos úteis, de acordo com o que se pretende narrar, dissolvendo por dentro o paradigma da literatura policial, para ficarmos com uma imagem de Vera Follain (2020) acerca da atualização do gênero. Desde a publicação de *Os prisioneiros*, em 1963, sua obra está coalhada de acenos ao romance policial, porém sempre driblando-o a seu próprio modo, evitando cair em caixinha reducionista ao ampliar o escopo da trama e do debate acerca dela e do gênero. Daí o conto “Mandrake”, de *O cobrador* (1979), encerrar com uma alusão aos três romances mais famosos de Chandler: “Adeus minha querida,

longo adeus. O grande sono. Não havia ninguém dentro do meu corpo, as minhas mãos no volante pareciam ser de outra pessoa” (Fonseca, 2010a, p. 129).

“Intestino grosso”, de *Feliz ano novo* (1975), é um bom exemplo dos pressupostos fonssequianos, principalmente por antecipar a censura que o livro sofreria por parte da ditadura. Durante uma entrevista, o personagem escritor – sem prejuízo de supormos ser alter-ego do autor –, revela suas intenções:

Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado [...] Construimos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. Até ontem o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu aguenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim (Fonseca, 2015, p. 157).

Nos mostra Follain (2020, p. 229), em sua literatura a mobilidade dos pontos de vista e a pluralidade das vozes encontram-se em consonância com o espaço da cidade, inteiro “em circulação, em circuitos, em idas e voltas, em transportes”. Segundo Silviano Santiago (1982, p. 63), numa “prosa de moralista latino o que o homem deve buscar é a adequação entre o corpo e a mente, entre a razão e as coisas, um fluir tranquilo entre as quatro partes, de tal modo que o todo se dê de maneira plena e bela”. Contudo, há no mundo de Fonseca “um personagem que recusa a transa livre”, o que resolveu “fazer o jogo das aparências na sociedade burguesa”, que acaba por reprimir o “grito solitário, que transborda em revolta e desespero, gerando um desejo sádico (mas nunca ‘gratuito’, no sentido gideano) de violência”.

No romance *A grande arte*, publicado em 1983, essas características são acentuadas numa narrativa longa e caudalosa. Ao contrário da compactação de *O caso Morel* (1973), primeiro romance de Fonseca, aqui o crime e suas ramificações se espalham por mais de quinhentas páginas: o advogado Mandrake precisa lidar com um serial killer que marca suas vítimas com um P enquanto toda sorte de bandidos e marginais se enfileiram, dos escritórios empresariais às ruas, com destaque para o anão José Zakkai, conhecido pela alcunha Nariz de Ferro. Originando o fluxo, a visita de uma mulher, Gisela, ao escritório de Mandrake e seu sócio Wexler: está sendo ameaçada por um sujeito conhecido como Francês, de cuja fita de videocassete ela está em posse.

Fonseca abusa das elipses, das frases curtas, dos cortes narrativos dir-se-ia cinematográficos, em que um senso de montagem parece dominar a paisagem. Seus personagens vão de um lugar a outro em uma quebra de linha, abundam referências a livros, Mandrake e Wexler se digladiam em diálogos ácidos e, não menos importante, lutas corporais são narradas com uma precisão que deixa o lirismo a postos para o momento decisivo. Se falamos em pressupostos fonssequianos, outro exemplo, agora concernente à lógica narrativa de *A grande arte*, está no terço final do livro. Após descrever uma luta, Fonseca corta imediatamente para o que Mandrake estava fazendo durante o momento, marcando a tensão ao superpor elementos de voltagens distintas – a violência da luta, em um único parágrafo, e a relação do advogado com Bebel e sua gata, Elizabeth.

O sabre grosso e afiado desceu com uma velocidade incrível. O desvio de Hermes foi rápido e ele conseguiu livrar a cabeça. Não impediu, porém, que o machete atingisse em cheio seu ombro, dilacerando os músculos trapézio e pequeno romboide e fraturando os ossos da clavícula e da omoplata. A faca continuou firme na mão de Hermes, mas ele caiu sentado no chão, o rosto impassível, lívido. O enchimento do paletó diminuía um pouco a força do golpe, impedindo que o aço entrasse mais fundo. Hermes sentiu o silêncio ficar mais abafado, como se tivessem colocado algodão nos seus ouvidos. Mas mesmo assim conseguiu ouvir o sibilar da lâmina cortando o ar antes de chocar-se com sua têmpera.

Nesse momento eu estava em casa dando de comer a Elizabeth. A campainha tocou. Era Bebel.

“A Ada pode chegar a qualquer momento”, eu disse. “Ela foi a uma festa”.

“Não vou demorar”, disse Bebel.

“Estou dando comida para a Elizabeth. Vê o cheiro.”

Passei minha mão fedendo a sardinha perto do nariz de Bebel. Voltei para a cozinha. Enquanto acabava de cortar as sardinhas que tirara da geladeira, Bebel e Elizabeth andavam de um lado para outro, esta última roçando nas minhas pernas (Fonseca, 2010, p. 492).

Em posfácio para a edição de 2010, o jornalista Sérgio Augusto (2010b, p. 523) destaca que, embora alguns momentos tragam uma assinatura que remete a Graham Greene, “a influência mais palpável de *A grande arte* é mesmo Dashiell Hammett, com um misterioso videocassete no lugar do proverbial falcão maltês”. Ao eleger a obra fundadora do romance *noir* para hospedar a sua “caricatura sorridente” dos excessos e irrealidades do romance policial, um carnaval em que desfilam todos os seus tópicos, conforme Mario Vargas Llosa (2010b, p. 519), Rubem Fonseca obteve condição privilegiada para o que pretendia narrar, suplementando o molde original com a nota particular que só a fatura de um romance de tintas policiais nos trópicos, atento ao que se passava à sociedade em volta, poderia dar. De um lado, a cidade grande com suas idiossincrasias, vícios e virtudes, personagens de todos os estratos envolvidos num fio monumental de violências múltiplas e, recuperando Benjamin, dissolvendo seus rastros uns nos outros; do outro, a saída da cidade grande e os falsos idílios do interior e de Corumbá – após o rastro do videocassete levar a um atentado, no qual é esfaqueado e sua namorada, estuprada, Mandrake inicia uma caçada ao agressor, Camilo Fuentes, até a fronteira com a Bolívia. No entre, como denominador comum, o Brasil dos estertores da ditadura civil-militar, retratado numa ótica pós-moderna em que o policial é mera desculpa

para a enumeração de passatempos sofisticados de vítimas e algozes, um suporte para citações óbvias ou elípticas, um coadjuvante para a crônica dos costumes – não raro meio inusuais – de ricações cariocas, yuppies ou artistas e intelectuais da elite (Prysthon, 1999, p.17-18).

Muito da atmosfera de *A grande arte* se deve ao que mencionamos acima e também àquilo que Dashiell Hammett operou, foi identificado por Todorov e incorporado por Rubem Fonseca como método: Mandrake, bem como outros personagens de Fonseca envolvidos com o crime – pensemos nos protagonistas de “A coleira do cão” (1965) e “Botando pra quebrar” (1975) –, se lança ao desconhecido da violência urbana, perdendo seu rastro ao mesmo tempo em que deixa para trás qualquer imunidade. Há uma lógica, aqui e ali, que se assemelha ao romance de enigma e

seu “quem matou?”, porém ela é suplementada pelo suspense, pelas consequências intermináveis das maquinações feitas em um mundo erigido para que bandidos, punquistas, ladrões, gângsteres, empresários corruptos, assassinos, imigrantes e toda sorte de indivíduos perdidos, por todas as classes, possam transitar. O que era diferenciação em Hammett, portanto, aqui é tomado como regra e condição obrigatória para operar nos limites do policial.

Muito do que queremos demonstrar quando mencionamos a insensatez da realidade que guiou Dashiell Hammett está dito logo nas primeiras páginas de *A grande arte*, que tomaremos a título de exemplo-guia, como o era a Parábola de Flitcraft em *O falcão maltês*. Após um breve prólogo, em que o assassino faz sua vítima e Mandrake delinea as regras do jogo – os cadernos de Thales Lima Prado que só veremos adiante, bem como alguma prefiguração do cinismo do narrador –, o primeiro capítulo abre com uma imagem bonita em tudo quanto possa ter de belo o desaparecimento do passado:

As casas estavam sendo demolidas para dar espaço a um outro lugar chamado Cidade Nova. Eram casas de um pavimento, com portas e janelas de persianas de madeira pintadas de azul, abrindo diretamente na calçada. Ainda estava intacto um lado inteiro da rua, a última que restava da velha zona do meretrício. Ouvia-se o barulho das máquinas derrubando as paredes ainda de pé. O fino pó ocre dos tijolos destruídos pairava no ar quente. Não seriam mais vistas prostitutas nas janelas brincando com os clientes que passavam (Fonseca, 2010b, p. 13).

Em seguida, após sair da casa da cafetina Miriam, que indaga se é verdade que um viaduto vai passar por ali, Mandrake vai ao botequim do Saboia e vaticina: “não há mais nada a fazer”. É a deixa para uma lembrança agrídoce e uma despedida melancólica:

Lembrei-me da primeira vez em que fora àquela rua. Parecera-me uma alegre feira, cheia de homens, andando de um lado para o outro, fumando e conversando nas esquinas; parados na frente das casas olhando as mulheres. Uma mulher de cabelos vermelhos, em pé numa porta, perguntara, “Fazendo gazeta, menino?”, uma mulher jovem de seios grandes e braços grossos, que fez uma careta maliciosa botando para fora uma língua da cor dos seus cabelos, enquanto eu a olhava indeciso.

“Eu sabia que ia acabar assim.” Saboia colocou outra garrafa na mesa.

“Tenho que ir embora.” Bati de leve na mão de Miriam. “A gente se vê.” (idem, p. 14)

A cidade está posta. Mais: o fim da cidade como era conhecida, e a imposição de uma Cidade Nova, em tudo explícita no que traz consigo de higiene e aversão pelos mais pobres e periféricos, camada anterior varrida do mapa.

O trecho é exemplar não apenas pelo que mostra, mas também pelo que esconde ou não diz de modo explícito. Assim como na Parábola de Flitcraft em Hammett, há aqui um sentido de urgência alavancado pela angústia, sentido esse que só existe porque a marcha do progresso – um edifício de oito ou dez andares em construção, lá; a construção da Cidade Nova, aqui – se faz inexorável, sepultando os signos afetivos que constituem o discurso da cidade. Flitcraft sepultou a família para não se sepultar de fato, e depois “se adaptou às vigas que caem do nada, mas depois não caiu mais viga nenhuma, e ele se adaptou à circunstância de elas não caírem mais” (Hammett, p. 87); Mandrake, Miriam e Saboia precisam se conformar, menos o primeiro que os últimos, com um novo

status quo eficientíssimo no empilhamento de pessoas no arame farpado, para ficarmos com a imagem do próprio Fonseca.

O que essas duas imagens insensatas parecem revelar é menos a consolidação positiva do sonho capitalista que sua falência – pensemos na fricção evocada pelo terceiro capítulo da segunda parte de *A grande arte*, que inicia com Thales Lima Prado chegando ao edifício da Aquiles Financeira para então fazer uma descrição detalhada, e com alguma ironia, do Sistema Financeiro Aquiles, composto por mais de uma dúzia de empresas (Fonseca, 2010b, p. 305). A repetição da urbe – e da vida na urbe – em Flitcraft surge com a narrativa já iniciada e é suplementada pela demolição no começo de *A grande arte*, e o que não se concretiza ali, aqui surge muito maior e sem possibilidade de escape, índice da conformação que a existência no capitalismo do final do século XX exige de cidadãos periféricos como Míriam e Saboia, bem como nos outros tantos que aparecerão ao longo do livro, cujo expoente máximo é o já mencionado Nariz de Ferro.

Não é nenhum acaso que um romance policial hospedado em Hammett comece assim e o confirme ao longo das mais de 500 páginas, a exemplo da descrição arquitetônica e financeira citada acima – ou da cena em que Mandrake está num botequim no Leblon e observa três sujeitos discutirem “acaloradamente se o ministro do Planejamento era principalmente burro ou principalmente filho da puta”, além de mulheres que falam em cor da pele, celulite e pílula, ao que chegam dois sujeitos sem dinheiro: um maluquinho, de uns 20 anos, mulato, e um bêbado. Mandrake pede comida e bebida para eles. Enquanto o maluquinho observa a moela num palito, o bêbado vira o chope “num trago único”, pede outro e depois diz:

“As pessoas perguntam, é para comer? pra comer eu dou. Mas eu não quero comer, quero beber e digo, não, senhora, é para beber, aí elas não dão nem um tostão. Será que não sabem que para um bêbado como eu beber é mais importante do que comer?”

“Não sabem. Ninguém sabe nada sobre os outros”, eu disse, tomando o último golpe do meu copo (idem, p. 262-263).

Em linhas gerais, Fonseca trouxe para a linguagem – a todo tempo em diálogo com o cânone ocidental, hospedada em seus monumentos, como nas constantes citações de Mandrake e no próprio Hammett – uma dimensão operacional possível. Mais: soube fundamentá-la como alicerce de um projeto literário que trazia a urbe para o centro do palco, não apenas comentando o espaço, mas fazendo dele gatilho de uma leitura social, deslocalizando e descentralizando a cidade e a verdade numa homologia que se tornou a marca de sua literatura urbana (Figueiredo, 2020).

Em outras palavras, Fonseca soube buscar nos fundadores de uma nova literatura, cosmopolita e constituída “não em torno de um procedimento de apresentação, mas em torno do meio representado, em torno de personagens e de costumes particulares”, como evidenciou Todorov (2019, p. 81), a centelha que acenderia as regras de um olhar para um Brasil em que conversas burguesas são interpeladas pela miséria flagrante. Partindo do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” (1992), Renato Cordeiro Gomes apontou a obra fonsequiana filiada à “tradição da narrativa urbana carioca em que também se inscrevem Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Marques Rebelo...”, tornando-se, fiel a essa tradição, “intencionalmente infiel, para reciclá-la, como resistência ao esquecimento, ao descartável” (Gomes, 2008, p. 162). Essa recusa ao esquecimento, no Brasil insensato da ditadura, é o motor da prosa. Eis, pois, a graça de o videocassete, ao final de *A grande arte*, só conter chuviscos – em Hammett o falcão era falso –, na última página haver o retorno de Bebel – em Hammett quem volta e encerra o livro é Iva, amante

de Spade, esposa de seu sócio morto – e a autoria dos assassinatos, uma trama rocambolesca, ser atribuída *mezzo* em tom de piada, *mezzo* não, ao advogado-detetive por seu melhor amigo.

No grande painel da literatura policial do século XX, mestre e discípulo se retroalimentam sob a chave da insensatez da realidade que corta de todos os lados, com artefatos medievais, videocassetes e toda sorte de interpenetrações, deixando claro que, numa sociedade urbana e capitalista do século XX, não há grandes diferenças entre a São Francisco dos anos 1920 e o Brasil, mais especificamente o Rio de Janeiro, nos anos 1980. Em um aspecto mais detido, porém mais amplo, poder-se-ia dizer que ambos se hospedaram na inevitabilidade da insensatez da realidade do capitalismo para construir uma literatura capaz de denunciar suas contradições intrínsecas – a luta de classes – ou potencializadas – lei *versus* ordem.

CONCLUSÃO

No ensaio “A cidade, a literatura e a tragédia”, Beatriz Resende (2008, p. 42-44) analisa a presença da cidade, este “centro difusor” na literatura brasileira desde o século XIX. Ao indagar “que cidade é essa [...] que domina quase toda a nossa narrativa, que é frequentemente visitada pela poesia e que constroi a dramaturgia brasileira desde o início”, o texto concede à urbe o postulado temporal de “metáfora da vida moderna, da vida pós-moderna, da vida no terceiro milênio”, apontando para a necessidade de levarmos em conta, numa leitura das relações entre literatura e cidade, a mobilidade de ambas, e esta última como “tema que forma e enforma a produção literária”.

Forma, enforme, deformação. As noções de Resende – e as que derivam delas – nos são caras. O percurso não é gratuito, não raro deixa a metáfora de lado para tentar transmutar à página algo de vivo no sangue, na morte. E se o realismo capitalista que nos envolve não é um tipo particular de realismo, mas o realismo em si, “sentimento disseminado de que [...] é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele”, como nos diz Mark Fisher (2019, p. 10-13), não seria inusitado um traço que o lesse anacronicamente como um embrião nos anos 1930 de Dashiell Hammett, inculcando violência como espelho da dessensibilização geral – no imediato pós-1929 e no sucessivo *boom* econômico dos Estados Unidos como uma Disneylândia tautológica do capital – para desaguar nas leituras de Rubem Fonseca cinquenta anos mais tarde, contaminado pela perdição tamanha, já que o capitalismo incorporou “tão completamente” tudo que lhe era exterior (idem, p. 19).

Conforme tentamos demonstrar a partir da leitura de Dashiell Hammett e Rubem Fonseca, é esse um dos percursos mais agudos da literatura policial que pretendeu ler a cidade do século XX, ou dos que se hospedaram nela, caso do autor brasileiro. Uma crônica a muitas mãos da insensatez da realidade. O exterior varia, é demolido, viadutos crescem, vigas caem sobre homens, mas o interior é o mesmo: seus livros desenham, sob o regime do capital, a enorme parábola continua da insensatez e da máquina. Que não cessa de girar.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Minas Gerais: Autêntica, 2015.
- BOTELHO, André; HOMBEECK, Lucas van. O balão, o serrote e o indivíduo: cosmopolítica do memorialismo modernista. *Revista Brasileira de Sociologia*, v. 10, n. 25, p. 36-62, mai-ago/2022.

CONDE, Miguel. Resenha de *Fisiologia da Composição*, de Silviano Santiago. *Machado de Assis em Linha*, v. 14, p. 1-7, 2021.

ELLROY, James. *The poet of collision*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2007/sep/29/crime.fiction>. Acesso em: 01 abr. 2024.

FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de. *A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário. 2020.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Agir, 2010c.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010b.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Agir, 2010a.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JONES, Eileen. *Ernest Hemingway Was a Leftist Who Was Hounded By the FBI*. Disponível em: <https://jacobin.com/2021/04/ernest-hemingway-ken-burns-docuseries-documentary-review-pbs-fbi>. Acesso em: 03 jul. 2023.

PRYSTHON, Ângela. Rubem Fonseca e o pós-modernismo literário brasileiro. *Signótica*, Goiânia, v. 11, p. 9-27, jan./1999.

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

SANTIAGO, Silviano. *Grafias de vida: a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TAVARES, Bráulio. *Albert Camus, Dashiell Hammett e o absurdo*. Disponível em: http://mundofantasma.blogspot.com/2017_03_04_archive.html. Acesso em: 01 abr. 2024.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. São Paulo: Unesp, 2018.

VARGAS LLOSA, Mario. A grande paródia. In: FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

MATEUS BALDI é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, no qual defendeu mestrado sobre o disco *Transa*, de Caetano Veloso. Graduada em Comunicação Social -- Jornalismo pela PUC-Rio. Contato: mateus_pinheirob@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9579268751887594>.

Agradeço a Gabriel Martins e Vera Follain pelas leituras e conversas sobre hospedagem e Rubem Fonseca. Este texto é dedicado a minhas alunas, com quem primeiro debati a Parábola de Flitcraft.

O SINISTRO DESLIZAR DOS ANOS: TEMPO E TRANSITORIEDADE NA FICÇÃO CURTA DE CARSON MCCULLERS

— GIOVANA PROENÇA GONÇALVES

RESUMO Este ensaio propõe uma análise de “O transeunte”, conto da autora estadunidense Carson McCullers. Nos concentramos no tempo e na transitoriedade dentro da narrativa. A partir da leitura cerrada, visamos investigar como esses aspectos manifestam-se não apenas no tema, mas também na forma da ficção, a fim de expressar “a improvisação da existência humana”. Com a consideração do conteúdo e de aspectos estéticos do conto, traçamos uma interpretação que perpassa a memória, o tempo privado, a interioridade em crise e o isolamento, apontado por McCullers como a base de seus temas. Além disso, vinculamos a história social dos Estados Unidos em meados do século XX à experiência da temporalidade dentro da narrativa, principalmente com a desintegração percebida por John Ferris, o protagonista. Nosso aporte teórico incorpora a produção de críticos como Walter Benjamin, Fredric Jameson e o brasileiro Benedito Nunes, de quem emprestamos o conceito de “tempo psicológico”. As observações de críticos da obra de McCullers e os ensaios da própria autora, que reflete sobre um éthos estadunidense, também são proveitosos. Buscamos evidenciar como “O transeunte” ilustra uma tentativa falha de controlar a pulsão da temporalidade e a onipresença do tempo.

Palavras-chave: Carson McCullers; O transeunte; Tempo; Ficção breve estadunidense; Século XX

ABSTRACT *This essay proposes an analysis of "The Sojourner," a short story penned by American author Carson McCullers, with a specific focus on the themes of time and transience within the narrative. Through close reading, our aim is to explore how these themes not only surface in the theme but also intricately shape the structure, ultimately portraying the improvisation of human existence. Delving into both the content and stylistic elements of the story, we aim to construct an interpretation that delves into the realms of memory, personal temporality, crises of inner life; and the pervasive sense of isolation—a theme which McCullers underscored as central to her fiction. Furthermore, we endeavor to draw connections between the societal backdrop of mid-20th century United States and the temporal experiences depicted within the story, particularly through the lens of disintegration as perceived by the protagonist, John Ferris. Our theoretical framework draws upon insights from esteemed critics including Walter Benjamin, Fredric Jameson, and the Brazilian critic Benedito Nunes, borrowing notably from Nunes' concept of "psychological time." Additionally, we integrate perspectives gleaned from critiques of McCullers' oeuvre as well as reflections from the author herself, shedding light on the underlying American ethos. Ultimately, our aim is to underscore how "The Sojourner" serves as a poignant exploration of humanity's struggle to navigate the relentless flow of time, its inevitable failures in attempting to assert control, and the enduring omnipresence of temporal forces.*

Keywords: Carson McCullers; The Sojourner; Time; American Short Fiction; 20th Century

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES: MCCULLERS E A EXPERIÊNCIA DO TEMPO

Em uma das principais ficções curtas da escritora norte-americana Carson McCullers, o protagonista — um homem estadunidense radicado em Paris — percebe-se consciente da improvisação da existência humana. O sinistro deslizar dos anos é o *motif* central de “O transeunte”, conto da fase madura de McCullers. Originalmente nomeado “The Sojourner”, a narrativa foi publicada em 1950 na revista *Mademoiselle* e incorporada no ano seguinte à coletânea *A Balada do Café Triste e outras histórias* (1951).

É reconhecido pela crítica que as personagens de McCullers estão em constante conflito com a solidão — e o isolamento espiritual, apontado pela escritora como a base da maioria de seus temas (cf. McCullers, 2010, p. 319). Contudo, há poucos estudos que apontam o tempo, na obra de Carson, como uma ameaça aos desejos íntimos, resguardados no mundo interior de suas personagens. A autora experimentou, em sua breve vida, uma corrida contra o tempo. Morta aos cinquenta anos pela doença que a acompanhou desde a infância, ela dispôs de um curto período de carreira para mostrar que poderia ser mais do que uma *wunderkind* — espécie de prodígio —, alcunha que ganhou da crítica com a publicação de seu romance de estreia *O Coração é um caçador solitário*, aos 23 anos.

Robert Phillips (1978, p. 65-73), autor de um dos principais estudos sobre os contos de McCullers, aponta que na ficção breve da autora há menos figuras que destoam da normatividade corporal, personagens recorrentes em seus romances e na novela “A balada do café triste (1943), e mais um estado de “*freaking out*”, uma intensa perturbação interior. A observação de Phillips nos dá um importante dado para atentarmos à noção de “tempo psicológico”. O conceito é indicado por Benedito Nunes em sua obra *O tempo na narrativa* (1995) e se relaciona também ao “tempo privado” (Barnard, 2006, 53), elencado por Stephen Kern como um dos principais fenômenos do Modernismo, em seu livro *The Culture of Time and Space 1880-1918* (1983).

Dos contos de McCullers, “O transeunte” é aquele em que, de forma mais evidente, a temporalidade está fundida à trama, bem como à sua forma. Na época de sua publicação, o conto foi descrito como uma rememoração das coisas passadas, justapostas com um presente doloroso (cf. Carr, 1991, p. 149). Definindo um *éthos* de sua produção, a autora escreve que: “Amor, e especialmente, o amor de uma pessoa incapaz de correspondê-lo ou recebê-lo, está no coração de minha seleção de personagens estranhas sobre as quais costumo escrever” (McCullers, 2010, p. 319). “O transeunte” está na seleta de melhores contos de Carson McCullers, que trata de indivíduos desintegrados pela impossibilidade de contato e comunhão, representada pela falha do amor sobre a qual a escritora discorre. Dentre estes, estão também “Um dilema doméstico” e “Uma árvore, uma pedra, uma nuvem”. Não à toa, essas histórias representam a fase madura de McCullers.

Em “O transeunte”, essa desintegração está intimamente ligada à questão do tempo. O escritor argentino Jorge Luis Borges (1998) reflete que “toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação dessa experiência”. A produção de Carson McCullers ocorre em um período que vai dos horrores da Segunda Guerra Mundial até a paranóia da Guerra Fria. Em “O transeunte”, temos referências ao conflito bélico, às bombas atômicas — que em 1945 foram lançadas pelos Estados Unidos em solo japonês — e à Rússia, principal oponente norte-americano na corrida pelo mundo polarizado. Isso impacta o conto, tornando-o um pequeno fragmento da experiência temporal estadunidense em meados do século XX.

Se nos aprofundarmos nas transformações sociais da sociedade norte-americana do século XX, quanto aos anos pós Primeira Guerra Mundial, o historiador Warren Susman comenta que o período marca a transição de uma cultura produtora-capitalista para uma nova cultura de abundância, o que alterou as percepções de tempo e espaço, além da própria consciência (cf. Barnard, 2006, p. 39).

Carson McCullers foi, em suas peças de não ficção, uma pensadora do modo de vida norte-americano e os fenômenos que tomaram a América durante seus anos de atuação. Em 1940, ano da publicação de *O Coração é um Caçador Solitário*, o ensaio “Olhem para casa, norte-americanos” é publicado na *Vogue*. Nesse texto, McCullers afirma o duplo estatuto dos estadunidenses, divididos entre “uma nostalgia pelo familiar e uma compulsão pelo estranho e estrangeiro” (McCullers, 2010, p. 254). Em outros dois trechos, a autora da Geórgia afirma mais uma vez a solidão e o isolamento como traços nacionais e sintetiza o caráter jovem da América, em clara demonstração de sua ânsia pela mudança social no pós-guerra:

Todos os homens são solitários. Mas às vezes, parece-me que nós, norte-americanos, somos os mais solitários de todos. Nossa fome por lugares estrangeiros e novos jeitos está presente quase como um mal nacional. Nossa literatura está marcada pela característica da saudade e da intranquilidade, e nossos escritores foram grandes divagadores. (McCullers, 2010, p. 254-255)

A América é jovem, mas não pode sê-lo sempre. Como um adolescente que deve partir com sua família despedaçada, a América sente agora o choque da mudança. Mas uma nova e serena maturidade virá, se trabalharmos por isso. Devemos fazer uma nova declaração de independência, dessa vez espiritual em vez de política. Sem lugares para sentir saudade. Devemos agora ter saudade de nossa própria terra familiar, essa terra que é merecedora de nossa nostalgia. (McCullers, 2010, p. 258)

Evidenciamos, deste modo, a visão dúbia de Carson McCullers. Por um lado, a escritora é uma entusiasta da modernidade, mais concreta no Norte do que na sua terra de origem, o Sul dos Estados Unidos; por outro, ela reconhece que esta modernidade pode intensificar o isolamento e volta-se para a nostalgia pelo familiar. A modernidade, nesse caso, tem pouca relação com o avanço urbano, industrial e capitalista, mas sim com aquilo que a autora chama de “espiritual”, a atitude humana – ou estadunidense – com relação à sua terra de origem.

O SINISTRO DESLIZAR DOS ANOS

Uma primeira leitura de “O transeunte” evidencia que o conto foi escrito em uma linguagem simples e direta, distante de formas “labirínticas” do Modernismo. Ainda assim, ele é composto por belas frases, possivelmente influenciadas pela formação musical da autora. Tradutor da ficção, o escritor Caio Fernando Abreu (2009, p. 7) escreve que há nos contos da coletânea *A Balada do Café Triste* “um mínimo de palavras, um máximo de intensidade. São construídos de sugestões, reflexos, ambiguidades [...]”.

Fica claro que McCullers não manuseia a linguagem nos moldes, por exemplo, de seu conterrâneo William Faulkner, cujas obras transbordam artífices modernistas. Entretanto, o isolamento espiritual, buscado por McCullers como intenção estética, relaciona-se à concepção de Modernismo de Jameson (1996) quando ele aponta entre os grandes temas do período a alienação, a solidão, a fragmentação social e o isolamento. O teórico elenca ainda uma gama de conceitos relacionados à temporalidade modernista, que adiante buscaremos evidenciar como passíveis de serem observados na análise de “O transeunte”, como os mistérios da *durée* e da memória. Para ele, o tempo e a temporalidade são a grande temática do alto modernismo (cf. Jameson, 1996, p. 43).

No conto, temos menções a três principais localidades, que de certa forma resumem as periodizações conflitantes que rondam a obra de McCullers^[1]. John Ferris, o protagonista, é natural do Sul dos Estados Unidos, região que a autora relaciona ao realismo – em especial, o dos mestres russos – no ensaio “Os realistas russos e a literatura sulista”, no qual afirma que o pouco valor da vida humana une os dois espaços. Segundo Carson: “O Sul sempre foi uma zona separada do resto dos Estados Unidos, tendo seus próprios interesses e personalidade distinta” (McCullers, 2010, p. 295).

Apesar das origens sulistas, Ferris vive em Paris, a capital moderna do início do século XX, usada como uma metonímia da Europa, para onde escritores norte-americanos da chamada Geração Perdida como Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Ezra Pound, Sherwood Anderson e John dos Passos expatriaram-se, entre outras razões, para experimentar as inovações formais da literatura, que tomavam o continente europeu durante o Modernismo. Por último, ele se volta ao cenário do conto, Nova York, por onde está de passagem. A metrópole norte-americana na década de 1950 representa – ou ao menos, caminha para representar – o que Jameson (1996, p. 31) chama de cultura pós-moderna global, a “expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo”.

O título “O transeunte” – no original, “The Sojourner” – ressalta o caráter da transitoriedade ou, como está no cerne do conto, o imprevisto da condição humana. Na abertura da ficção, John Ferris está na “região sem tempo dos sonhos” (McCullers, 2009, p. 147). Ou seja, retirado do estado da consciência, no que o narrador chama de “fronteira crepuscular entre o sono e a vigília” (McCullers, 2009, p. 147). Há uma dissolução da temporalidade, que também se reflete espacialmente, na dissolução das distâncias. Nessa zona, Ferris poderia estar entre os escombros da guerra na Alemanha, na Geórgia, sua terra natal, ou ainda em Paris.

A diluição das distâncias, experimentada na temporalidade enevoada dos sonhos, aproxima-se da sensação que acomete Ferris na viagem de avião, descrita no seguinte trecho: “Como sempre, depois de um voo sobre o oceano, a mudança de continentes era rápida demais. Nova York pela manhã, à meia-noite Paris” (McCullers, 2009, p. 159). Assim, a modernidade – simbolizada pelo advento do transporte aéreo - emparelha-se à região dos sonhos pela dissolução da temporalidade, que leva Ferris ao sentimento de desordem, devido ao encurtamento de distâncias, antes simbolizadas pela lentidão do navio à vapor.

A estrita relação entre o tempo e a espacialidade dentro da narrativa também pode ser observada no diálogo entre Ferris e Elizabeth. O homem rejeita o título de “expatriado”, o que denotaria a falta de pertencimento a determinado lugar. Como substituto, ele propõe o termo “transeunte”, que traduzido de “sojourner”, marca o caráter de transitoriedade. Entretanto, no

[1] Consideramos que essa observação é notável e marca como essas categorias se justapõem, contudo, não temos a pretensão de apontar que o procedimento foi intencionado por McCullers.

decorrer da narrativa, a sucessão de espaços provisórios — sejam eles concretos ou metafóricos — perturba Ferris tanto quanto a possibilidade de ser visto como um exilado do próprio país, ou seja, um homem sem terra.

O aspecto transitório de Ferris é despertado, primeiramente, pela própria transitoriedade da condição humana. O caráter definitivo da morte, o fim universal do ser humano, é uma ameaça para a subjetividade provisória de Ferris, que se vê confrontado pela efemeridade da vida em sua totalidade, e não apenas de seus amores ou cidades. Por isso, a morte do pai, motivo que o traz de volta aos Estados Unidos, causa uma “fraqueza imprevista” (McCullers, 2009, p. 148).

A partir do contato fúnebre, Ferris tem consciência da passagem do tempo, marcada não pelo calendário, mas pela compreensão de que a juventude é finita, expressa em seu próprio corpo: “Seus cabelos estavam caindo, as veias nas têmporas nuas pareciam mais proeminentes e latejantes, seu corpo ainda estava em forma, apesar de uma barriga incipiente.” (McCullers, 2009, p. 147-148). Assim, o envelhecimento é acentuado como um processo contínuo e em constante andamento, a partir do gerúndio e do advérbio de tempo.

Ferris tenta, em vão, apegar-se à juventude passageira. Mas, a efemeridade ameaça a vida transitória do personagem. Elizabeth indica isso: “-- Você continua o mesmo menino velho, Johnny – disse Elizabeth com algo da velha ternura” (McCullers, 2009, p. 157). Apesar do afeto, a mulher insinua a recusa de Ferris em deixar a vivência própria da juventude, relacionada à transitoriedade, à compulsão pelo novo e à busca contínua pelo próprio lugar. Isso pode ser observado, por exemplo, na recusa em formar uma família. Em seu casamento com Elizabeth, a instituição mostrou-se falha pela impossibilidade de conciliar as problemáticas familiares. Assim, “ciúme, álcool, brigas por dinheiro” (McCullers, 2009, p. 155) levaram à lenta destruição da vida conjugal.

A derrota de Ferris contra o tempo pode ser vista na comemoração de seu aniversário. “As velas foram apagando devagar, ficou no ar um cheiro de cera queimada. Ferris estava fazendo 38 anos. As veias nas têmporas escureceram e pulsaram de maneira visível.” (McCullers, 2009, p. 158). O apagamento das velas é uma marcação temporal do “sinistro deslizar dos anos”. O cheiro das cinzas é a lembrança sensorial do apagamento da chama da juventude. É notável que Ferris percebe suas veias das têmporas, um dos sinais que o narrador aponta no corpo da personagem como sinal do envelhecimento progressivo.

Igualmente assustador é o esmaecimento dos afetos, como na relação com o pai: “a ligação entre ambos chegará a ser extraordinariamente íntima, mas os anos tinham acabado por diluir um pouco essa devoção filial” (McCullers, 2009, p. 148). O esfacelamento das relações fica mais evidente ainda na contemplação de Ferris da sua caderneta de endereços:

Nomes e endereços de Nova York, de capitais da Europa, alguns poucos de seu estado do Sul. Nomes esquecidos, em letras de forma, nomes bêbados em garranchos. Betty Wills: um amor passageiro, agora casada. Charlie Williams: ferido na floresta de Hürtgen, desaparecido desde então. O grande e velho Williams... estaria vivo ou morto? Don Walker: um apresentador de televisão, ficando rico. Henry Green: neurótico de guerra, agora num sanatório, diziam. Cozie Hall: ouvira dizer que tinha morrido. Imprudente, divertida Cozie... Era estranho pensar que também ela, aquela garota maluca, podia morrer. Quando Ferris fechou a caderneta, teve uma sensação de azar, de transitoriedade, quase de medo. (McCullers, 2009, p. 148)

Na composição do trecho, há uma condensação de tempos e espaços, simbolizados pelas relações efêmeras de Ferris. Mais uma vez, temos a repetição de três localidades: a metrópole estadunidense, a Europa e o Sul de origem da personagem. O caráter transitório acentua-se ainda mais pela fusão de diferentes ideias, justapostas no parágrafo de modo elencado: os amores passageiros, os vitimados pela guerra e os que prosperaram na ideia do sonho americano. Cozie Hall, em especial, causa um estranhamento em Ferris por unir duas ideias opostas, a visão que ele tinha da mulher – “uma garota maluca”, que transpira juventude – e a sua morte prematura. Essa justaposição ilustra os traços com que McCullers resume a sua produção: “Uma corajosa e visível justaposição rígida do trágico com o cômico, o imenso com o trivial, o sagrado com o obscuro, toda a alma humana com detalhamento materialista” (McCullers, 2010, p. 295).

O sentimento de medo toma conta de Ferris, preso no azar e na consciência súbita da transitoriedade, é interrompido quando ele avista a sua ex-esposa, Elizabeth. A partir disso, temos o conflito da narrativa. A nova vida conjugal da mulher causa inquietação em Ferris. Ele busca na figura de Elizabeth um alento para o medo que sente da fugacidade. Ela é um símbolo de algo concreto e sólido, construído por meio do sentimentalismo. Contudo, até mesmo a estabilidade desse casamento foi transitória na vida de Ferris. Ele a persegue:

Rapidamente, Ferris pagou e saiu para a rua. Elizabeth estava parada na esquina, esperando o sinal abrir para atravessar a Quinta Avenida. Precipitou-se em direção a ela, com vontade de falar, mas o sinal mudou e ela atravessou a rua antes que pudesse alcançá-la. Ferris a seguiu. Do outro lado, poderia facilmente ter alcançado a mulher, mas surpreendeu-se retardando o passo. (McCullers, 2009, p. 149)

O trecho é composto com um ritmo que ressoa o movimento pelas ruas, como evidenciam as pausas, marcadas pela pontuação, em uma recriação da espera no sinal fechado. Por outro lado, o período mais longo descreve o andar contínuo de Elizabeth e de Ferris, caracterizado pela velocidade. A sentença mais curta “Ferris a seguiu” introduz a quebra do ritmo, com a lentidão posterior do homem. Há ainda uma construção oposta, que separa a rapidez inicial de Ferris de sua retardação do passo, a fim de se distanciar da mulher. Ele a deixa ir, como uma demonstração do seu temor pelo que ela representa; a concretude, a perda e a sucessão dos anos. Mais uma vez, assim como na separação, ela está fora de seu alcance.

Em meio à transitoriedade dos amores passageiros, Ferris encontra um sentimento do passado que reverbera em seu presente, o que o leva à reflexão contemplativa de suas relações: “Então, aos poucos, depois de um tempo anódino, ele tinha se apaixonado outra vez, e mais uma vez. Jeannine era ela agora. Certamente o seu amor pela mulher era coisa do passado. Então, por que aquele desassossego no corpo, a mente disparada?” (McCullers, 2009, p. 149). A indistinção entre passado e presente é apontada por Benedito Nunes (1995, p. 19) como parte da imprecisão do tempo psicológico. Para Nunes (1995, p. 18), o tempo psicológico é definido pela sucessão de estados internos, em descoincidência com as medidas temporais objetivas.

Após o encontro não concretizado com Elizabeth, que profundamente perturba Ferris, percebemos um alongamento na duração deste acontecimento, que desencadeia uma reação na personagem, apesar de efêmero. Por outro lado, os afazeres de ordem mecânica, que não suscitam emoções, são elencados de modo a evidenciar a pouca reverberação destes em Ferris: “Enumerou os compromissos: levar a bagagem à Air France, almoçar com seu chefe, comprar um par de sapatos e um sobretudo” (McCullers, 2009, p. 150). É interessante notar que estes

acontecimentos são apresentados de maneira linear e cronológica, diferente das invasões do passado.

A sucessão mecânica de afazeres diferencia-se, por exemplo, do percurso de Ferris até a casa de Elizabeth, um momento estendido. Ele concentra-se na passagem natural do tempo, simbolizada pelo ciclo do dia, encerrado: “Ferris podia observar o pôr do sol demorado, mas, quando chegou ao seu destino, a noite já tinha caído.” (McCullers, 2009, p. 150). O prolongamento ocorre na esfera do tempo psicológico, devido ao anseio de Ferris pelo reencontro com a mulher. Mas, este também nos oferece um dado sobre como a psiquê da personagem está em descompasso com a temporalidade física, expressa pela precisão da sentença, com economia vocabular.

Virginia Spencer Carr (1991, p. 149) sugere que Ferris está suspenso em dois mundos: o idealizado e o seu próprio mundo desordenado. Isso fica evidente em seu despreparo emocional ao visualizar a nova família de Elizabeth, incapaz de imaginá-la “de forma tão objetiva” (McCullers, 2009, p. 151). Eles estão fora da temporalidade que ele conhece, uma vez que Elizabeth permaneceu para Ferris no passado, imortalizada enquanto sua ex-esposa. Por isso, a concretude – a vida presente da mulher – parece inacessível a ele, algo estranho. Ferris sente-se um intruso nesse presente, como um elemento anacrônico. Ironicamente, é no tempo físico – aquele que o assusta pela passagem dos anos – em que ele se refugia, na busca constante pelo relógio. Preso na perturbação de seu tempo psicológico, para ele, os ponteiros arrastam-se interminavelmente.

Intruso no presente de Elizabeth, Ferris a vê fragmentada. Por um lado, Elizabeth é alguém com quem ele vivenciou uma vida conjugal, familiar; e por outro, há a nova família que ela construiu, infamiliar para ele. É nessa toada que se insinua o grotesco, tão apontado na obra de McCullers. Para Wolfgang Kayser (1986, p. 159), o grotesco é “o mundo tornado alheado”, ou seja, quando um estranhamento irrompe-se na ordem das coisas que conhecemos^[2]. Esse alheamento colabora para o isolamento da figura de Ferris e também para a desordem mental, que torna notável o tempo psicológico da personagem.

Contudo, a inquietação de Ferris ainda se prolonga. Capturado pelas memórias que o invadem bruscamente, o sentimentalismo torna-se, pouco a pouco, mais acentuado. O aviso de que Elizabeth estava terminando de se vestir é gatilho para lembranças de outrora, relacionadas à ternura da vida conjugal:

As últimas palavras despertaram uma série de vibrações, memórias de outros anos. Elizabeth clara, rosada e nua, antes do banho. Meio vestida em frente ao espelho da penteadeira, escovando seus finos cabelos castanhos. Doce intimidade casual, a macia efetividade da carne, possuída sem discussões. Ferris afastou essas lembranças inesperadas e forçou-se a olhar para Bill Bailey. (McCullers, 2009, p. 151)

Podemos estabelecer, adiante, uma aproximação entre a invasão de lembranças de Ferris e o conceito de “memória involuntária”, usado por Walter Benjamin para se referir ao episódio proustiano da *madeleine*:

Proust fala da forma precária como se apresentou a lembrança, durante anos, a cidade de Combray, onde, afinal, havia transcorrido uma parte de sua infância. Até aquela tarde em que

[2] A concepção aproxima-se do infamiliar freudiano. Para Freud (2019, pp. 47-49): “Em suma, familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar [...]”.

o sabor da *madeleine* (espécie de bolo pequeno) o houvesse transportado de volta aos velhos tempos [...] (BENJAMIN, 1991, p. 106)

Para Proust, a experiência sensorial do sabor o transporta para a infância. De mesmo modo, é uma melodia – que Ferris acreditou estar esquecida - que o desnortheia, transpassando a fronteira dos anos, trazendo-o de volta ao passado do casamento:

O piano começou novamente. Que música era aquela? Sem lugar, mas familiar, a melodia límpida tinha ficado adormecida por muito tempo em seu coração. Agora falava a ele de outro tempo, outro lugar: era a música que Elizabeth costumava tocar... O ar ficou cheio de recordações. Ferris estava perdido em um tumulto de anseios passados, conflitos, desejos ambíguos. Era estranho que a música, catalisando essa anarquia tumultuada, fosse serena e límpida. (McCullers, 2009, p. 157)

Dentro da obra de McCullers, é comum que a música apareça como uma substituição à descrição de momentos em que a emoção torna-se demasiadamente intensa. Com isso, temos um ritmo próprio da musicalidade e também uma problemática, pois o texto não consegue captar, por exemplo, a simultaneidade das múltiplas vozes de uma fuga musical, de modo que a construção segue uma ordem linear, acentuada por marcações como: *repetia-se, primeira, segunda, outra vez, agora, depois, quase no fim*; conforme observamos:

A primeira voz da fuga, uma anunciação pura e solitária, repetia-se interminavelmente com uma segunda voz, e outra vez repetia-se com uma execução elaborada; a música múltipla, horizontal e serena fluía com lenta majestade. A melodia principal entrelaçava-se com duas outras vozes, embelezada por inúmeras soluções engenhosas: agora dominadora, depois submergindo, depois com a força sublime de uma coisa solitária que não teme perder-se no conjunto. Quase no fim, a densidade da peça uniu-se para a afirmação final, enriquecida pela insistência do primeiro movimento, e com um último acorde pareceu terminar. (McCullers, 2009, p. 156)

O momento da canção alonga-se no interior de Ferris. O narrador, onisciente com relação à personagem, sugere uma ligação entre a solitária voz da fuga e o homem. Contudo, enquanto a voz tem a “força sublime” do que “não teme perder-se no conjunto”, Ferris está capturado na efemeridade da existência, de modo que a perda da subjetividade o ameaça, por meio do correr do tempo.

A música inacabada (McCullers, 2009, p. 157) resta na interioridade de Ferris, por meio da rememoração, como um lembrete da improvisação da existência humana (McCullers, 2009, p. 157). Contudo, quando no dia seguinte ele tenta reproduzi-la na memória, “A cadência, alguns sons dispersos ainda permaneciam, mas a própria melodia tinha se perdido” (McCullers, 2009, p. 159). Mais uma vez, ele reafirma a solidão e a transitoriedade (McCullers, 2009, p. 159). Ao fim, volta-se para a morte do pai, o ponto inicial de sua perturbação interior.

Na leitura de “O transeunte”, evidencia-se a predominância do pretérito perfeito – no original, o *simple past* – com exceção dos momentos em que a temporalidade capta o ritmo mental do protagonista. Nesses últimos, a duração do momento é estendido, por causa da reverberação interior. Os sumários também se destacam dentro da narrativa, de modo que os poucos diálogos

são desconcertantes, deixam um alívio quando a interação termina (por exemplo, a ansiedade de Ferris em localizar um relógio) e são evitados, como na iniciativa de Elizabeth de se dirigir ao piano. Isso evidencia que, embora o pretérito invada bruscamente o presente de Ferris, ele é uma lembrança e o retorno é algo impossível. O momento da enunciação já é o passado e resta aceitar este deslizar sinistro. Como escreve Nunes (1995, p. 19): “[i]rreversível é também, de outra maneira, o tempo vivido, pois que ficou para trás o sabor do ovo comido ontem e o prazer da água há pouco bebida”.

A desorientação temporal e espacial, fenômeno relacionado à modernidade [“Como sempre depois de um voo, a mudança de continentes era rápida demais”] faz Ferris perceber “a desordem de sua própria vida: a sucessão de cidades, os amores transitórios e o tempo, o sinistro deslizar dos anos, sempre o tempo” (McCullers, 2009, p. 160).

É por meio do sentimentalismo, ou seja, da esfera do tempo psicológico, que Ferris tenta “dominar a pulsão do tempo” (McCullers, 2009, p. 161). Nesse sentido, há uma aproximação com uma conhecida passagem da obra de William Faulkner, autor apontado por McCullers (2010, p. 324) como uma de suas principais influências. Em *O som e a fúria* (1929), o jovem Quentin Compson ganha um relógio de seu pai, com um aviso: “Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo” (Faulkner, 2017, p. 79). Contudo, Quentin percebe que um único tique-taque é suficiente para que o “tempo físico” seja lembrado; ou melhor, impossível de ser esquecido:

Acho que ninguém escuta com atenção o som do relógio. Não é necessário. É possível esquecer-se do som por um bom tempo, e então um único tique-taque é capaz de criarmos toda uma longa sequência de tempo, ininterrupta e descendente, que não foi ouvida (Faulkner, pp. 79-80).

Sartre (2017) afirma que a desgraça do homem é ser temporal. Assim, ainda maior é a desgraça de Quentin Compson, o homem que escuta o som do relógio. A constatação o faz cometer um ato inusitado: “Quebrei o vidro na quina do móvel e coloquei-os no cinzeiro e arranquei os ponteiros e os pus no cinzeiro também. O tique-taque não parou” (Faulkner, 2017, p. 83). O comportamento de Quentin tem um estatuto dúbio. Por um lado, pode ser visto como uma forma de tentar controlar o tempo. Por outro, um esforço para esquecê-lo. Seja como for, importa apenas um fato: o fracasso, o tique-taque não parou.

Em “O transeunte”, uma passagem ilustra a tentativa de Ferris: controlar a pulsão do tempo. Ao perceber a ternura da família de Elizabeth, ele fala sobre sua relação com o enteado, citando que o leva constantemente para assistir a um show de marionetes. Contudo: “Era mentira. Ele tinha levado o menino somente uma vez aos jardins. [...] [O menino] queria ver o teatro de fantoches, mas não havia tempo, porque Ferris tinha um compromisso no Scribe Hotel” (McCullers, 2009, p. 158).

Ao retornar para Paris, após o desconcertante encontro com Elizabeth, ele olha para Valentin, o enteado: “Confuso, Ferris pensou naquele outro menino, aquele sardento, bem-amado pela família” (McCullers, 2009, p. 160). Valentin confunde-se, na interioridade inquieta do protagonista, com o filho de sua ex-esposa. Assim, em um ato de desespero, ele promete levar o enteado ao teatro de marionetes. É neste instante que a melodia tocada por Elizabeth – que se torna uma

espécie de símbolo para o afeto duradouro – volta para Ferris, em um novo episódio de demonstração da memória involuntária: “Sem esforço, a memória revelou-se, trazendo somente reconhecimento e uma súbita alegria” (McCullers, 2009, p. 160). Ele escuta, contudo, que o *guignol* – o espetáculo – está fechado. A sentença causa um momento epifânico em Ferris, no qual ele elabora as perturbações que o assombraram no dia anterior:

Outra vez o terror, a compreensão dos anos perdidos e da morte. Impulsivo e confiante, Valentin encolheu-se nos seus braços. O rosto dele tocou o rosto macio do menino, sentindo o delicado roçar das pestanas. Com um desespero escondido, puxou o menino para perto de si, como se achasse que a grande emoção do amor que sentia fosse capaz de dominar a pulsão do tempo (McCullers, 2009, p. 161).

Como é evidente no trecho acima, Ferris vê no sentimentalismo uma forma de fugir do tempo, que tanto o ameaça. Por meio do afeto, ele busca um alento passageiro para a incontrolável efemeridade, da qual ele subitamente tomou consciência. O ritmo sugere uma desaceleração, a duração interior prolongada do abraço, um bálsamo para a subjetividade fragmentada de Ferris. Ele procura no menino uma figura concreta de seu presente, o conforto da família que teria no mundo ideal, em contraste com a solidão transitória de sua vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: “SEMPRE O TEMPO”

“O transeunte” é estruturado como uma narrativa convencional, se considerarmos as inovações formais apresentadas em décadas anteriores à da publicação do conto. Mas, a subjetividade fragmentada de John Ferris está de acordo com preocupações modernistas sobre o tempo e com a intenção de McCullers de refletir sobre o isolamento. Assim, apesar da estrutura convencional, temos o uso de artifícios desta literatura, empregados com sutileza: as invasões bruscas do passado, a memória involuntária, o tempo privado, a assimilação do ritmo musical, o momento epifânico e a aparente inexistência de um enredo.

A desordem da vida de Ferris, uma manifestação do tempo vivido, é percebida por meio da transitoriedade. Esta se expressa também nas marcas latentes da modernidade estadunidense, com a ascensão plena dos Estados Unidos entre o fim da Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria. A absurdidade desse tempo histórico – marcado por bombas atômicas e pela corrida tecnológica – é traduzida na diluição das fronteiras conhecidas de tempo e espaço. Na subjetividade de Ferris, isso acentua-se na sucessão contínua e caótica, além do aspecto passageiro de suas vivências.

O presente é transitório: uma canção constantemente inacabada e impossível de se guardar. Já o passado é inacessível, sem possibilidade de retorno efetivo e lógico – uma melodia perdida. Deste último, só são permitidos vislumbres, memórias involuntárias que apenas perturbam a interioridade do sujeito. Assim, John Ferris é obrigado a confrontar a improvisação da existência humana. Em sua recusa, ele tenta controlar a pulsão do tempo, movido pelo afeto e pela necessidade do duradouro. Mas esta é uma batalha perdida, pois nem mesmo o tempo vivido é passível de dominação. Vence ele: “sempre o tempo”.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. Nota do tradutor. In: MCCULLERS, Carson. *A Balada do café triste e outras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- BARNARD, Rita. Modern American Fiction. In: KALAJIDIAN, Walter. *The Cambridge Companion to American Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 39-67.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas*, v. III. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade. Obras Completas*, v. 1. São Paulo: Globo, 1998.
- CARR, Virginia Spencer. *Understanding Carson McCullers (Understanding Contemporary American Literature)*. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- JAMESON, Frederic. *A lógica cultural do capitalismo tardio. Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MCCULLERS, Carson. *A Balada do café triste e outras histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MCCULLERS, Carson. O sonho florescente: notas de escrita. In: *Coração hipotecado*. Osasco: Novo Século Editora, 2010, p. 319-328.
- MCCULLERS, Carson. Olhem para casa, norte-americanos. In: *Coração hipotecado*. Osasco: Novo Século Editora, 2010, p. 254-258.
- MCCULLERS, Carson. Os realistas russos e a literatura sulista. In: *Coração hipotecado*. Osasco: Novo Século Editora, 2010, p. 294-303.
- MCCULLERS, Carson. Solidão... um mal norte-americano. In: *Coração hipotecado*. Osasco: Novo Século Editora, 2010, p. 302-304.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- PHILLIPS, Robert. Freaking Out: The Short Stories of Carson McCullers. *Southwest Review*, vol. 63, n.1, p. 65-73, 1978.
- SARTRE, Jean Paul. Sobre O som e a fúria: a temporalidade na obra de Faulkner. In: FAULKNER, William. *O som e a fúria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GIOVANA PROENÇA GONÇALVES é doutoranda (Doutorado Direto) no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (DTLLC - USP), no qual desenvolve pesquisa com ênfase em literatura norte-americana do século XX. Contato: giproenca@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7367451407221313>.

OLHAR DA PERSONAGEM FEMININA, PATERNALISMO E TRADIÇÃO PATRIARCAL: UM MOTIVO MACHADIANO

— MAURÍCIO FERNANDES DI FRAIA

RESUMO Este artigo busca indicar, na obra de Machado de Assis, uma relação entre a conduta dos olhos de personagens femininas e a elaboração literária do paternalismo brasileiro do século XIX. Este microelemento de enredo – que envolve a oposição de gênero e geralmente de classe nas relações intersubjetivas – gera uma contradição (movimento livre dos olhos enquanto imagem de autonomia do indivíduo *versus* estrita subordinação personalista) que parece constituir um ponto privilegiado de figuração de um processo social marcado pelo domínio não mediado, que precisa coibir índices de igualdade. Após uma tentativa de apresentação do conceito de paternalismo, são expostos alguns casos deste efetivo motivo machadiano, seguidos por um comentário geral. Na sequência, propõe-se um caminho de revinculação da questão ao quadro da literatura europeia – quadro que a modernidade pós-1848 parece deslocar, o que dá ensejo à retomada crítica da tradição. O artigo busca rastrear essa retomada na obra machadiana, e conclui com um comentário sobre “Noite de almirante”, que assume um lugar talvez excepcional dentro deste conjunto.

Palavras-chave: Olhar na literatura; Paternalismo; Mulher fatal; Machado de Assis; Noite de Almirante.

ABSTRACT *This article aims to explore, within Machado de Assis’s fictional works, a connection between the conduct of female characters’ eyes and the literary representation of Brazilian paternalism in the 19th century. This microelement of plot—which involves gender and generally class opposition in interpersonal relationships—creates a contradiction (the free movement of eyes as an image of individual autonomy vs. strict personal subordination) that seems to constitute a privileged point for grasping a social process marked by non-mediated subordination, which must curb signs of equality. After briefly addressing the issue of paternalism, the article presents specific instances of this Machadian motif, followed by a general commentary. Next, the article suggests a reconnection of this theme to the broader framework of European literature—a framework that post-1848 modernity appears to displace, allowing for a critical reevaluation of tradition. The article traces this resumption within Machado’s oeuvre and concludes with a comment on “Noite de almirante” (“Admiral’s Night”), which perhaps holds an exceptional place in this context.*

Keywords: Gaze in literature; Paternalism; Femme fatale; Machado de Assis; Admiral’s Night.

1. PATERNALISMO, PATERNALISMO À BRASILEIRA E INTRODUÇÃO DO MOTIVO

O conceito de paternalismo, em termos rápidos, pode ser definido como uma política de domínio baseada na “reprodução dos laços de dependência pessoal” (Chalhoub, 2003, p. 135), que prevê o “controle sobre a *vida inteira*” dos subordinados (Thompson, 1998, p. 40), em oposição à mobilidade e à não vinculação do trabalho “livre” assalariado. Pode-se dizer que, em sociedades fundadas na concentração da autoridade (econômica, social, política, judiciária etc.), esta forma totalizante de domínio poderá assumir um caráter estrutural, isto é, se tornar um dos elementos amplamente constitutivos da vida social (idem, p. 32).

No caso brasileiro, assim, o paternalismo é algo que emerge do sistema escravista de produção, e de mais de uma maneira. A primeira está na escravidão em si mesma, por assim dizer. Sendo ela uma “lógica de dominação assentada na privatização do controle social”, em que o explorado é propriedade do explorador, estabelece-se um padrão de máxima subordinação e dependência, que se impõe como paradigma estruturante das relações em geral (Chalhoub, 2003, pp. 55-6). A segunda maneira se refere à situação dos homens livres e pobres que, sem vias de se reproduzir materialmente de outra forma, já que o processo produtivo escravista prescinde substancialmente da sua mão de obra, ficam atados às relações de favor com os proprietários.

Um complexo escravista-personalista, avesso à impessoalidade da lei, que instaura “distinções hierárquicas rígidas” e em que a “definição das posições sociais” fica radicalmente regida pela “afirmação da desigualdade” (Otsuka, 2007, p. 119). Isto é, a dessimetria se assenta como o pressuposto das relações interpessoais cotidianas, e qualquer coisa que escape disso, nas brechas de convívio interno dos explorados, constituirá uma fagulha, mais ou menos reluzente, de inconformidade e antagonismo. Para o representante do poder oligárquico, que olha para baixo, todas as relações são verticais.

Ressaltam, então, no Brasil do século XIX, a ubiquidade e a sustentação material e espiritual do domínio paternalista. Pelo prisma do dono dos meios de produção, “coisas e pessoas aparecem como expressão da sua vontade”, e aquilo que se refere à individualidade de um dependente fica necessariamente mediado pela concessão e pela complacência, ou seja, o *limite da sua liberdade e mesmo da sua alteridade seria aquele estipulado pelo arbítrio senhorial*. As noções do que são os direitos e deveres dos membros da sociedade, lastreadas por um anti-igualitarismo profundo, subvertem passo a passo aquelas estabelecidas pelos princípios liberais legitimadores da ordem burguesa. Desdobrando os sentidos de uma fala de Estácio, no romance *Helena*, Sidney Chalhoub (1998, p. 28) observa que para este personagem

a fortuna vale muito porque garante a independência absoluta; ora, se a independência é absoluta, as obrigações ou os deveres são nenhuns. Ou seja, na visão de mundo de Estácio não haveria lugar para a noção de reciprocidade, não existiria espaço para o reconhecimento dos direitos de outrem. Em sua forma pura – isto é, caso existisse fora de um contexto de luta de classes –, a ideologia de Estácio seria como o Deus do Gênesis: criaria um mundo a partir do nada; dito de outra forma, criaria um mundo que seria a mera expansão da sua vontade.

Se a ideia é insustentável, ela não deixa de refluir para a realidade, em diversos níveis. O menos sutil de todos eles é, claro, a violência, para a qual o proprietário está habilitado em caso de alguma contrariedade, e que paira sempre como um risco latente para os subordinados, mesmo os

livres. Estes, de resto, não tinham efetivamente garantia de nada. Supostamente, uma relação paternalista, como a das corporações dos mestres artesãos na Idade Média, estabeleceria obrigações mútuas: uma das partes, que não tem poder, se coloca numa posição de obediência e lealdade, e a outra parte, que detém o poder, se coloca numa posição de responsabilidade e proteção; não é o caso do paternalismo moderno-periférico brasileiro, como vimos: num país “burguês e escravocrata ao mesmo tempo”, que “dava forma mercantil aos bens materiais, mas não desenvolvia o trabalho assalariado”, o paternalismo assume uma feição, digamos assim, de larga escala (Schwarz, 2012a, p. 259). Não se trata da arquetípica relação personalista de pequenos grupos sociais antigos, de referencial objetivo incerto, pautada por uma espécie de “calor humano” que foi, por séculos de transformação da sociedade ocidental, passível de idealização (Thompson, 1998, pp. 30-2). No caso brasileiro, o “chefe de parentela” é também “um proprietário na acepção moderna do termo, para quem essa ordem de obrigações é relativa”, o que equivale a dizer que os despossuídos brasileiros ficam à mercê de duas maneiras distintas, a antiga e a nova,[1] que, combinadas, se potencializam (Schwarz, 2012a, pp. 268-9).

Ou seja, uma desigualdade *primordial*, talhada para o arbítrio e para um autoritarismo cego, já que no limite ele gostaria de cancelar a objetividade externa das coisas; por esses motivos – que chegam a comportar um elemento alucinado, que corre fora da faixa da racionalidade liberal –, os seus altos representantes, na sua relação com a realidade, precisam constantemente lançar mão de “procedimentos autoconfirmadores”, isto é, estão sempre buscando verificar e assegurar, nas suas relações efetivas, a vigência do seu domínio – mesmo nas situações cotidianas mais transitórias (Chalhoub, 2003, p. 30).

*

É aqui que se coloca finalmente a questão da conduta dos olhos: a periferia da civilização ressalta, por contraste, a potencialidade de um olhar livre, que pode se movimentar por si só, “senhor de si mesmo”, como imagem da autonomia do indivíduo – assim como os olhares em pé de igualdade, nas relações intersubjetivas, poderiam ser a imagem de uma sociedade que concebe uma base de igualdade cidadã entre seus membros. Trata-se de índices simbólicos em sentido forte (já que seriam ao mesmo tempo sintoma), *que entram em atrito com o pressuposto paternalista da subordinação ao pé da letra*, e que, portanto, precisarão ser negados, vigiados e administrados em uma sociabilidade como a brasileira do século XIX. Desse modo, um microelemento de enredo pode se tornar um ponto crítico de apreensão e elaboração de um processo social difuso, e há, de fato, na obra de Machado de Assis, uma exploração contínua da contradição suscitada por esse pormenor narrativo, que acaba se consolidando como um motivo machadiano.

2. SUSPEITOSOS E SONSOS, OBLÍQUOS E DISSIMULADOS: O PATERNALISMO EM MACHADO DE ASSIS PELO MOTIVO DO OLHAR

Uma só coisa pareceu menos aprazível ao irmão: **eram os olhos, ou antes o olhar**, cuja expressão de **curiosidade sonsa e suspeitosa reserva** foi o único senão que lhe achou, e não era pequeno (Assis, 2015, v.1, p. 389, grifos nossos).[2]

[1] São termos a serem lidos entre aspas, sobretudo porque a “antiga”, no Brasil, não é resíduo, mas produto moderno.

[2] Helena havia acabado de ser integrada ao lar como filha natural do recém-defunto conselheiro Vale, devido a uma imprevista disposição testamentária que ele havia deixado, e era recebida por Estácio, formado em “matemáticas” e novo chefe de família.

Neste primeiro caso, de *Helena* (1876), o olhar já aparece paradigmaticamente como elemento capaz de produzir dissonância. Não significando o acatamento e a entrega imediatos e incondicionais, ele constitui um “senão” que não é pequeno. Como se trata, porém, de uma síntese concentrada de um mecanismo amplo do processo social, a passagem vai suscitando dúvidas. A curiosidade, pelo prisma de Estácio, é mácula porque parece ser sonsa ou toda curiosidade será potencialmente ruim, por denotar um indivíduo que se abre livremente, sem mediações, para o mundo? Se isso implica a expansão interna do próprio indivíduo subordinado, que terá os próprios pensamentos, toda curiosidade será potencialmente sonsa? A hipótese produziria um contrassenso instrutivo: se tanto a expansão quanto o resguardo conseguem ser defeitos numa mesma frase (a contiguidade dos adjetivos enfeixa os substantivos contrastantes), talvez não haja mesmo para onde escapar. No que se refere a “suspeitosa”, veja-se que, embora o foco mais evidente ainda seja Helena (aquela que parece revelar suspeita), a ambivalência da palavra mais uma vez permite espelhá-la em Estácio (em quem a situação desperta suspeita). No geral, a captação sincrônica de um campo minado da hierarquia, com as suas suscetibilidades e diplomacias. A justificativa moral, que flutua aqui, tem base mítica-civilizacional sólida: a parte todo-poderosa, por ser todo-poderosa, precisa que as outras partes se dobrem, para poder lhes trazer o bem. A retroprojeção, entretanto, tem efeitos didáticos: se as coisas serão, por isso, “aprazíveis” ou não para a confirmação da vontade todo-poderosa (puro personalismo), não se trata exatamente de um problema moral.

O olhar submisso é apresentado como um ideal, efetivamente, neste romance-ABC do paternalismo – apesar (e através) da edulcoração. A “nobre atribuição da paternidade” nele é o “procedimento vigilante e diretor” e “corretivo” que não dá azo ao hábito ou vício da rebeldia (idem, p. 430). Estácio, a fina flor dos proprietários, em plena posse (recente) das suas prerrogativas, não pode deixar de ser categórico no critério, e o livro tem o mérito de não o fazer escapar das mais decorosas grosserias. Os seus traços mais marcados acabam sendo, de uma maneira que confirma o trecho citado, a sua constante crise de dúvidas acerca das sinceridades alheias e o seu reiterado hábito de ir sustendo todo e qualquer dito mais desamarrado, na sua função vitalícia de juiz do “tribunal doméstico” (idem, p. 462). Num determinado momento de acirramento da aplicação da autoridade, um “olhar digno” de Helena será a única coisa capaz de frear os “impulsos” do herdeiro, como um milagre que precisa cair do céu:

Um dia, a insistência de Estácio teve tal caráter de autoridade, que pareceu constringer e molestar Helena. Ela replicou com um remoque; ele redarguiu com uma advertência áspera. [...] Ouvindo a palavra do irmão, Helena susteve o passo, e fitou-o com um olhar digno, um desses olhares que parecem vir das estrelas, qualquer que seja a estatura da pessoa (idem, p. 418).

Já em *Iaiá Garcia* (1878), mesmo os olhos baixos, numa reversão de etimologia surpreendente e sintomática, poderão ser *afrota*.

Estela **baixou silenciosamente a cabeça** e buscou dar outra volta para entrar na sala ao pé; Jorge, porém, interceptou-lhe de novo o caminho. [...] Não insistiu Estela, mas ficou diante dele, quieta e sem arrogância, como esperando ser obedecida. Jorge quisera-a suplicante ou desvairada; a tranquilidade feria-lhe o amor-próprio, fazendo-lhe ver que o perigo era

nenhum, e revelando, em todo caso, a mais dura indiferença. **Quem era ela para o afrontar assim?** (Idem, p. 507, grifos nossos)[3]

Esta espécie de subversão faz lembrar aquela oposição de Estácio entre “escravidão moral que submete o homem aos outros homens” e “independência absoluta” da “fortuna” (idem, p. 401): o meio, que consistiria na inclusão de todos os indivíduos na moral comum que reconhece os direitos e liberdades dos outros, *fica vazio*, e os termos e expressões passam por deslocamentos semânticos em relação ao prisma democrático. Neste trecho de *Iaiá Garcia*, o olhar que insiste em se manter baixo figura como um último refúgio da dignidade, onde o outro lado esperaria uma demonstração mais viva e enfática de fraqueza em relação à própria demonstração de força (na medida em que o contraste da atitude de Estela ressalta a própria indignidade de Jorge, o gesto firme não deixa afinal de representar, com efeito, uma afronta velada). A cena confirma que também o dependente precisa ficar sempre em guarda, para evitar ou pelo menos minimizar a próxima invasão – e que mesmo isso poderá se virar contra ele. Seja como for, a figura rigorosa de Estela consolida, ao longo do romance, a “reserva” ou o resguardo que já havia no olhar de Helena, a ponto de chegar a uma resolução de negação do contato entre classes.[4] Se o jovem Jorge de *Iaiá Garcia* não percebia, de imediato, a parte de denúncia que havia nos olhos baixos de Estela, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) isso mesmo poderá constituir a impertinência do gesto.

Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção, e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, **é certo que não levantou os olhos para mim** durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria **angariá-la**, e não me dava por **ofendido**, tratava-a com carinho e respeito; **forcejava por obter-lhe a benevolência**, depois a confiança (Assis, 2015, v.1, p. 670, grifos nossos).

Diante da própria humilhação, D. Plácida, que passara de ex-agregada a alcoviteira, evita a troca franca de olhares. O letrado Brás Cubas, por sua vez, sabe que esta é a marca de um abuso que rebaixa ele próprio, como beneficiário infame da desigualdade, e recorre à solução cordial de “angariá-la”, revestindo ânimo autoritário (“forcejava por obter-lhe a benevolência”) com demonstrações de afetuosidade. “Não me dava por ofendido”: a parte que dispõe de poder na relação irregular pode decidir a qualquer momento que os pudores com uma submissão pura e simples já estão faltando com o respeito, e que a mínima reação a uma ofensa é que pode constituir ofensa (outra subversão, portanto). De fato, quando afinal consegue o que queria, recorrendo à mentira, o narrador se sente apto a descontar a maçoada com um vitupério. Depois de oferecer a D. Plácida os cinco contos que ele havia encontrado na praia por acaso, e diante da sua gratidão, Brás Cubas pode enfim encerrar o capítulo: “Foi assim que lhe acabou o nojo”. Quer dizer, uma espécie de apropriação farsesca dos parâmetros da civilidade, revogável a qualquer momento, que aliás parece bastante familiar ao leitor atual. É também nas *Memórias Póstumas*, na figura de Eugênia, que a dignidade do olhar – que insiste em sustentar a reivindicação da igualdade – parece atingir a sua manifestação máxima.

[3] Estela, filha de um factótum do “defunto marido de Valéria”, havia sido tomada pela viúva como protegida. Jorge é o filho único da casa, recém-formado pela Faculdade de Direito de São Paulo.

[4] “Noutras palavras, o rigor com que Estela se apegava à condição de subalterna é expressão de seu sentimento de igualdade, e lhe serve para ficar a salvo de seus protetores e para impedi-los de exorbitar.” (Schwarz, 2012b, pp. 183, 186)

Palavra que o olhar de Eugênia não era coxo, mas direito, perfeitamente são; vinha de uns olhos pretos e tranquilos. Creio que **duas ou três vezes baixaram estes**, um pouco turvados; mas duas ou três vezes somente; em geral, **fitavam-me com franqueza, sem temeridade, nem biocos** (idem, p. 639, grifos nossos).

Ressalte-se ainda, no trecho, a atitude contábil e já muito versada nesse tipo de avaliação, que ganha relevo de prática social. O jovem Brás Cubas não ficara indiferente a uma “falta do gesto subalterno” desde o primeiro momento (Schwarz, 2012c, p. 91), e essa quebra de expectativa estava ligada, também ela, à linguagem gestual dos olhos.^[5] O olhar insubordinado de Eugênia será mencionado diretamente em duas outras ocasiões ao longo do romance, e o caso desta personagem se assemelha ao de D. Plácida num sentido: ambas são alvos de uma espécie de revide adiado que, uma vez desencadeado no plano discursivo, vai se sucedendo em séries absurdas e mesmo sádicas de humilhações (as piadas metafóricas mais ou menos disfarçadas sobre a anatomia de Eugênia, que se estendem de maneira insistente ao longo de vários capítulos, e as considerações sobre o sentido da vida de D. Plácida). Em ambos os casos, trata-se, para Brás, de subsumir, poética e filosoficamente, as personagens a si mesmo: Eugênia era uma bota apertada da qual estava agora livre; o sentido da vida de D. Plácida foi servir-lhe de alcoviteira (Chalhoub, 2003, pp. 80, 108).

Mas é em *Dom Casmurro* (1889) que a questão do controle do olhar parece ter maior relevo, de um modo que sintetiza o que se veio propondo até aqui com o que se verá a seguir. Como se sabe, os olhos de Capitu constituem uma das obsessões temáticas do romance; desde cedo o narrador retrospectivo buscará mistificá-los, de maneira propriamente oblíqua. “Não me olhou de rosto, mas a furto e a medo, ou, se preferes a fraseologia do agregado, oblíqua e dissimulada” (Assis, 2015, v.1, p. 944): a ênfase, sempre reiterada, na autoria terceirizada (José Dias) da famosa expressão, reproduz em si mesma a lógica das relações entre proprietário e agregado, já que o trabalho sujo – no caso, a manifestação do preconceito social e da suspeita, com aquilo que isso implica mesmo de mesquinaria – fica a cargo do dependente apensado. Ao proprietário-narrador resta apenas o papel potencial de vítima – no qual poderá incluir mesmo o trabalho sujo do servilismo, num ciclo vicioso (e de um modo que a mesquinaria sempre volta pela porta dos fundos).

Dom Casmurro reprocessa, pela somatória dos elementos diluídos (voltando aos olhos de Capitu), a noção de que mesmo o olhar com alguma coisa de inescrutável leva ao incômodo paternalista – e que, sendo ele também vivaz, o problema dá um salto e a autonomia passa a se revelar mais claramente como *ameaça*. Para além da insegurança com o risco de uma reversão da instrumentalização prática, o proprietário se sente intimamente fragilizado à medida que a sua ilusão de controle se fragiliza – questões que um casamento não cancela. O perigo máximo será, para ele, então (às vezes pelos lapsos de igualitarismo que a figura meritória poderá inspirar), uma reversão das posições de domínio.^[6] O narrador estava em semente no menino, da mesma forma que *Helena* volta neste romance tardio; um dia, abrindo a janela para falar com Bentinho, Capitu ergue os olhos por conta de um cavaleiro que passa (olhando fixamente) com estrondo, enquanto Bentinho acompanha a cena pelo nível da rua, obrigado pelo acaso a ocupar um lugar mais baixo e olhar para cima: espécie de cristalização, *ainda que estritamente simbólica e provisória*, da

[5] “De tarde, vi passar a cavalo a filha de D. Eusébia, seguida de um pajem; fez-me um cumprimento com a ponta do chicote. Confesso que me lisonjeei com a ideia de que alguns passos adiante ela voltaria a cabeça para trás; mas não voltou” (Assis, 2015, v.1, p. 637).

[6] Adicionalmente, a abertura (mais ao fundo) para a consideração de um outro tipo de desequilíbrio reversor, como em Iaiá Garcia, que subverteria o próprio princípio hierárquico pressuposto pelo primeiro. Daí um duplo sentido simbólico – em dois níveis textuais – na diferença de altura entre os dois personagens.

reversão de papéis hierárquicos, que parece ajudar a desencadear a reação subsequente. Disposto a crer “na malícia dos seus olhares”, o projeto de patriarca tem um acesso de paranoia e vai para a cama rolar; apenas no dia seguinte começa a repensar a proporção do caso, e a conclusão apaziguada do futuro bacharel surpreende: “Quis resolver tudo, ouvi-la e julgá-la; podia ser que tivesse defesa e explicação” (idem, pp. 983-4), numa reversão do princípio da presunção da não culpabilidade dos indivíduos: outra subversão em chave anti-democrática. A cena sugere, ainda, que ao medo do indevassável doméstico se une uma noção da coisa pública como espaço de circulação dos interesses privados de posse e invasão – noção que pode se fiar por si mesma e que, portanto, pode ser socialmente compartilhada e de fato moldar a coisa pública: em outra camada, nada menos do que o dado (que se estende para o futuro) de uma falência civilizacional. Duas ameaças (voltando à passagem do livro) que podem se aliar entre si, aos olhos do paternalista fragilizado. Depois do incidente, será a própria Capitu quem irá sugerir enclausurar-se “sem se permitir sequer olhar pela janela”, e isso será algo efetivamente praticado no futuro casamento, como já havia observado Helen Caldwell, em *Otelo brasileiro de Machado de Assis* (2008, pp. 68, 106-7).[7]

*

Pelo ponto de vista senhorial dos protagonistas masculinos de Machado de Assis, um olhar erguido, vindo de uma personagem feminina em posição menos afortunada e sobretudo de dependência, poderia ser considerado um desafio insolente, que foge às regras do “devido respeito”. Mas o que este conjunto de amostras permite notar, antes de tudo, é que desde cedo o autor opta em geral por minimizar ainda mais os atos de insubordinação, o que num primeiro momento poderia parecer apenas uma opção atenuante, em nome da decência dos entrecchos. Não fosse pelo fato de que também desde cedo os gestos de reação vigilante, pela parte das figuras masculinas, não acompanham a tendência de abrandamento: qualquer mínimo desacato, geralmente com a ajuda de molas imaginárias, pode ser delito grave. Em vez de atenuar, termina-se por ressaltar o caráter incivilizado das relações verticais que se estabelecem como regra, fundadas num autoritarismo que parece apontar, por fim, para um processo social regido por um turvamento da razão, sobretudo se forem levadas a sério as relações dialéticas entre realidade histórica e ideologia: os desconcertantes e consistentes absurdos desta última como manifestação evidente de uma verdade medular da primeira. Os trechos parecem indicar ainda que a relativização da autoimagem (ou mesmo da situação objetiva) dos herdeiros das prerrogativas e dos prismas senhoriais não levará automaticamente à desativação do problema, mas poderá mesmo açodá-lo. Ao “projeto de patriarca” do entreccho se acrescenta, em *Dom Casmurro*, o patriarca gorado e fermentado que conta a história.

Pode-se dizer que os primeiros romances de Machado de Assis foram compostos eles próprios pela fôrma das relações paternalistas: mantendo o decoro do tom e das formulações, buscando civilizar como se a civilidade fosse uma benevolência que poderia ser angariada e que os proprietários poderiam conceder no trato com os subordinados. Isto é, com uma meta “sempre aquém da emancipação moderna do indivíduo”. Com força de tabu, o poder que fundamenta essas relações incivis *não podia ser encarado de frente*, e a capacidade crítica restrita desses primeiros

[7] Em outro momento, a autora remetia, a propósito, ao conto “Sem olhos” (1876), cuja moldura de prólogo e epílogo começava com uma personagem feminina de olhos vivos e terminava, após o aprendizado da história narrada, com o seu contrário: “– O seu caso é talvez mais simples que esses todos; o desvario do doente foi contagioso, e fez com que o senhor visse o que ele supunha ver. – Pois é penal exclamou o desembargador; a história de Lucinda era melhor que fosse verdadeira. Que outro rival de Otelo há aí como esse marido que queimou com um ferro em brasa os mais belos olhos do mundo, em castigo de haverem fitado outros olhos estranhos? Crê agora em fantasmas, D. Maria do Céu? Maria do Céu tinha seus olhos baixos” (Assis, 2015, v.2, p. 1456).

romances é ela mesma “um traço instrutivo, dotado de justeza mimética, pois dá figura literária à pressão exercida sobre a inteligência pelo quadro de forças real, que deixa sem campo o exercício das liberdades modernas” (Schwarz, 2012a, pp. 258-61). O motivo dos olhos que não podem encarar de frente também funcionaria, assim, como a imagem do próprio princípio de composição dessas obras; ou, dizendo de outra maneira, há entre eles uma vinculação profunda, se ambos radicam-se no mesmo processo social.

Como, porém, até *Iaiá Garcia*, o prisma era sobretudo externo – já que a missão civilizatória consistiria em *fazer ver* o outro lado –, à própria apreensão mimética do fenômeno ainda se impunham limites. A questão se resolve (crítica e esteticamente) quando o arranjo narrativo se inverte, e o prisma daqueles que detêm e mantêm o domínio se reinstala no papel de configurador do texto literário – uma “volta” na medida em que a breve linha de antecessores nacionais já teria, às suas maneiras, este papel pressuposto. Podem vir à tona, a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, os becos sem saída (e as perversidades) próprios àquela oligarquia, cuja cegueira talvez não fosse diretamente tratável por uma espécie de esclarecimento empático ou cordial. A dimensão do controle dos olhares, então, se sofisticava; ainda aparece como um jugo estreito em nome de uma imagem ilusória da realidade, mas esta imagem é mesclada e exige ainda mais virtuosismo manipulativa: as pequenas situações da vida cotidiana (o comportamento de D. Plácida na sua nova serventia) precisam reafirmar a submissão, mas de uma forma bem feita, a ponto de não explicitar, indelicadamente, o descumprimento da *outra* norma, que também é parte componente dos critérios valorativos do mundo. Civilizar o país, por esse prisma – que passa a comportar uma enorme parte de cinismo –, consistiria idealmente num grande esforço de atualização da etiqueta das relações de dependência (de modo análogo ao caso de José Dias, que talvez sugerisse um processo de sofisticação do trabalho sujo). É de se notar o sentido deceptivo desta guinada que, em termos literários, representava avanço. Na consolidação e generalização da voz narrativa com feição de classe – em que aquilo que seria atraso começa a se justapor e conciliar com os elementos do mundo moderno que a princípio lhe ofereceriam resistência –, a forma literária passa a implicar uma espécie de *difusão* do paternalismo, que se moderniza se conservando ou vice-versa – o processo de abstração da vingança sobre a insubordinação de Eugênia, sob a forma de agressões “diluídas” no discurso, talvez corresponda à noção de um processo de automatização da sua desgraça. Superação crítica, assim, que não leva a uma exposição direta do problema, mas produz um terceiro tipo de solução formal, em que há afinidade “entre as formas desrespeitadas e os dependentes destratados” (idem, p. 255): uma marca da intuição – cujas consequências levam à modernidade literária –, de que aquele quadro estrito de desigualdade não estava em vias de ser superado, como o indica também a continuidade do motivo do olhar.

Com a percepção de que os desdobramentos históricos davam “vida nova ao padrão de autoridade precedente”, uma forma franca ficava fora do horizonte (ibidem, p. 270). As formas “arcaicas” de domínio viravam condenação, e mesmo aquelas próprias ao progresso passavam a poder ser consideradas sem entusiasmo ou promessa de alívio. As duas, na verdade, iam se confundindo à medida que se atualizavam mutuamente, o que desde então veio conferindo vigência catastrófica ao problema, sem solução à vista.[8] Em *Dom Casmurro*, a diluição difusora do regressivo e a confusão entre os dois mundos (que amplia o alcance dessa diluição) se davam com o recurso a uma confluência específica.

[8] Cf. também SCHWARZ, 2012c, pp. 176-186.

3. OLHOS DE RESSACA: SISTEMA PATRIARCAL, MULHER FATAL, MODERNIDADE CRÍTICA, “NOITE DE ALMIRANTE”

Ao acrescentar o dado de gênero, Machado construía situações arquetípicas de desigualdade nas relações intersubjetivas – as mulheres não burguesas eram efetivamente o grupo com menores possibilidades de autonomia material entre os sujeitos livres do Brasil escravista –, e a *conjunção entre domínio paternalista senhorial e domínio do sistema patriarcal não era contingente*, como os próprios termos o sugerem. Vale notar, assim, que a questão do controle do olhar feminino não é, de fato, estranha ao próprio centro da civilização e ao domínio não mediado (personalista) que ele reinstaurava no interior das relações patriarcais. A racionalização desta dominação como penitência (do pecado original, da bruxaria) e, enfim, a própria exclusão da mulher da vida civil levavam à conhecida mitificação que associa o feminino ao caótico, ao impulsional etc. Essa associação, subproduto do conceito de natureza, acaba erguida à categoria de essência.[9]

Nesse processo, a literatura europeia chega à mitologia da “mulher fatal”, que terá como recipiente perfeito figuras femininas não ocidentais ou não plenamente burguesas, cuja representante mais emblemática talvez seja a cigana Carmen, de Prosper Mérimée. Do ponto de vista do mundo burguês, com os preços de limitação humana que lhe são inerentes, as personagens femininas à *borda* vão adquirindo um interesse vital, talvez por concentrarem simbolicamente uma força de diferença e oposição; mas o processo é repetidamente malogrado, com a caracterização rebaixada e neutralizante das personagens, que, com gradações de tom, tende à dissimulação, à perfídia, à sedução e ao controle que levam à perdição etc. Uma das questões de fundo nessa estigmatização, pensando nela a contrapelo, parece ser justamente *uma consideração receosa, pelo prisma masculino, da perda da própria autoridade*, já que o elemento crucial nessa figura ideológica se refere, no fim, a uma reversão, via de regra imaginária, da parte que detém o domínio sobre a outra (como se sugeria em *Dom Casmurro*); o que ressalta a percepção de que a vida doméstica e as relações entre gêneros constituiriam uma espécie de núcleo de conservação, no mundo moderno, das relações paternalistas (dizendo de outro modo: um tipo de sintoma sempre presente da continuidade da barbárie no esclarecimento).[10] Não por mera coincidência, tudo isso costuma aparecer pela via do olhar. Os olhos de Carmen, segundo o narrador, eram “oblíquos” e “tinham uma expressão ao mesmo tempo voluptuosa e feroz” (Mérimée, 2015, p. 27). Pelo seu prisma, são indomáveis.[11]

*

A obra madura de Machado de Assis, talvez junto à de Guy de Maupassant, representa um momento de consciência crítica desses elementos da tradição literária. Isto é, a sua retomada distanciada produz transformações cruciais de sentido, e influi mesmo na configuração formal dos textos – processo que parece se inserir também ele no quadro da modernidade após 1948, marcado pelo sentimento das fraturas e dos antagonismos sociais e pelo descrédito da ordem

[9] HOBBSAWM, E. J. *The Age of Capital 1848-1875*. Londres: Abacus, 1977, pp. 278-81; SCHWARZ, 2012c, pp. 136-9; HORKHEIMER, Max. “Autoridade e Família”. In: HORKHEIMER, Max. *Teoria crítica: uma documentação*. Tradução de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 229; ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: Reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, pp. 82-3.

[10] Escrevia Marx, em 1844: “Na relação com a *mulher como presa* e criada da volúpia comunitária está expressa a degradação infinita na qual o ser humano existe para si mesmo, pois o segredo desta relação tem a sua expressão *inequívoca, decisiva, evidente*, desvendada, na relação do *homem* com a *mulher* e no modo como é apreendida a relação *genérica imediata, natural*. [...] Nessa relação se mostra [...] até que ponto o comportamento *natural* do ser humano se tornou *humano*, ou até que ponto a essência *humana* se tornou para ele essência *natural*, até que ponto a sua *natureza humana* tornou-se para ele *natureza*”. Marx, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010, pp. 104-5.

[11] Samuel Titan Jr. aponta uma oscilação fundamental no processo de fatura de *Carmen*, cujos vestígios ainda apareceriam esteticamente no resultado final: aquela entre “rebeldeia” e “resignação”, que relativizaria o “amesquinamento” da matéria narrada. Titan Jr., Samuel. “Sedução e sedição”. MÉRIMÉE, 2015, p. 108.

burguesa.[12] Assim, por exemplo, a autoridade dos narradores – construídos como herdeiros diretos dos antecessores –[13] termina de se decompor, subterraneamente: a atitude de desconfiança que eles implantavam em relação às suas personagens pode ser assimilada e projetada de volta (de novo como em *Dom Casmurro*). A inacessibilidade e a possibilidade da incompreensão (ou a impossibilidade da compreensão), por se mostrarem inerentes à máquina literária burguesa, transformam-se em dado estrutural, absorvido pela produção de sentido básica das obras. Ao se reforçar a notação de uma violência que estivera sempre implicada, o processo indireto de desautorização do narrador ganhava respaldo, ao mesmo tempo que se ia revertendo o pólo da selvageria – o que tornava cada vez mais perigosa, além de elucidativa, a eventual subscrição automática do leitor.[14]

No que se refere, mais especificamente, às dúvidas projetadas no interior dos próprios entretchos, vale notar que se as atitudes das personagens femininas haviam, na literatura ocidental, genericamente incorporado algo de incompreensível (já que vinculadas ao caótico), a representação de situações mais direta e objetivamente vinculadas ao domínio de gênero traziam à tona, digamos, o fundamento do desentendimento, que se potencializava mas ainda assim não se esclarecia (e a racionalização que Bento Santiago tira do *Otelo* é a miniatura paródica – e autoparódica – do processo, em anedota irônica e amalucada). Como essas dinâmicas de domínio, porém, permaneciam em pleno vigor e naturalizadas, a questão continuava marcada pela impossibilidade de elaboração direta. Muitos contos de Maupassant passam a girar de maneira obsessiva justamente em torno da confusão na relação entre gêneros. Mas é em “Singular ocorrência” (*Histórias sem data*, 1884), de Machado de Assis, que a virada fica mais cristalina: a dúvida, a incompreensão e o enigma se tornam de tal modo o problema crucial da história, que ele pode, por si só, ser extraído do trecho e alçado a motor narrativo neutro, através de uma estrutura dialogada distanciada. No fundo de tudo, neste conto, a sugestão de um ímpeto de exercício, pela parte sujeitada, da própria liberdade, *que ressalta a sua inexistência prática*.

O outro exemplo de retomada crítica da tradição está justamente nas cenas em que a atitude dos olhos implica algum tipo de controle sobre o outro, nas relações interpessoais. Veja-se o que acontecia em *A mão e a luva* (1874):

Guiomar, no meio das afeições que a cercavam, sabia manter-se superior às esperanças de uns e às suspeitas de outros. Igualmente cortês, mas igualmente impassível para todos, **movia os olhos com a serenidade da isenção**, não namorados, nem sequer namoradores. **Ela teria, se quisesse, a arte de Armida; saberia refrear ou agulhoar os corações, conforme eles fossem impacientes ou tíbios**; faltava-lhe porém o gosto – ou melhor, sobrava-lhe o sentimento do que ela achava que era a sua dignidade pessoal (Assis, 2015, v.1, p. 334, com uma mudança de vírgula apoiada na edição H. Garnier, 1907; grifos nossos).

A tradição está posta na longeva “arte de Armida”, e neste segundo romance do autor ainda não estremecida. Em *Helena*, como se pode ver na última citação que fizemos do romance (o “olhar digno” que parece “vir das estrelas”), já se estava a meio do caminho, apesar do apelo sentimental à decência dos homens. É no conto “Capítulo dos chapéus” (*Histórias sem data*), porém, que se

[12] OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*: auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 18-24.

[13] O texto de *Dom Casmurro* recorre, além da novela de Mérimée, diretamente à *Manon Lescaut*, de Prévost.

[14] Cf. o conto “Fou?” (1882), de Guy de Maupassant. Disponível em: <http://maupassant.free.fr/textes/fou.html>. Vale notar que tudo isso se dá ao mesmo tempo em que o cinismo reacionário *belle époque* dá novo direito de cidade à misoginia, que ambos os autores passavam a estilizar (Maupassant de maneira mais dubiamente palpável). Cf. Barrows, Susanna. *Distorting mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1981, pp. 56-61.

produz uma inversão que relembra o que é regra e o que é exceção: “Mariana quis levantar-se duas vezes; ele obrigou-a a ficar, a primeira pegando-lhe levemente no pulso, **a segunda subjugando-a com o olhar**” (Assis, 2015, v.2, p. 367, grifo nosso). Isto é, a secularização do mito-ideologia permite que ele se revele afinal, na prática, como o seu contrário. Dando sistema a essa secularização, o conto faz reaparecer, na figura secundária de Sofia, uma espécie de “arte de Armida” já absolutamente desmitificada como pequenice da vida burguesa, sem espaço para o assombro.

*

Por fim chegamos a “Noite de almirante” (*Histórias sem data*). A sua protagonista Genoveva, uma jovem livre e pobre a quem o narrador chama de “caboclinha” de olho “negro e atrevido” (Assis, 2015, v.2, p. 407), é uma personagem que está à margem das questões de que viemos tratando, isto é, que apresenta um relativo deslocamento das dinâmicas senhoriais de convivência, já que não tem vínculo ou contato direto com o âmbito dos proprietários. No tempo presente do conto, ela vive na praia Formosa, a última, a oeste, da região portuária do Rio de Janeiro, de ocupação marcadamente popular; trata-se da parte mais isolada dos “fundos” do centro da capital. Numa casa de uma rótula de frente para o mar, ela fica sintomaticamente de costas para a cidade. É claro que a personagem não está descolada do resto da sociedade, que possui uma estrutura concreta e uma racionalidade hegemônica, capazes de reproduzir laços de dependência mesmo fora das camadas superiores; ainda assim, está dado que ela escapa à verticalidade paradigmática e cabal prevista naquele quadro social, longamente tratada por Machado, o que parece produzir consequências. De maneira sutil, a sua aparição no trecho já se fazia significativa, justamente pela via do olhar: sentada à janela, costurando, no encontro entre espaço doméstico e urbano, os seus olhos podiam se movimentar de um modo que escapava às oposições de sentido impostas à conduta feminina, como aquela entre recolhimento e atrevimento:

Não contou com o acaso que pegou de Genoveva e fê-la sentar à janela, cosendo, no momento em que Deolindo ia passando. Ele conheceu-a e parou; ela, vendo o vulto de um homem, levantou os olhos e deu com o marujo. (Assis, 2015, v.2, p. 408)

A “isenção” é retomada no limite como *superação*, sem o pressuposto moralista que a confundia com recato, em *A mão e a luva*. A cena contrasta também com a intransigente, mas abafada solução de autoexílio de Estela, em *Iaiá Garcia*, que se materializava numa espécie de escudo no olhar baixo, e em que se ressaltava “a falta de saída histórica das camadas dependentes” (Schwarz, 2012b, pp. 183, 186). Já em outro momento, a ação pelos olhos aparecerá como força moral diante de um desequilíbrio objetivo e desfavorável de forças:

Em falta de faca, bastavam-lhe as mãos para estrangular Genoveva, que era um pedacinho de gente, e durante os primeiros minutos não pensou em outra coisa. [...] Deolindo chegou a ter um ímpeto; **ela fê-lo parar só com a ação dos olhos**. (Assis, 2015, v.2, p. 408, grifo nosso)

A retomada agora é a do processo de secularização do “controle pelo olhar”, *que neste caso assume posição avançada*, com promessas de emancipação, em relação ao domínio cotidiano masculino. Se o conto vai preparando armadilhas, ao provocativamente deixar espaço para a dúvida, ou para o incompreensível, a perspectiva que tende aos parâmetros da mulher “feiticeira” requer sempre alguma contribuição externa, aliás de mão pesada. O narrador, por sua vez, sem diegese própria, vai se delineando como figura interessada e alavanca de potencialização daquelas armadilhas, por força da própria autoridade – isto é, constitui em si mesmo mais uma das armadilhas machadianas. Ele estabelece uma espécie de aliança tutelada com Deolindo, e o ponto fundamental do seu discurso, encasacado de ilustração, mas reacionário de fundo, está em atribuir a Genoveva o caráter de “*natural*”: ao associá-la à amoralidade e ao estado de natureza, que toma do século anterior, ele faz com que a sua presença fique neutralizada de partida – como objeto a ser assimilado, não como sujeito em pé de igualdade.

– Pode crer que pensei muito e muito em você. Sinhá Inácia que lhe diga se não chorei muito... Mas o coração mudou... Mudou... Conto-lhe tudo isto, como se estivesse diante do padre – concluiu sorrindo.

Não sorria de escárnio. A expressão das palavras é que era uma mescla de candura e cinismo, de insolência e simplicidade, que desisto de definir melhor. Creio até que insolência e cinismo são mal aplicados. Genoveva não se defendia de um erro ou de um perjúrio; não se defendia de nada; faltava-lhe o padrão moral das ações. [...]

Pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. Vede que estamos aqui muito próximos da natureza. Que mal lhe fez ele? Que mal lhe fez esta pedra que caiu de cima? Qualquer mestre de física lhe explicaria a queda das pedras. (Assis, 2015, v.2, p. 409)

Vale dizer então que o impulso de controle do olhar feminino, em que confluem os domínios paternalista e patriarcal burguês, e que aparece em sentido literal nas cenas aqui apanhadas na obra de Machado de Assis, também abarca o sentido metafórico da expressão, que pode alcançar dimensões amplas de significado. O caso de Genoveva elabora essa confluência na própria forma do conto. Por ser uma personagem com uma brecha de movimento em relação às formas cotidianas de controle, isto é, com algum nível de autonomia no plano narrativo, ela pode manifestar indícios de uma forma de pensar e existir não plenamente delimitada por aquelas formas de domínio – quer dizer, marcada por alguma disposição perigosa ao espírito igualitário. É no momento em que isso acontece que o narrador assume de maneira mais patente o seu caráter intrusivo, depois de se recompor de um gesto de surpresa que beira a simpatia. Em outras palavras, é como se o nível discursivo do conto tivesse que segurar as pontas no que se refere ao controle social, já que no plano narrativo a personagem aparece por si só – e esse controle, aqui descorporificado, é obrigado a trazer à tona aquele sentido metafórico do controle do olhar, como disputa e cerceamento dos modos de ver o mundo. Trata-se de algo que a posição periférica (à margem, mas integrada) de um autor como Machado de Assis, escolada no mundo da dominação e, ao mesmo tempo, próxima a uma heterogeneidade eventualmente radical, talvez prepare para perceber. Voltamos, com isso, àquela intuição burguesa da vitalidade da diferença, que entretanto não dava o último passo: o momento da consciência crítica da modernidade, nesse sentido, é o momento da redenção – mas esta já não redime, já que não há mais volta da contrarrevolução, e a cultura se fechou em si mesma.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015, v. 1 e 2.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. Tradução e pós-fácio de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2015.
- OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, pp. 105-124, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34564>. Acesso em: 10 set. 2023.
- SCHWARZ, Roberto. “A viravolta machadiana”. In. SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a, pp. 247-279.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012b.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012c.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MAURÍCIO FERNANDES DI FRAIA é mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP, com a dissertação "Uma vela na noite sem tréguas: contos de pobreza e escravidão de Machado de Assis". Possui bacharelado em Letras pela mesma instituição. Contato: mauriciofraia@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5132382919349351>.

O MONÓLOGO DRAMÁTICO EM PERCY B. SHELLEY: PROMETEU ENTRE A TIRANIA E A LIBERDADE

— GUILHERME AUGUSTO BRANDÃO FERREIRA

RESUMO

A partir dos conceitos de monólogo dramático, endereçamento lírico e ficcionalização da voz poética, trabalha-se com a obra *Prometeu Desacorrentado* (1820) de Percy Bysshe Shelley (1792-1822) no sentido de descobrir as determinações fundamentais da reordenação do mito clássico de Prometeu que é trabalhado no contexto da modernidade das relações sociais de produção do capitalismo. Na própria concretude do texto, vê-se que a oposição entre Prometeu e Júpiter toma proporções maiores ao longo do monólogo. Isso leva o ouvinte e o leitor a simpatizarem com o falante e suas tomadas de posições.

Palavras-chave: Mito; Antiguidade Clássica; Modernidade; Shelley; Prometeu; Monólogo dramático

ABSTRACT

Starting from the concepts of dramatic monologue, lyrical addressing and fictionalization of the poetic voice, this article will present Prometheus Unchained (1820) by Percy Bysshe Shelley (1792-1822) in the sense of discovering the fundamental determinations of the reordering of the classic myth of Prometheus, which is worked out in the context of the modernity of the social relations of production of capitalism. In the very concreteness of the text, the opposition between Prometheus and Jupiter takes on greater proportions throughout the monologue. This leads the listener and the reader to sympathize with the speaker and the positions he takes.

Keywords: Myth; Classical antiquity; Modernity; Shelley; Prometheus; Dramatic monologue

A proposta deste artigo é analisar a primeira fala de Prometeu, na cena única do primeiro ato da obra *Prometeu Desacorrentado* (1820), do romântico inglês Percy B. Shelley. Com a fala, os conceitos de monólogo dramático, endereçamento lírico e ficcionalização da voz poética, com base nos estudos empreendidos por Camilo e Alves (2020) e Roche-Jacques (2020), serão trabalhados. Especificamente, alguns aspectos referentes à questão da revelação do caráter, simpatia e julgamento, desequilíbrio e ilusão, além de outros aspectos do conteúdo do monólogo do Prometeu.

Ao longo da análise, por meio do próprio poema, podem-se levantar discussões sobre a dramaticidade da ação, a ficcionalização ou mitificação da voz poética, o endereçamento a um ouvinte – ou ouvintes específicos – e o ponto de vista do narrador. A dramaticidade da ação se dá no desenrolar da fala de Prometeu, que estabelece os critérios de existência de seu próprio discurso, dessa forma, a fala reúne uma experiência mitificada que é transformada ficcionalmente na voz de Prometeu. Enfim, evidencia-se que há certo endereçamento, que será discutido mais a frente, no momento em que o discurso manifestar uma defesa de ponto de vista, e, para isso, será necessário responder qual é o ponto de vista.

Percy B. Shelley foi um poeta britânico do século XIX, considerado uma figura notável do Romantismo e conhecido por suas obras líricas e engajamento político. Foi casado com a escritora Mary Wollstonecraft Shelley, autora de *Frankenstein ou o Prometeu moderno* e filha de um casal militante. O drama lírico de Percy B. Shelley é uma de suas últimas obras antes de morrer por afogamento em 1822. Na obra, há a recuperação e o fascínio pelo passado mitológico da Antiguidade clássica. No Romantismo, em geral, a redescoberta dos textos antigos alimentou o imaginário dos escritores e artistas românticos justamente por sua riqueza de conteúdo e forma, permitindo aos românticos explorarem questões diversas, seja um sofrimento individual ou o destino de um povo. Através da reinterpretação dos mitos clássicos, os românticos buscavam alcançar uma identidade mais profunda com os elementos da história humana. Frequentemente, as narrativas mitológicas serviam para expressar conflitos internos e externos, refletindo a contradição histórica a qual os artistas românticos experienciavam em suas obras. Em suma, a reapropriação romântica dos mitos clássicos lançou possibilidades criativas no que se refere ao papel da obra de arte em refletir dialeticamente a realidade.

No caso de Shelley, parece coerente relacioná-lo com a herança viva das peças de Ésquilo, justamente pelo caráter coletivo e social o qual o tragediógrafo grego representou em seu tempo. C. J. Herington aponta:

A longa história da interpretação de Prometeu Prisioneiro é quase a história de um espelho. Românticos, liberais e socialistas, olhando para essas profundezas perturbadoras encontraram nelas uma justificativa esquiliana do romantismo, do liberalismo e do socialismo, respectivamente. (Herington, 2023, p. 162)

O espelho com o qual Herington constrói a metáfora, em vez de mostrar uma imagem estática e morta do passado, mostra uma imagem viva do mito esquiliano refletida na situação política, econômica e social do século XIX, como a Revolução Industrial, as Guerras Napoleônicas, as guerras de independência (inclusive a grega), o escravismo, o colonialismo, a consolidação do modo de produção capitalista e a evolução deste para seu estágio superior do imperialismo. É a grande questão que Karl Marx (2011) aponta sobre a épica e a tragédia grega: é um tipo de literatura que só poderia ter sido produzido naquela época, por conta da organização social dos

gregos, mas como elas podem suscitar efeito e prazer no leitor ao longo de toda a história da literatura mundial? Justamente por ser uma literatura de profundo caráter realista, no sentido de representar as tendências sociais, históricas, políticas e econômicas de seu tempo, com um caráter particular, que transcende, no sentido da poética aristotélica, o trabalho fabulador-imaginativo do poeta com um caráter universal. Essa contradição será trabalhada por Shelley ao dar um sentido universal a uma voz individual, no caso, a de Prometeu.

É nesse sentido que Shelley se encaixa nessa tradição viva, apesar de transpor um mito particular de formação de um povo aos seus problemas contemporâneos. *Prometeu Desacorrentado* é resultado do trabalho imaginativo do poeta, e, dessa maneira, um trabalho livre. Imaginar um desfecho diferente para o mito de Prometeu parecia um imperativo para Shelley. No prefácio, o autor diz que era “avesso a uma catástrofe tão flébil quanto a reconciliação do Campeão com o Opressor da humanidade” (Shelley, 2015, p. 63), e isso fica evidente na voz de Prometeu.

A primeira fala de um drama lírico carrega consigo uma potência. No caso de Prometeu, a imagem criada de um servo agrilhado, que esteve sem voz durante três mil anos, rebenta agora em sua fala enérgica, porém, ainda não livre. Vê-se, então, que, enquanto acorrentado, dá indícios de sua futura libertação. Afinal, Prometeu é um personagem que revela ações futuras.

Senhor dos Deuses, Dáimones e Espíritos,
 menos Um, congregantes nestes mundos
 de luz e voltas, que eu e Tu somente
 insones comtemplamos! Mira a Terra
 de servos multitudinária, a quem
 punes por loas, preces genuflexas,
 labor, peitos sangrando em hecatombes,
 desamor próprio, medo e fé inútil.
 Enquanto a mim, teu imigo, cego em ódio,
 deste-me triunfo e reino em teu escárnio
 sobre meu mal e tua vã vingança.
 Três mil anos de insone desabrigo,
 momentos, sempre por ferrões divisos,
 iguais a anos, tortura e solidude,
 desdém e desespero – eis meu reino –
 mais glorioso que aquele que em teu trono
 despiciendo prospectas, Grande Deus!
 Ah, onipotente, se eu me rebaixasse
 à tua vergonhosa tirania
 e não pendesse fixo a este gélido
 morro confunde-águias, negro e morto;
 sem fim, sem mato, inseto, besta ou vida.
 Ai de mim! Dor, dor, sempre, sempiterna!
 (Shelley, 2015, p. 69, tradução de Adriano Scandolaro)

A partir desse fragmento, a enunciação está dividida entre um “eu” e “tu”, mas não se restringe apenas a essas duas pessoas do discurso. Um é o “Senhor dos Deuses”, isto é, Júpiter, e o outro é Prometeu. Na caracterização de Júpiter, a quem é endereçada a fala, além de “tua vergonhosa tirania” [*thine ill tyranny*], “teu trono” [*thine unenvied throne*], “tua vã vingança” [*thy vain revenge*],

“teu escárnio” [*thy scorn*], que nos leva a julgar moralmente Júpiter, estabelece-se uma contraposição entre esse “eu” e “tu”, em que o que fala é inimigo ou “imigo” daquele que é destinatário.

Desse modo, um é caracterizado como moralmente torpe, e Prometeu é o subjugado, solitário e portador de uma determinidade negativa da dor sempiterna, este é o reino do qual ele fala. Ou seja, constituem-se como dois polos em luta, um subjugando o outro. O momento fundamental que faz o leitor defender a posição de um desses polos é quando Prometeu caracteriza e determina a diferença entre ele e Júpiter: “se eu me rebaixasse à tua vergonhosa tirania”. Nessa conjuntura, Prometeu dá indícios de uma revelação de caráter que se dá ao longo da ação dramática.

Aqui, é importante focar nos dois polos em luta, o “eu” e “tu”, mas que também não se restringem a isso. Quando há a exigência de “mirar” a Terra, entram em conflito a identidade do eu lírico e da voz poética (a força exigente), bem como a identidade do destinatário (a força exigida). Quem fala e quem ouve? Por enquanto, há de se focar no objeto sobre o qual devemos olhar por exigência da voz: o mundo de servos laboriosos e ajoelhados. De certo modo, essa exigência é antropomorfizadora no sentido de dar atenção ao que é humano. A imagem que é construída, ainda não completa, está elaborando “circunstâncias, objetivos e motivos do ato da fala” (Camilo; Alves, 2020, p. 12) para que o ouvinte seja captado por essa particularidade da fala.

Determinando o estado de Prometeu em si e em sua relação com outro, somado ao imperativo do olhar, atentamente pode-se observar que o ouvinte está sendo convidado, enquanto possíveis ouvintes configurados dentro do concerto de vozes, olhando para a imagem e assumindo o ponto de vista do falante mesmo endereçando sua fala a Júpiter que não está presente, embora onipotente. Pode-se dizer que, buscando um ouvinte individual, o eu lírico faz-se ecoar de um modo gradativamente universal:

Sem mudar, sem cessar, sem crer! Resisto.
 A Terra indago, os montes não sentiram?
 indago o Céu longínquo, o onividente
 Sol não a viu? O Mar calmo ou revoltado,
 sombra do Céu, mutável, derramada,
 não me ouve a surda vaga, em agonia?
 Ai de mim! Dor, dor, sempre, sempiterna!
 (Shelley, 2015, p. 69-71, tradução de Adriano Scandolara)

É universal porque todo estado de espírito exteriorizado indaga a sensação da natureza efetiva do “Céu”, “Terra”, “Mar”. Essa efetividade mais tarde se mostrará na forma de personagens antropomorfizados. Mas aqui, essa efetividade não é pura, ela pode ouvir, sentir e ver, sendo possibilidade, ainda assim, é determinada por ser “mutável” ainda que aparente ser “surda”.

Importante notar o quanto a progressiva revelação de caráter é incisiva no primeiro verso: “Resisto”. Mesmo embebido de uma sensação de sufocamento pela dor sempiterna, a resistência é contínua. De toda aquela luta entre dois opostos, um é o tirano, o outro é o subjugado. Agora, transforma-se diante de nossos olhos a caracterização dele. Além de ter assumido o ponto de vista do mundo de servos, de caráter humano, a progressiva revelação de caráter aparece em “sem mudar”, “sem cessar” e “sem crer” na intransitividade da resistência. Paulatinamente, cria-se uma relação de simpatia com o falante, mas a questão sobre sua identidade ainda não foi respondida.

Geleiras lentas furam-me com lanças
de seus cristais lunares; os grilhões
corroem meus ossos com seu frio ardor.
O alado cão do céu polui seu bico
no veneno dos lábios teus e rasga
meu coração; visões vagam disformes,
o horrível povo da região do sonho
ri de mim: a legião dos Terremotos
(Shelley, 2015, p. 71, tradução de Adriano Scandolaro)

Essa passagem constrói a imagem clássica do mito. Acorrentado e sendo atacado incessantemente, aqui entra uma novidade a propósito da constituição da identidade da voz poética. A ilusão das visões disformes nesse estado de dor eterna levanta a questão do desequilíbrio do eu lírico, que externaliza cada vez mais o íntimo subjetivo através da dramatização: “os grilhões corroem meus ossos com seu frio ardor” [*the bright chains eat with their burning cold into my bones*]. Nas imagens criadas até agora, observa-se que são carregadas de ação (indagar, resistir e exigir), assim como nesse trecho, em que aparece o aspecto da corrente corrosiva por sua frieza e o bico que rasga o coração de Prometeu.

De certo modo, o *páthos* de Prometeu entrelaça-se com o da humanidade e ele aparece tomando o ponto de vista humano dentro daquela luta entre dois polos opostos. Aqui, o último desenvolvimento da revelação de caráter mostra-se, justamente, por essa perspectiva. Não se trata de serem dois polos opostos extremos. No interior da diferenciação entre o “eu” e “tu”, há a própria determinação do “eu” e suas qualidades.

Desdém! Não! Tenho é dó de ti. Que ruína
vai te caçar, imbele, no amplo Céu!
Como o terror irá fender tua alma,
feito um profundo inferno! Falo em luto,
não triunfo, não odeio como outrora,
hoje sou sábio pela dor. A praga
lembro, que contra ti alentei. Montes,
vossos Ecos em coro, da neblina
das cataratas, troam meu feitiço!
Ó fontes gélidas, na bruma inertes,
vibrantes por me ouvir, tremendo lentas
pela Índia! Ó Ar mais que sereno,
onde passeia o Sol no ardor sem raios!
Ó prestos Vendavais, que em leves asas
Piram mudos no abismo silenciado
como o trovão, que, mais que vós ruidoso,
o orbe do mundo abala! Se há poder
em minha voz, embora esteja morto
em mim o mau desejo; se não lembro
mais o que é a raiva, que ele não se perca!
Como era a praga? Todos vós me ouvíreis.
(Shelley, 2015, p. 71-73, tradução de Adriano Scandolaro)

O que antes era representado por uma diferenciação, na qual Prometeu não se rebaixa à vilania de seu opressor, agora aparece em “tenho é dó de ti” [*I pity thee*]. Portanto, essa divisão em dois polos vai cada vez mais se determinando ao ponto de não se efetivar como uma negação abstrata, em que, de um lado, está o protetor da humanidade, subjugado e resistente, e, do outro, o opressor da humanidade. Nesse momento, a determinação se torna mais concreta. Prometeu lança uma praga do “terror” que fenderá a alma de Júpiter, assim como uma “ruína” magnética que caçará o rogado.

À primeira vista, esse terror do qual fala Prometeu parece indicar que o eu lírico tem a intenção de dramatizar uma espécie de violência revolucionária, na qual o oprimido tem o direito de revidar, porém, logo em seguida diz em “luto” e não “triunfo”. O luto, como uma operação na qual o sujeito desliga-se progressivamente de um outro, aparece contraposto com o triunfo exitoso de alegria ao final. Trata-se, sobretudo, de uma sobriedade plena quando fala sobre esse futuro em que o opressor derrotará o oprimido. Não há final feliz, mas sim, um desligamento progressivo das velhas formas de organização e dominação.

Encaminhando-se para o final, o monólogo dramático começa a apresentar um ponto fundamental, que começou anteriormente na elaboração de “circunstâncias, objetivos e motivos do ato da fala” e que, agora, dá as condições para responder à pergunta sobre quem é o ouvinte, e Prometeu diz: “todos vós me ouvireis” [*for ye all heard me speak*]. Claro, está se referindo à praga pela qual foi condenado ao castigo. Mas, se todos o ouviram num passado, “se há poder” em sua voz, os ecos que troam o seu feitiço destinam-se a “todos vós”, num chamamento do poeta ao seu discurso.

Isso leva à questão anteriormente colocada sobre quem é o falante e o ouvinte. Por meio das marcas do texto, que mostraram a quem é endereçada a mensagem, destaca-se quem é o falante. Em outros poemas românticos, nos quais a voz do poeta confunde-se com a voz do eu lírico do poema, Shelley é bem assertivo em seu posicionamento sobre a modernidade, e principalmente, sobre o modo de produção capitalista que se ampliava na sua época, como em *A máscara da anarquia* (1819) do próprio Shelley, em que a Anarquia diz aos trabalhadores: “você são apenas as/ espadas, e teares, e arados, e pás,/ com ou sem seu próprio arbítrio reles/ só pra defesa e sustento deles”[1]. O interessante é observar que teses já foram levantadas, particularmente por Eleanor Marx, escritora, ativista, tradutora e que desempenhou papel significativo na defesa dos direitos das mulheres e dos trabalhadores, além de traduzir importantes obras socialistas e colaborar ativamente na divulgação das ideias de Karl Marx, inclusive resgatando o apreço que seu pai tinha por Percy B. Shelley. Em seu artigo *Shelley e o socialismo* (1888), Eleanor Marx analisa os conceitos de tirania e liberdade em sua obra poética e aponta que “o homem é um completo inimigo da tirania, em sua forma abstrata e concreta” (MARX, 2021, p. 431), e que o caráter socialista de Shelley provém daí, da “sua compreensão singular dos fatos de que a tirania de hoje se transforma na tirania da classe possuidora sobre a produtora”, e que essa tirania “é praticamente a fonte de todo mal e miséria”.

Por outro lado, a crítica do século XX, nas figuras de Thomas K. Simpson (1978) e Paul Foot (1980), aprofunda a relação que há entre o mito, o autor e seu próprio tempo. Primeiramente, as visões de Eleanor Marx e Paul Foot sobre o poeta revelam duas perspectivas distintas, porém, complementares. Eleanor Marx resgatava e apreciava Shelley como um poeta cujas obras

[1] ZAPPAROLI, Lucas. Percy B. Shelley. *Revista Zunái*, v. 8, n. 1, 2023. Disponível em: <https://www.revistazunai.org/post/percy-b-shelley-por-lucas-zapparoli>. Acesso em: 05 jun. 2024

ressoavam um conteúdo revolucionário de solidariedade com as lutas do proletariado e a necessidade de uma sociedade justa. Por outro lado, Paul Foot questionava as ideias de Shelley no âmbito concreto da luta pelo socialismo. Para ele, Shelley foi poeta mais idealista e menos socialista no sentido das questões práticas enfrentadas pelos trabalhadores. Em segundo lugar, há a análise que Simpson faz resgatando o Prometeu clássico de Ésquilo e as ideias de Karl Marx, em que “o eu humano livre – o eu Prometeico, desacorrentado – acaba com a sua alienação e encontra-se finalmente livre por estar numa sociedade” (SIMPSON, 1978, p. 24). E faz sentido ao se comparar com a dualidade acorrentado versus desacorrentado que Shelley coloca, no sentido de que:

[...] o homem não aceitará para sempre a vida sob as condições contraditórias de alienação sem rebelar-se e conceberá novas formas de fazer a razão atuar sobre as formas sociais, em algo que Marx chama de ‘sociedade humana’. (Simpson, 1978, p. 23)

Embora a relação entre Shelley e o contexto social seja relevante para entender sua obra, é importante ressaltar que essa não é a discussão principal em torno de sua contribuição literária. Não é interesse realizar um sociologismo em torno de *Prometeu Desacorrentado*, e sim, trazer os elementos concretos que o próprio texto mostra ao leitor, fazendo com que seja evidente sua habilidade em explorar temas universais, como a liberdade, a justiça e a natureza humana, estabelecendo uma relação de continuidade com a história, independente do contexto social específico. Portanto, a relevância de Shelley como poeta reside na sua capacidade de refletir esteticamente um conteúdo humano, isto é, transformar as ações humanas em arte.

Com isso, constata-se que o poeta consegue trabalhar “emoções universais em contextos específicos” (Camilo; Alves, 2020, p. 12) por meio da voz do narrador Prometeu. Essas emoções são trabalhadas e elaboradas junto às circunstâncias da fala (o castigo), o motivo (resistência) e os objetivos (diferenciar-se de Júpiter). Com isso, evidencia-se que o caráter de Prometeu se revela pouco a pouco, assumindo o ponto de vista de um dos dois polos opostos, isto é, o ponto de vista do oprimido. Por meio do seu imperativo de mirar a terra, fica evidente o caráter antropomorfizador, ou seja, não basta apenas olhar a terra, mas sim quem está nela: os servos.

Isso faz com que o ouvinte ou o leitor olhe para a imagem criada pelo ponto de vista do eu lírico, de modo que, ao mesmo tempo, assuma também o ponto de vista do oprimido contra o Senhor dos Deuses. Durante o presente do poema, o ouvinte é levado a simpatizar com esse ponto de vista, estabelecendo um vínculo duplo entre o endereçamento lírico e a ficcionalização da voz poética. Toda a experiência de Shelley com a modernidade transforma-se na voz mitificada de Prometeu. Remetendo ao prefácio do autor quando explica sobre suas motivações para escrever *Prometeu Desacorrentado*, elas aparecem num grau de determinação baixo na primeira fala, porém, têm o poder de antecipar as ações dramáticas que ainda se desenrolarão. Mas é certo que não se trata mais de uma reconciliação de Prometeu, oprimido, com o “Campeão” e “Opressor da Humanidade”, mas uma do ponto de vista histórico, do tipo revolucionária, com o próprio desenvolvimento da humanidade, suas contraditórias relações sociais e relações de poder.

REFERÊNCIAS

CAMILO, Vagner; ALVES, Fábio C. Monólogo Dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética. In: PILATI, Alexandre et al. (org.). *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*. Brasília: UNB; Campinas: Pontes, 2020.

HERINGTON, Cecil J. Introdução a Prometeu Prisioneiro. In: ÉSQUILO. *Prometeu Prisioneiro*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 151-182.

FOOT, Paul. *Red Shelley*. Great Britain: Sidgwick and Jackson, 1980.

MARX, Eleanor. Shelley e o socialismo In: MARX, Eleanor. *Obra Completa*. Tradução Felipe Vale da Silva. Londrina; São Paulo: Aetia Editorial, 2021, p. 420-438.

MARX, Karl. *Grundrisse*: manuscritos econômicos de 1857-1858. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

ROCHE-JAQUES, Shelley. Uma introdução ao monólogo dramático. In: PILATI, A. et. al. (org.). *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética*. Brasília: UnB; Campinas: Pontes, 2020.

SHELLEY, Percy B. *Prometeu Desacorrentado e outros poemas*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SIMPSON, Thomas K. *Prometheus Unbound: Karl Marx on Human Freedom*. St. John's College: Santa Fe, 1978.

GUILHERME AUGUSTO BRANDÃO FERREIRA é mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Atualmente, é estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT/UnB). Contato: guibrandaof@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2072501737649254>

ENTRE O HOMEM E O FANTASMA: LÍDIA À BEIRA DA CAMA, À BEIRA DO MUNDO. ACIMA, MULHER DO POVO

— VANESSA DIDOLICH CRISTANI

RESUMO

O presente artigo propõe uma leitura crítica de Lídia Martins, personagem do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, criada do Hotel Bragança, local em que Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, hospeda-se assim que chega a Lisboa. Mulher simples e do povo, subverte a imagem da musa Lídia etérea cunhada por Reis, e o traz à realidade cuja crueza eles não escapam. Ele, porque perde a capacidade de produzir raciocínio; ela porque simplesmente é mulher, e como tal, carrega os costumes preconceituosos produzidos historicamente e estão atrelados ao sistema vigente de Portugal. O trabalho utiliza a abordagem histórica realizada por Sílvia Federici (2017) sobre a nascente da misoginia, atrelada ao catolicismo e ao capitalismo, conceito empregado durante o governo do ditador António de Oliveira Salazar, que o aplicava através de uma visão essencialista, onde à mulher cabiam as tarefas do cuidado com o lar, como vocação. À esta visão a pesquisa atém-se aos estudos de Pierre Bourdieu (2016), que a analisa como a naturalização da dominação masculina, advinda historicamente dos pensadores clássicos, detentores do saber. Ricardo Reis é discípulo desta epistemologia, e está embrenhado em labirintos, que se aludem à multiplicidade pessoana, da qual o autor tece em ironias. À brincadeira de Saramago abordar-se-á os pensamentos de Tzvetan Todorov (1980) para ilustrar o fantástico dentro do texto criado pelo autor português. Saramago nos convida a caminhar pelos labirintos de Lisboa onde todos os caminhos levam a Luís de Camões, reencontro com uma história que parece insolúvel em meio ao regime totalitário de Salazar. Enquanto todos são fantasmas, estão mortos e incapazes de pensar, Lídia é figura real, personificação do feminino, e que sobrevive por meio à sabedoria.

Palavras-chave: Lídia; Ricardo Reis; Fernando Pessoa; Gênero; Literatura Fantástica.

ABSTRACT

*This article proposes a critical reading of Lídia Martins, a character of the novel *O ano da morte de Ricardo Reis*, written by José Saramago, a maid at the Bragança Hotel, the place where Ricardo Reis, Fernando Pessoa's heteronym, stays as soon as he arrives in Lisbon. A simple woman of the people, she subverts the image of the ethereal Lydia muse coined by Reis, and brings it to the reality. He, because loses the ability to produce reasoning; she because is a woman, and as such, carries the prejudices produced historically and linked to the current system in Portugal. This research uses the historical approach carried out by Sílvia Federici (2017) about the origins of misogyny, linked to Catholicism and capitalism, a concept used during the government of dictator António de Oliveira Salazar, who applied it through an essentialist vision, where women the tasks of taking care of the home would fit, as a vocation. In this view, the research goes back to the studies of Pierre Bourdieu (2016), who analyzes it as the naturalization of male domination, historically arising from classical thinkers, holders of knowledge. Ricardo Reis is this disciple and is immersed in labyrinths, which allude to Pessoa's multiplicity, which the author weaves in ironies. In Saramago's joke, will use thoughts of Tzvetan Todorov (1980) to illustrate the fantastic within. Saramago invites us to walk through the labyrinths of Lisbon where all roads lead to Luís de Camões, a history insoluble amid Salazar's totalitarian regime. While everyone is a ghost, are dead and unable to think, Lídia is a real figure, the personification of the feminine, who survived through knowledge.*

Keywords: Myth; Classical antiquity; Modernity; Shelley; Prometheus; Dramatic monologue

A chuva cai em Lisboa no dia 29 de dezembro de 1935 quando o navio inglês *Highland Brigade* atraca no cais de Alcântara. A bordo está Ricardo Reis, português do Porto, médico, quarenta e oito anos, vindo do Rio de Janeiro, Brasil. Ricardo Reis é também heterônimo de Fernando Pessoa, morto em 30 de novembro do mesmo ano, portanto, um mês antes da chegada de Reis a Portugal. Mas como isso é possível? Ora, “há alguma coisa sobrenatural em tudo quanto presenciamos, e que em verdade a filosofia devia esmerar-se por descobrir”, escreveu William Shakespeare (1877, p. 54); palavras proferidas pelo príncipe Hamlet a seu amigo Rosencrantz, reflexão que José Saramago nos traz, também em tom de tragédia, através do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, lançado em 1984, pela Companhia das Letras.

A catástrofe indica-se já no título da obra e ocorre oito meses após o convívio entre Reis e Pessoa, uma relação gestacional, pois nove meses é o tempo em que o poeta lisboeta possui para seguir no “mundo dos vivos”, tempo em que Reis pode optar por (re)nascer ou morrer definitivamente.

Ricardo Reis embarca no *Highland Brigade* assim que sabe da morte de Fernando Pessoa, notícia dada através de um telegrama enviado por Álvaro de Campos, outro heterônimo. Os oito meses de convívio indicam a ligação entre criador e criatura, pois a aproximação dá-se ainda a bordo, quando o viajante retira da biblioteca do vapor o livro *The god of the labyrinth*, de Herbert Quain, autor inventado por Jorge Luis Borges no conto *Exame da obra de Herbert Quain*. Por que o labirinto os aproxima? Porque as obras de Pessoa e de seus diversos autores, segundo Eduardo Lourenço (*apud* Cavalcanti, 2017, p. 126), são autônomas e ao mesmo tempo religadas pelo fato de gravitarem em torno da experiência de um Eu ausente. Neste sentido, Saramago criou o labirinto de Reis que circunda entre a volatilidade e ao mesmo tempo à materialização do heterônimo, dando-lhe sobrevida, pois o poeta das musas passa por uma espécie de (re)nascimento assim que chega a Portugal, “não se esqueça de que, passados dezasseis anos, sou novo na terra” (Saramago, 2003, p. 54).

Entremeado na encruzilhada, o protagonista saramaguiano vive o mesmo dilema do personagem borgeano: os dois desejam sair de seus labirintos e se tornarem reais, adquirindo autonomia em relação a seus “pais”. Quem traz materialidade a Reis é Lídia, não a musa, mas a camareira do hotel onde fica hospedado. Essa Lídia é tão real que ele pode tocá-la a ponto de envolver-se sexualmente, o que denota um Reis tão abnegado quanto estúpido, pois renega a simplicidade da vida de que tanto fala em seus poemas ao não abraçar a relação com uma simples criada de quem terá um filho.

Quem é Ricardo Reis afinal? Um homem edificado com suas ideias? Fernando Pessoa? Um fantasma? Ricardo Reis é os três. Enigmas criados por Saramago, em meio a tantos no romance, como se fossem alegorias da própria História portuguesa comandada naquele momento pelo ditador António de Oliveira Salazar. A partir das ideologias fascizantes do governo, o autor pensa em personagens que ora são reais, ora são fantasmagóricos, alusão a seu país natal. A brincadeira de Saramago está na hesitação do leitor em relação aos personagens, pois passeia por Portugal entre as múltiplas personalidades pessoanas, uma contraposição à singularidade do eu ausente ricardiano, utilizando o mágico literário, que está entremeado em dúvidas sobre quem é Reis e as demais personagens. Para Tzvetan Todorov (1980, p. 64), um dos temas amplificados pelo fantástico diz respeito ao que chama de “temas do eu”, isto é, metamorfoses e multiplicações da personagem. A carne adicionar-se-á ao espírito e vice-versa.

RICARDO REIS: O HOMEM E O FANTASMA

Assim que desembarca, ele toma um táxi e, sem rumo, deseja apenas que o motorista o leve a um hotel próximo do rio. O rio indica beleza e prudência, sensata calma, advindas da doutrina epicurista (Epicuro, filósofo grego) da qual Reis é discípulo. A sabedoria do heterônimo advém da filosofia clássica, da lírica das musas. Uma de suas odes mais conhecidas possui o título homônimo ao seguinte trecho: “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira-rio” (Pessoa, 1946, p. 23), não coincidentemente, o narrador a cita quando Reis encontra a criada do Hotel Bragança, de nome Lídia.

Essa Lídia, Ricardo Reis avista com balde e esfregão na mão, a secar o chão molhado de chuva no quarto do novo hóspede. Ao recitar mais alguns trechos da ode o narrador não deixa de atentar-se ao valor irônico em que se encontra Reis, “se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, é um jeito de lábios que não engana, quando quem inventou a ironia inventou a ironia” (Saramago, 2003, p. 30), já que esta Lídia difere-se da Lídia-musa criada pelo heterônimo, esta pensada tal mulher etérea, como também foram Neera e Cloe, divas que, assim como ele, são contemplativas. Segundo Lucas de Aguiar Cavalcanti (2017, p. 132), as musas de Reis são meras espectadoras: “Em sua agonia, Ricardo Reis evoca sempre suas musas que lhe servem de plateia muda. Transmite-lhes seus ensinamentos, convidadas a observar a natureza, a passagem do tempo e a não amar para não atormentar a alma”.

Ocorre que Lídia Martins, a criada, é de carne e osso, mulher simples, de estudo parco, “sem campos nem pastores, numa cidade que a oprime com códigos que ela rejeita. Mulher do povo e não musa, que, por isso mesmo, prefere mergulhar a ficar “à beira-rio”, como observa Teresa Cristina Cerdeira (2018, p. 187). Após voltar de uma de suas tantas caminhadas pela cidade, Reis, já pela manhã, encontra sua cama ajeitada de forma diferente, pois não havia apenas uma almofada, mas sim duas, recado que ele entende explícito. Lídia sabe o quer, propõe-se à sua satisfação, não é inanimada, e subverte relações de dominação, tanto de gênero, pois toma a iniciativa do apelo sexual, em uma época onde isso era tabu, como de classe social, pois pouco importa-se com o fato de Reis ser hóspede do hotel, o “senhor doutor”, como costuma chamá-lo.

O romance se passa durante o período do Estado Novo (1933-1974), comandado por António de Oliveira Salazar, um regime de veias nacionalistas e base integralista e acentuado valor moral católico conservador, fator que o estado-nacional salazarista considerava orgânico à população portuguesa. Desta forma, Deus era a virtude e a família a moral. Segundo Sílvia Federici (2017), após o cristianismo tornar-se a religião oficial do estado, no século IV, o clero identificou que a mulher possuía o poder do desejo sexual sobre os homens, e tentando exorcizá-lo, atrelou ao sagrado a maneira de privar as mulheres e o sexo. “Lídia sente-se feliz, mulher que com tanto gosto se deita não tem ouvidos, que as vozes maldigam sobre os saguões e quintais, a ela não lhe podem tocar, nem os maus-olhados, quando na escada encontra as vizinhas virtuosas e hipócritas” (Saramago, 2003, p. 200). O narrador refere-se às vizinhas da casa de Reis, quando este deixa o Hotel Bragança e Lídia passa a visitá-lo. Fica ao encargo de Lídia, portanto, o papel de exorcizar não o (seu) desejo, mas o das vozes maledicentes, já que sequer as escuta, quebra o feitiço do imaginário cristão, o contesta, o devolve à igreja sob as labaredas de seu gozo, na indiferença às senhoras honestas. Lídia pode atestar dubiedade ao ser impassível por não ouvir; porém ela ousa, pois etérea ela não é.

A criada não regula seu comportamento sexual ante liturgias. Desafia as estruturas de dominações históricas e atreladas ao regime salazarista, como a Igreja, as famílias e o espaço social, pois representa um elemento sociossimbólico, enquanto feminino e das questões femininas, que perpassam diversos preconceitos, tal a religiosidade que velou o corpo das mulheres durante tantos séculos, simbolizada pela hipocrisia e virtude das vizinhas. O cinismo, porém, não fica a reboque somente às vizinhas fofoqueiras; Saramago inverte os papéis e coloca Reis e Pessoa com a pecha de preconceituosos:

Apelou para a cumplicidade masculina, Não vamos poder conversar muito tempo, talvez me apareça aí uma visita, há-de concordar que seria embaraçoso, Você não perde tempo, ainda não há três semanas que chegou, e já recebe visitas galantes, presumo que serão galantes, Depende do que se queira entender por galante, é uma criada do hotel, Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção, Esta criada chama-se Lídia, e eu não estou cativo, nem sou homem de cativo, Ah, ah, afinal a tão falada justiça poética sempre existe, tem graça a situação, tanto você chamou por Lídia, que Lídia veio, teve mais sorte que o Camões, esse, para ter uma Natércia precisou de inventar o nome e daí não passou (Saramago, 2003, p. 76).

Pessoa faz troça de Reis ao vê-lo envolvido com uma criada de hotel, logo ele, amante das musas. Lídia, esta terrena, desafia a criação de Reis, o desaponta, e não escapa ao seu escárnio e de Fernando Pessoa, que caminham ao subsolo, personificando características humanas rasas, masculino patético, cúmplices maliciosos.

A incongruência classista a qual Fernando Pessoa faz zombaria demonstra uma constante tensão do heterônimo ao se relacionar com uma subalterna, a ponto de levantar-lhe desejos inoportunos, carniais, abusivos, violentos: “Está zangado, e ele mal responde, seco, assim à luz do dia não sabe como deverá tratá-la, sendo ela criada poderia apalpar-lhe libertinamente as nádegas” (Saramago, 2003, p. 65). Violências que estão representadas em Lídia como mulher real, que compartilha os infortúnios femininos, para além da idealização.

Ao mesmo tempo em que é figura desafiadora, o narrador coloca Lídia como representação da submissão de classe e gênero. Dentro do contexto europeu, segundo Silvia Federici (2017), as mulheres foram as mais prejudicadas quando a terra foi privatizada e o vilarejo se desfez, pois elas tiveram dificuldades para se sustentar. Nos diz a filósofa italiana: “Para elas, era muito mais difícil tornarem-se ‘vagabundas’ ou trabalhadoras migrantes, pois uma vida nômade as expunha à violência masculina, especialmente num momento em que a misoginia estava crescendo” (Federici, 2017, p. 144). A imobilidade de Lídia, o fato de que ela será sempre apenas subalterna, representa a violência e a guerra contra as mulheres — que acompanha o desenvolvimento capitalista a partir da expansão mercantil feudalista e colonial que reifica e domina os sujeitos —, uma vez que sua profissão está na base dessa produção, “mistificado e naturalizado como ‘trabalho de mulheres’” (Federici, 2017, p. 145), e como pensam os poetas, digna apenas de deboche e de inadequação sobre sua relação com o doutor.

Pode-se entender a conversa do excerto exibido anteriormente, como uma retórica banal e inofensiva ainda mais advinda de homens cultos, detentores do saber clássico ratificado, que naturalizam a dominação por meio da própria tradição mediterrânea conservadas através de estruturas, segundo nos diz Pierre Bourdieu (2016, p. 18):

que protegidas sobretudo pela coerência prática, relativamente inalterada, de condutas e de discursos parcialmente arrancados ao tempo pela estereotipagem ritual, representam uma forma paradigmática da visão “falo-narcísica” e da cosmologia androcêntrica, comuns a todas as sociedades mediterrâneas e que sobrevivem, até hoje, mas em estado parcial e como se estivessem fragmentadas, em nossas estruturas cognitivas e em nossas estruturas sociais.

A naturalização do discurso sexista entranhada na sociedade, e neste caso, à ideologia do governo salazarista, é parte da reprodução da ordem masculina. Segundo Fernando Rosas (2001, p. 1034) a finalidade de Salazar era “estabelecer uma ideia mítica de ‘essencialidade portuguesa’, a partir da qual se tratava de ‘reeducação’ os portugueses no quadro de uma nação regenerada”, à semelhança de outros regimes fascistas da Europa. Esta reeducação separou valores femininos e masculinos, já que a Constituição de 1933 promulgava que havia na mulher diferenças de natureza e as atrelava ao bem e ao cuidado com a família, ao mesmo tempo em que proclamava a igualdade entre os sexos.

A equidade entre os sexos não se concretiza no Estado Novo, porque acreditava-se em uma diferença natural dos sexos; portanto, a mulher era vista enquanto natureza, que possuía predisposição para desempenhar funções ligadas à casa, à família e à criação dos filhos e ao homem cabia a tarefa de prover o lar. Essa dualidade da divisão entre os sexos, segundo Bourdieu (2016, p. 21):

Parece estar ‘na ordem das coisas’, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de percepção, de pensamento e de ação.

A visão dualista perpassa o tempo a ponto de se tornar natural e institucionalizada, um discurso do inconsciente que, de acordo com Bourdieu (2016), é sancionado pelo saber adquirido através da velha mitologia clássica. O diálogo entre os poetas segue: “Veio o nome de Lídia, não veio a mulher, Não seja ingrato, você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, admitindo que exista tal fenómeno, essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito” (Saramago, 2003, p. 76).

Lídia Martins não se torna figura poética de Reis, haja vista que é uma mulher, sem o tal nome. A Lídia das odes seria uma mulher inexistente, um fenómeno, a dita musa. O que se nota, portanto, é que há uma desconstrução de Saramago a velhas filosofias representadas estruturalmente pelos dois, mas sobretudo uma ironia do autor, utilizando-se da construção da musa ricardiana, pelo fato de que sob o comando de António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) de Salazar, houve o projeto de educar as massas moral e espiritualmente, através de uma “política do espírito” que não se constituía como “uma fantasia” (Rosas, 2001, p. 1042), e era um fator indispensável para o ressurgimento da nação, e assim, ‘uma preciosa matéria-prima, a matéria-prima da alma dos homens e da alma dos povos’ (*apud* Rosas, 2001, p. 1042).

O retorno da alma ao povo dá-se no romance através do poeta Luís de Camões, que paira sob Lisboa e serve de guia para o protagonista ir ao seu encontro; se todos os caminhos levam a Camões, levam igualmente a Fernando Pessoa. O cemitério dos Prazeres é o primeiro local que

Reis procura após sua chegada, o caminho o leva à sepultura do poeta recém-morto, direção dada pelo funcionário, que solícito, explica a rua e o número, “que isto é como uma cidade” (Saramago, 2003, p. 24). É nos Prazeres que se (re)encontram, como prenúncio de um último ato, e é lá que se confundem (e confundem o leitor). Para Todorov (1980) o fantástico é o tempo da vacilação do leitor com relação ao real e o imaginário, e que decide se o acontecimento é ou não é. Ricardo Reis é Fernando Pessoa? “[À] altura do gonzo inferior da porta, outro nome, não mais, Fernando Pessoa, com datas de nascimento e morte, e o vulto dourado numa urna dizendo, Estou aqui, e em voz alta Ricardo Reis repete, não sabendo que ouviu, Está aqui” (Saramago, 2003, p. 25). Quem ecoa ali estar é Ricardo Reis: “Estou aqui, e em voz alta Ricardo Reis repete” (idem, p. 25).

O sobrenatural fato de que se Reis é Pessoa, e se este está morto, então o primeiro está morto também (morreu junto a seu criador). Porém, Reis desembarca do *Highland Brigade*, hospeda-se no Hotel Bragança, aluga casa, arruma emprego, envolve-se com Lídia e com Marcenda (falaremos dela adiante): Como ele pode estar morto?

Ora, ninguém mais que Fernando Pessoa multiplicou-se em pessoas. A brincadeira de Saramago está no fato de não só dar vida a um dos tantos heterônimos pessoanos, mas romper a ordem do cotidiano e nos causar hesitação: Quem é quem? Quem está morto, quem vive? Para Cerdeira (2018), quando Fernando Pessoa vai ao encontro de Ricardo Reis nenhum dos dois contesta a inverossimilhança, dado o caráter pessoal do momento, é quando o maravilhoso intervém. Vejamos este trecho:

sentado no sofá estava um homem, reconheceu-o imediatamente apesar de não o ver há tantos anos, e não pensou que fosse acontecimento irregular estar ali à sua espera Fernando Pessoa, disse Olá, embora duvidasse de que ele lhe responderia, nem sempre o absurdo respeita a lógica, mas o caso é que respondeu, disse Viva, e estendeu-lhe a mão, depois abraçaram-se, Então como tem passado, um deles fez a pergunta, ou ambos, não importa averiguar, considerando a insignificância da frase (Saramago, 2003, p. 52).

A naturalidade com que se encontram e, principalmente, com que Reis trata a situação, denota uma realidade sem mistérios, sem fronteiras. “O maravilhoso leva a cabo esta união impossível, propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente” (Todorov, 1980, p. 45). O impossível neste caso é o diálogo entre um fantasma e um homem, e que Reis não vê como irregular, pois provavelmente é fantasma igualmente.

É Lídia quem o investe à realidade, seu ponto concreto, e o materializa por ser ela do povo, por isso paradigma da crueza da vida. A sua relação com ela, se não ideal, é ao menos carnal e o investe à vida. Transmuta-se o racionalismo ricardiano à entrega amorosa. Porém, o fantasmagórico impera, o caminho aos Prazeres não escapa à imaterialidade do protagonista, à brevidade da vida, como explanam estes dois trechos: “Dorme pela manhã adentro, acorda e readormece, assiste ao seu próprio dormir” (Saramago, 2003, p. 229) ou “vemos o chapéu cinzento de Ricardo Reis avançar tão facilmente por entre a mole humana, é como o cisne do Lohengrin em águas subitamente amansadas do mar Negro, mas esta travessia leva seu tempo porque a gente é muita” (idem, p. 44).

A história de Lohengrin, personagem original do poema Parzival de Wolfram von Eschenbach, foi adaptada por Richard Wagner em ópera homônima. Lohengrin navega em um barco guiado por cisnes a fim de resgatar a dama que não pode perguntar por sua identidade. O protagonista saramaguiano caminha pela multidão identificado pelo chapéu, levado/guido por ele. O acessório

é característico de Fernando Pessoa, portanto, Reis é fantasmagórico, ou é Fernando Pessoa a caminhar, afinal, “a gente é muita” supõe a dúvida se são os passantes, se são os poetas. Para Cerdeira (2018, p. 168), a concepção do romance é uma “espécie de desafio de identidade, que investe numa proposta clara: colocar face a face a alienação, a situação de crise e o projeto revolucionário”, que confronta a placidez ricardiana. A hesitação sobre as identidades compõem a formação dos valores perdidos ou ocultados que o momento histórico português (e de parte da Europa) transmitia. A imagem camoniana utilizada e violada como panfletagem pelo regime fascista português, como propósito conveniente de nacionalismo, está tão morta quanto Reis e Pessoa, experiência que Lúcia Martins também passará.

É LÚCIA QUEM ALCANÇA A SABEDORIA

Lúcia o intriga desde o início. Na visão de Reis é incongruente o fato de sendo criada, chamar-se Lúcia e não Maria.

O pequeno-almoço do senhor doutor, foi ensinada a dizer assim, e, embora mulher nascida do povo, tão inteligente é que não esqueceu até hoje. Se esta Lúcia não fosse criada, e competente, poderia ser, pela amostra, não menos excelente funâmbula, malabarista ou prestidigitadora, gênio adequado tem ela para a profissão, o que é incongruente, sendo criada, é chamar-se Lúcia, e não Maria (Saramago, 2003, p. 36).

Há um sentido dúbio quando o narrador diz “e, embora mulher nascida do povo, tão inteligente”, o que demonstra o humor ácido do autor em relação ao pensamento dado ao comum do governo salazarista (e aqui não se dispensam os poetas zombeteiros), de que o povo não possui capacidade cognitiva, é infantil. Porém, mesmo inteligente e capaz Lúcia não se afastaria das vocações equilibradas, da habilidade com as mãos, de um destino “feminino”. Baseado nas encíclicas da Igreja Católica, à contraposição mulher-natureza, o governo salazarista apoiava-se na ideia do homem-cultura; esta dualidade quase cartesiana deu-se como complementariedade, pois, segundo Anne Cova e António Costa Pinto (1997, p. 72-73), “O Estado Novo preferiu ater-se à ideologia fundada sobre ‘a diferença natural dos sexos’, que fez implicitamente, o elogio da diferença, da complementariedade dos papéis próprios à mulher e ao homem”. Os autores complementam o pensamento afirmando que ao homem era reservado o temperamento da cabeça, e à mulher, do coração. Há, portanto, no excerto citado acima, outro sentido dúbio e disruptivo do autor do romance utilizando o heterônimo como analogia: a Lúcia com propensão à prática, que contrasta com o Reis contemplativo, absorto. Há ainda, o fato d’ela ser mulher popular, e que por isso, não foge às suas funções pré-estabelecidas, incluindo as sexuais, fetiches, que denotam a própria sexualização da classe trabalhadora, ácida crítica do autor ao sistema capitalista.

A visão moderna-ocidental atrela(va) o corpo feminino a um organismo vivo, e tal a natureza, passível de exploração. Reis utiliza o corpo de Lúcia como monopólio, ao absorvê-lo sexualmente; desta forma, alcança a mulher que serve como escape a seus desejos. Se ela é impassível ao não dar ouvidos às ordens sociais, e é ao mesmo prática, o narrador nos coloca outro ponto, aqui cercado de incertezas. Ele deixa implícito o curioso caso de que Lúcia pode também ser um

fantasma. Ainda no Hotel Bragança, assim que Reis deixa a porta do quarto entreaberta, urge Lídia, não mais à beira do rio, mas à beira da cama: “um vulto atravessa tenteando, para à beira da cama, a mão de Ricardo Reis avança e encontra uma mão gelada, puxou-a, Lídia treme, só sabe dizer, Tenho frio, e ele cala-se, está a pensar se deve ou não beijá-la na boca, que triste pensamento” (Saramago, 2003, p. 64). A cena demonstra conexão entre os dois, e ao término, com o pensamento triste de Reis, evoca-se a sua não entrega ao amor, ora porque suas criações relacionam rigor e solidão, ora porque Lídia também é etérea, um eu ausente. Ao tocá-la, ele alcança a musa, que só pode ser tocada enquanto ser sublime. Assim que Reis decide deixar o Hotel Bragança ele se depara com questões cotidianas como ir em busca de um local para morar e comprar utensílios domésticos. Ao comunicar Lídia de que tinha alugado casa, ela demonstra sua veia prática:

Se a casa tem estado fechada, há-de precisar de ser limpa, eu vou lá, És uma boa rapariga, Ora, sou como sou, e esta frase é das que não admitem réplica, cada um de nós devia saber muito bem quem é, pelo menos não nos têm faltado conselhos desde os gregos e latinos, conhece-te a ti mesmo, admiremos esta Lídia que parece não ter dúvidas (Saramago, 2003, p. 137).

O narrador traz à baila a Antiguidade Clássica, essência das odes ricardianas, e observa que Lídia proporciona sabedoria através da racionalidade. “Ora, sou como sou” (Saramago, 2003, p. 137), é uma constatação segura, incapaz de gerar réplica, porque é Lídia quem parece discípula dos filósofos e das filosofias, é coerente com aquilo que é (mesmo que pense ser apenas subserviente), não tem dúvidas. Neste momento, é Lídia quem alcança a sabedoria de vida e evoca a sabedoria clássica por meio da racionalidade; inverte o instinto feminino.

Se ela é invisibilizada devido à sua condição econômica, de classe e gênero, não se atém ao regaço do mutismo, não se acanha em dar opinião, em contraposição ao alheamento do heterônimo.

abusaram das pobres senhoras, Como é que soube, Li no jornal, e também li, escrito por um senhor jornalista chamado Tomé Vieira, autor de livros, que os bolchevistas arrancaram os olhos a um padre já velho e depois regaram-no com gasolina e deitaram-lhe o fogo, Não acredito, Está no jornal, eu li, Não é do senhor doutor que eu duvido, o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem, Eu não posso ir a Espanha ver o que se passa, tenho de acreditar que é verdade o que eles me dizem, um jornal não pode mentir, seria o maior pecado do mundo, O senhor doutor é uma pessoa instruída, eu sou quase uma analfabeta, mas uma coisa eu aprendi, é que as verdades são muitas e estão umas contra as outras, enquanto não lutarem não se saberá onde está a mentira, E se é verdade terem arrancado os olhos ao padre, se o regaram com gasolina e queimaram, Será uma verdade horrível, mas o meu irmão diz que se a igreja estivesse do lado dos pobres, para os ajudar na terra, os mesmos pobres seriam capazes de dar a vida por ela, para que ela não caísse no inferno, onde está, E se cortaram as orelhas aos proprietários, se violaram as mulheres deles, Será outra horrível verdade, mas o meu irmão diz que enquanto os pobres estão na terra e padecem nela, os ricos já vivem no céu vivendo na terra, Sempre me respondes com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais (Saramago, 2003, p. 260-261).

Vê-se que a formação do pensamento de Reis, influenciada (ou ludibriada) pela oficialidade dos veículos de comunicação pró-regime Salazarista, sobre as ocorrências na Guerra Civil d’Espanha, liderada pelo General Francisco Franco, donde atribuem-se as ideias fascistas de Salazar, é contestada por Lídia, que se nega a ser mera espectadora do mundo — “Sábio é aquele que se contenta com o espetáculo do mundo” (Pessoa, 1946, p. 32), como deseja Reis nesta ode —, quando afirma que há muitas verdades guerreando e cogita o embate para se descobrir a mentira, que é mais grave que as múltiplas verdades. Assume seu posicionamento e não tem medo de confrontar um homem instruído, a quem desbanca afirmando que é a ele que recai a falta de convicção, de personalidade e de interação com o mundo, quando diz que o médico fala sempre com as palavras dos jornais. Ela segue o caminho inverso e se coloca como sujeita ao contestar a alienação de Reis. Subverte a lógica mulher-natureza ao demonstrar autonomia de pensamento.

O irmão a que fala Lídia, chama-se Daniel, marinheiro, que se envolve na Revolta dos Marinheiros de 1936. Comunista, representa a tentativa da esquerda no combate ao totalitarismo que se consolidava na Europa com o próprio Salazar, Hitler na Alemanha, Mussolini na Itália, além do avanço de Franco à tomada de poder na Espanha.

Lisboa é uma cidade labiríntica que tem como ponto modal a estátua de Camões, este inerte, já não pode alistar-se, assim como seus compatriotas que estão imóveis no cemitério dos Prazeres, como nos informa o coveiro, ao associar o local a uma cidade. Sob a neblina e a chuva lisboeta, em 1936, vivem e circulam fantasmas. “Ricardo Reis disse, Desculpe, e o mascarado respondeu com uma voz que parecia a de Fernando Pessoa, Vai bardamerda, e voltando as costas desapareceu na noite que se fechava. Como disseram as meninas do basculho, é assim no carnaval. Recomeçara a chover” (Saramago, 2003, p. 108). A alegria do carnaval é alegórica e está esmaecida pelo tempo (ou período) fechado. A festa tem aura triste porque talvez todos estejam fantasmagóricos. Está malograda a nação portuguesa.

MARCENDA E A PARALISIA DA MÃO ESQUERDA

Marcenda é a hóspede do quarto duzentos e cinco do Hotel Bragança. Filha do doutor Sampaio, viúvo, típico burguês apoiador do regime de Salazar, ela representa a imobilidade revolucionária, pois tem o braço esquerdo paralisado, após sofrer um trauma (a morte da mãe). É de Coimbra e vai a Lisboa fazer tratamento médico, portanto, dependente de alguma solução que a cure da violência, da perda de (um) sentido. “Marcenda sentou-se, pôs a mão esquerda no colo, sorriu de um modo alheado e distante, como se dissesse, É isto que está vendo, não faz nada sem mim, e Ricardo Reis ia perguntar, Está cansada, mas Salvador apareceu” (Saramago, 2003, p. 81).

A descrição do sorriso alheado de Marcenda alinha-se a uma imagem subjetiva, irreal, que se aproxima das musas ricardianas e é exatamente este o papel desta personagem. Marcenda não tem vida própria, submete-se às vontades do pai, que a leva para se tratar em Lisboa a fim de que possa se encontrar com uma mulher. Como última tentativa para a cura, já que os procedimentos médicos não dão resultado, o pai sugere irem a Fátima, ideia consentida pela menina.

Para não desacatar o desejo do pai, para lhe dar gosto, “se ele disto precisa para ficar em paz com a consciência” (Saramago, 2003, p. 195), Marcenda, obra de arte abstrata, deixa-se obedecer. Sua mão inerte é a impossibilidade de liberdade, paralisia política de um povo-todo, paralisia afetiva de gênero, que prefere ignorar seus prazeres. Envolve-se com Reis, geme após um

beijo, afasta-se; momento em que dispensa o pedido de casamento do amante e mais uma vez, se distancia, agora abruptamente, respondendo-lhe apenas com um “não”, palavra curta, porém, para Reis, com peso extenso de pronúncia, dado o choque da recusa, que só não foi mais longo pelo derradeiro “Não seríamos felizes” (Saramago, 2003, p. 194).

Marcenda é musa porque é oprimida, estátua de um criador, envolta numa redoma cristã, mulher-púdica. O envolvimento com Reis a abala, porém tem o braço imóvel, como mulher, não comanda o próprio movimento, prefere se manter musa, distante e alheia à vida. Se diz tudo, o faz através do silêncio de uma carta que envia a Reis.

Mulher etérea, Marcenda sai da sala de consulta de Reis, após a recusa do pedido de casamento, como se não passasse pela porta, ou sem que alguém a veja. Sua ausência no mundo transforma-nos mesmos fantasmas portugueses que caminham por Lisboa, absortos no 1936 salazarista, enclausurados sob autoritarismos em que todos possuem a mão esquerda incapaz de movimento voluntário. O fragmento abaixo explica a dúvida em relação à materialidade de Marcenda e chama a atenção pela personagem que surge após a saída da menina da sala:

Eu acompanho-a, e assim fez, despediram-se apertando as mãos, ele disse, Os meus cumprimentos a seu pai, ela falou doutra coisa, Um dia, e não acabou a frase, alguém a continuará sabe-se lá quando e para quê, outro a concluirá mais tarde e em que lugar, por enquanto é isto apenas, Um dia. A porta está fechada, a empregada pergunta, O senhor doutor ainda precisa de mim, Não, Então, se me dá licença, já toda a gente saiu, os outros senhores doutores também, Eu ainda fico uns minutos, preciso de arrumar uns papéis, Boas tardes, senhor doutor, Boas tardes, menina Carlota, era este também o seu nome (Saramago, 2003, p. 194).

Não fosse o narrador esclarecer que a empregada se chama Carlota, poderíamos supor que quem está a perguntar ao senhor doutor se ele ainda precisa dela é Lídia. Há, porém, outra vacilação a respeito da funcionária: “Era este também o seu nome” nos alude a Lídia. A criada em momento algum, mesmo durante as intimidades, o chama por algo que não seja “senhor doutor”, ensinada a assim dizer. O destino subserviente de Lídia, que também é o de Carlota, é a mão esquerda de Marcenda. Porém, Lídia, é a possibilidade da vida real, dada a referência a Carlota que está ali. Assim como estariam as mulheres dadas às funções de mulheres, sobreviventes das relações sexistas dentro do sistema capitalista/fascista, pois, como nos diz Federici (2017), a força de trabalho feminino, como produtoras e reprodutoras da mercadoria capitalista, foi essencial para o processo de acumulação do sistema.

Marcenda perdeu o viço, irá murchar com Reis, como ele escreveu: “E colho a rosa porque a sorte manda. Marcenda, guardo-a; murche-se comigo” (Pessoa, 1946, p. 161). O heterônimo convida a amada para a vida breve, o protagonista desconfia de sua materialidade: “porque este nome de Marcenda não o usam mulheres, são palavras doutro mundo, doutro lugar, femininos mas de raça gerúndio” (Saramago, 2003, p. 235), gerúndio que, neste caso, representa a continuidade feminina. Lídia descobre que está grávida e conta a Reis, que procura ser racional, porém, “o que encontra dentro de si é um alheamento, uma indiferença, embora ciente de que é sua obrigação contribuir para a solução do problema, não se sentisse implicado na origem dele” (idem, p. 236). Reis é o homem dentro do homem. Personifica-se a indiferença masculina frente a uma ocorrência que recai à responsabilidade materna. Pesa-se ainda a barreira de classes; neste ponto, Lídia (ainda) é fantasma para Reis, jamais vista, e se presente, gera desconfiança. O filho é um acontecimento que nunca deveria existir, tal a disparidade de mundos.

Ele tem raiva do momento, a paternidade é responsabilidade, peso que não quer assumir, carregar. Age com cinismo e a naturalidade dos animais enquanto Lídia carrega a alegria do afeto e o peso da culpa:

Não ficou zangado comigo, Que ideia a tua, por que motivo iria eu zangar-me, e estas palavras não são sinceras, justamente nesta altura se está formando uma grande cólera dentro de Ricardo Reis, Metime em grande sarilho, pensa ele, se ela não faz o aborto, fico para aqui com um filho às costas, terei de o perfilhar, é minha obrigação moral, que chatice, nunca esperei que viesse a acontecer-me uma destas. [...] Se não quisesse perfilhar o menino, não faz mal, fica sendo filho de pai incógnito, como eu. Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de vergonha, outras de piedade, distinga-as quem puder (Saramago, 2003, p. 237).

Foge-se o alheamento do poeta. Suas lágrimas de vergonha perpassam qualquer possibilidade de abstencionismo e avançam para uma ação da realidade comumente enfrentada pelas mulheres: o abandono. Reis é tão real quanto o pai incógnito de Lídia. Perde-se seu valor de sábio ao passo do egoísmo. Lídia será mãe-solo e expõe as fraquezas masculinas, como a ideia inicial do aborto e os transtornos de perfilhar o filho. Para Reis, não há distinção entre o choro da vergonha e da piedade.

Assim que sai da primeira visita a Fernando Pessoa no cemitério dos Prazeres, Reis sente náusea e dor de cabeça, um vago como falta. Ao final da obra, na conversa em que Pessoa alerta Reis de que a leitura é a primeira virtude que se perde ao morrer, Reis torna-se irracional, perde a capacidade de ler, pois já perdera a capacidade de ler o mundo quando morre (o homem) Pessoa.

SE O QUE RESTA É SILÊNCIO, LÍDIA CARREGA SUA FILOSOFIA

Frente ao espetáculo fascista, o horror coliga-se ao capitalismo, aquele é inerente deste. Federici (2017) afirma que o capitalismo, enquanto sistema econômico-social, está ligado ao racismo e ao sexismo. Acrescente-se à tirania de classes promulgada pelo capitalismo e consentida pelo fascismo, temos Lídia-paradigma desta submissão, espremida em meio a costumes conservadores dos quais é violentada.

Na cidade-fantasma a tragédia está concretizada, não resta nada, a terra espera. Reis está oco de pensamentos, foge-lhe o raciocínio. O filho de Lídia irá para as guerras coloniais, a morte seguirá inevitável como cantava Reis, o futuro seguirá sombrio e chuvoso. “Vá lá, vá lá, felizmente que ainda se encontram exceções nas regularidades da vida, desde o Hamlet que nós andávamos a dizer, O resto é silêncio, afinal, do resto quem se encarrega é o génio, e se este, também outro qualquer” (Saramago, 2003, p. 23), nos diz o narrador. Lídia, a exceção travestida de regularidades, é o vislumbre da sapiência depositada pelo autor do romance. Se o que resta é silêncio, ela carrega sua filosofia de vida, encarregada, como outra qualquer ou como tantas. Nem musas, nem poetisas. A sabedoria, para além do poder, emana do povo, da importância da mulher comum.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- CAVALCANTI, Lucas de Aguiar. O desejo de não ter amado – uma leitura do universo poético de Ricardo Reis. *Revista Palimpsesto*, v.16, n. 24, p. 125-140, 2017.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a História e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- COVA, Anne; COSTA PINTO, António. O Salazarismo e as mulheres: uma abordagem comparativa. *Penélope*, n. 17, p. 71-94, 1997.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- PESSOA, Fernando. *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática, 1946.
- ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. *Análise Social*, v. XXXV, n. 157, p. 1031-1054, 2001.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Drama em cinco atos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1877.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

VANESSA DIDOLICH CRISTANI é jornalista e mestra em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), área de concentração em Estudos Literários, subárea em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. Atua em áreas de pesquisa como gênero, raça, história e memória. Possui pós-graduação em Jornalismo Literário pelo Centro de Educação Superior de Blumenau (CESBLU). Contato: vdcristani@id.uff.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4156006066563455>.

O NARRADOR PARALÉPTICO EM “BASTER”, DE JEFFREY EUGENIDES

— BRUNO DOS SANTOS KONKEWICZ

RESUMO

O presente artigo desenvolve um estudo acerca da narração paraléptica em “Baster”, conto do escritor estadunidense Jeffrey Eugenides. Para fins de análise, serão abordadas contribuições da área da teoria da narrativa, com ênfase no campo da narratologia “não-natural”. Argumenta-se que a narração em primeira pessoa do conto de Eugenides transgride a noção de consistência epistêmica, posto que o narrador-protagonista demonstra ter um conhecimento onisciente, narrando eventos dos quais não participou e ocasionalmente acessando a mente de outros personagens. Por meio da análise da paralepse em “Baster”, este estudo propõe possíveis caminhos interpretativos para esse fenômeno na ficção, valendo-se, em particular, da tipologia de narradores paralépticos desenvolvida pelo teórico literário Rüdiger Heinze e das contribuições de autores como Brian Richardson, Jan Alber, Henrik Skov Nielsen e Gérard Genette.

Palavras-chave: Literatura americana; Narratologia não-natural; Paralepse.

ABSTRACT

The present article develops a study on the paraleptic narration in “Baster”, a short story written by American author Jeffrey Eugenides. For the purpose of this analysis, contributions from the field of narrative theory will be discussed, with an emphasis on theoretical studies from the branch of unnatural narratology. It is argued that the first-person singular narration in Eugenides' short story transgresses the notion of epistemic consistency, given the narrator-protagonist displays an omniscient knowledge, narrating events in which he did not participate and occasionally accessing the minds of other characters. Through the analysis of paralepsis in “Baster”, this study proposes possible interpretative paths for this phenomenon in fiction, applying the typology of paraleptic narrators developed by the literary theorist Rüdiger Heinze and the contributions of authors such as Brian Richardson, Jan Alber, Henrik Skov Nielsen and Gerard Genette.

Keywords: American literature; Unnatural narratology; Paralepsis.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como ressalta o crítico literário Jan Alber (2009), uma das faculdades de uma narrativa ficcional reside no fato de que esta não necessariamente reproduz mimeticamente o mundo que nos cerca e permite suspender os princípios que governam a realidade tal qual a concebemos. Assim, muitas narrativas flertam, de maneira mais ou menos explícita, com o que foi designado como “não-natural”[1] na teoria da narrativa.

Revisitando a acepção do termo “*unnatural*” na língua inglesa, Jan Alber e Rüdiger Heinze (2011) afirmam que o vocábulo frequentemente abarca uma conotação negativa, sendo utilizado em denúncia a determinados tipos de comportamento e compondo um sinônimo para “perverso” ou “desviante”. Todavia, os autores ressaltam que, na narratologia, o “não-natural” não implica um juízo moral, sendo, na verdade, utilizado em uma acepção positiva: “narratologistas consideram o 'não-natural' como um objeto de estudo fascinante e argumentam que se pode aprender algo ao estudá-lo” (Alber, Heinze, 2011, p. 2, tradução nossa).

Alber e Heinze (2011) elencam três possíveis definições para o termo “não-natural” na narratologia. De maneira geral, narrativas “não-naturais” são aquelas que flertam com o experimental, o não-convencional, o transgressivo ou o incomum. Uma segunda acepção para o termo seriam narrativas antimiméticas que ultrapassam as fronteiras de narrativas tidas como “naturais”. Por fim, pode-se compreender narrativas “não-naturais” enquanto textos que apresentam elementos logicamente impossíveis. Em seu artigo “Impossible storyworlds – and what to do with them”, Alber (2009, p. 79, tradução nossa) apresenta uma extensão da última definição, afirmando que, neste caso, “o termo 'não-natural' indica cenários e eventos fisicamente impossíveis – isto é, impossíveis de acordo com as leis que governam o mundo físico –, assim como logicamente impossíveis – isto é, impossíveis de acordo com princípios lógicos”.

Em sua descrição do “não-natural” em textos ficcionais, Brian Richardson (2011), por sua vez, salienta três conceitos da narratologia passíveis de ser transgredidos em narrativas antimiméticas ou “não-naturais”. O crítico estadunidense concede especial atenção à noção de “consistência epistêmica”, a “ideia de que um personagem não pode saber os conteúdos da mente de outro personagem” (Richardson, 2011, p. 23, tradução nossa). Tal concepção foi conceitualizada por Gérard Genette (2017) em sua análise de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, como paralepse. Em outro texto, Richardson (2006) afirma que houve, na contemporaneidade, uma quebra do “contrato mimético” da ficção convencional e o narrador não mais necessariamente seria um ser humano normal, com as suas habilidades e limitações.

Tendo em vista as considerações teóricas ressaltadas, o presente artigo objetiva desenvolver uma análise de “Baster”, conto de autoria do escritor estadunidense Jeffrey Eugenides, inicialmente publicado em 1996 pela *The New Yorker*[2] e, posteriormente, incluído em uma antologia de contos publicada em 2017, *Fresh Complaint*. Teóricos literários que se debruçam sobre o “não-natural” citam narrativas de Eugenides em suas análises – particularmente os romances *As virgens suicidas*, devido à incomum narração em primeira pessoa do plural (“we”), e *Middlesex*, cujo narrador tem acesso a acontecimentos anteriores ao seu nascimento (Heinze, 2008; Richardson, 2011).

[1] O termo original em inglês – “*unnatural*” – foi traduzido como “não-natural” em artigos da área da narratologia (vide Mendes (2020), por exemplo). Logo, doravante será utilizada a expressão traduzida para o português.

[2] O conto também se encontra disponível para leitura no site do *The New Yorker*: www.newyorker.com/magazine/1996/06/17/baster.

“Baster”, por sua vez, apresenta ao leitor uma narrativa aparentemente “natural”, sem transgressões evidentes. Contudo, o narrador do conto, que revela sua identidade mais adiante na narrativa, após ter descrito não apenas os pensamentos de outros personagens, mas também eventos dos quais não participou, parece justamente “violiar convenções [narrativas] da maneira mais não-convencional possível” (Richardson, 2011, p. 32, tradução nossa). Trata-se, assim, de um narrador em primeira pessoa onisciente ou, segundo Rüdiger Heinze (2008), um “narrador paraléptico”.

Frente a essa problemática, serão abordados, neste artigo, conceitos da área da narratologia “não-natural”, visando articular uma análise do narrador de “Baster” a partir de quadros referenciais e estratégias elencadas por teóricos como Rüdiger Heinze (2008) e Henrik Skov Nielsen (2011). Conta-se, também, com as contribuições de teóricos como Manfred Jahn (2017), além dos previamente mencionados.

“BASTER”: UMA INSTÂNCIA DE NARRAÇÃO “NÃO-NATURAL”

As primeiras linhas de “Baster” prontamente demonstram o potencial criativo e a irrefutável capacidade de engajar o leitor de Jeffrey Eugenides. Uma receita pouco convencional dá início ao conto:

Mix semen of three men.
 Stir vigorously.
 Fill turkey baster.
 Recline.
 Insert nozzle.
 Squeeze.
 Ingredients:
 1 pinch Stu Wadsworth
 1 pinch Jim Freeson
 1 pinch Wally Mars (Eugenides, 2017, p. 63)

Em seguida, o leitor é apresentado a uma das protagonistas da narrativa: Tomasina, uma mulher de quarenta anos que dispõe de uma posição financeira e profissional confortável, mas cujo principal objetivo ainda não foi alcançado: conceber um bebê. Temerosa de que a passagem do tempo a impeça de atingir tal desejo, Tomasina decide recorrer à inseminação artificial e inicia a sua busca pelo doador de sêmen perfeito. O narrador, até então aparentemente onisciente, produz uma minuciosa descrição dos pensamentos da personagem após ler a carta de Diane, sua amiga, contendo a receita previamente mencionada:

But it wasn't until she received the recipe that Tomasina realized she was desperate enough to go ahead. She *knew it* before *she'd even stopped laughing*. She *knew it* when she found herself *thinking*, Stu Wadsworth I could maybe see. But Wally Mars? (Eugenides, 2017, p. 64, grifos nossos).

Na quinta página do conto, após o narrador ter apresentado ao leitor não apenas os pensamentos e sentimentos de Tomasina, mas descrito minuciosamente cenas que evidentemente não

presenciou, verifica-se uma revelação incomum:

At this point, I should introduce myself. I'm *Wally Mars*. I'm an old friend of Tomasina's. Actually, I'm an old boyfriend. We went out for three months and seven days in the spring of 1985. At the time, most of Tomasina's friends were surprised that she was dating me (p. 67, grifo nosso).

Repentinamente, a primeira pessoa do singular assume a narração: “I” – isto é, Wally Mars, ex-namorado e amigo de Tomasina. Convém lembrar que o nome do narrador foi mencionado no trecho salientado anteriormente, quando Tomasina pensa: “Stu Wadsworth I could maybe see. But *Wally Mars*?” (p. 64, grifo nosso) A partir do momento em que revela sua identidade, o narrador parece não mais ter acesso aos pensamentos de Tomasina e tampouco aos eventos ficcionais dos quais não participa. Em uma espécie de ruptura súbita na narração, a aparição de Wally Mars faz com que os sentimentos de Tomasina não sejam mais acessíveis ao leitor, ao passo que antes este tinha até mesmo acesso aos pensamentos mais íntimos da personagem e à descrição de suas relações sexuais prévias:

Tomasina once had five orgasms with a cabdriver named *Ignacio Veranes* while parked on *Gansevoort Street*. He had a *bent*, *European-style penis* and smelled like flan. Tomasina was twenty-five at the time (p. 65, grifos nossos).

Pode-se assumir que Tomasina tivesse contado a Wally sobre seus pensamentos, sentimentos e experiências sexuais, tendo em vista que nutrem uma amizade próxima e discutem tópicos íntimos, como se pode observar na cena em que jantam juntos em um restaurante e conversam sobre a decisão da personagem. Ainda assim, o leitor poderia se questionar: seria o narrador capaz de lembrar detalhes como o nome do taxista com quem Tomasina teve uma relação sexual, bem como o formato e o odor de seu pênis, a menos que tivesse anotado tais informações? Mesmo ao assumir tal posição interpretativa, como explicar a descrição da reação de Tomasina – “She knew it before she'd even stopped laughing” – e dos seus pensamentos – “[...] when she found herself thinking [...]” – ao ler a receita que introduz a narração, visto que não há nenhum indicativo de que o narrador estivesse presente quando a personagem lê a carta de Diane? Em um nível ainda menos complexo, como o narrador, assumindo que este não estava presente, saberia o conteúdo exato da carta?

Em “Violations of mimetic epistemology in first-person narrative fiction”, Rüdiger Heinze (2008, p. 280, tradução nossa) discute instâncias em que um narrador em primeira pessoa exibe um conhecimento onisciente, em uma espécie de violação mimética – violação, pois um narrador-personagem “cujo conhecimento quantitativo e qualitativo dos eventos, outros personagens etc. claramente ultrapassa o que se espera de uma consciência humana”. Enquanto focalizador interno, o narrador-personagem é parte do universo da narrativa e, portanto, não pode saber tudo sobre este. Em vez de se referir a um narrador em primeira pessoa cujo conhecimento ultrapassa a capacidade humana como “narrador homodiegético onisciente” – expressão que parece, em si mesma, um tanto contraditória –, Heinze (2008) se vale da tipologia de Gérard Genette (2017) e caracteriza tais narradores enquanto “paralépticos”. Cabe salientar que a paralepse, conforme definida pelo teórico francês, atua como uma espécie de infração, em que o narrador assume ter uma competência que, na verdade, não tem: “comumente, um narrador em primeira pessoa [...]

que narra o que outra pessoa pensou [...] ou um evento no qual não estava presente” (Jahn, 2017, p. 36, tradução nossa).

Se assumirmos que leitores julgam narradores ficcionais humanos e seres humanos reais de maneira semelhante, é esperado que, diante de um narrador em primeira pessoa que apresenta um conhecimento que não pode ter – por exemplo, saber o conteúdo da mente de outros personagens, como o narrador de “Baster” –, o leitor, valendo-se do que sabe sobre “as possibilidades e limitações da experiência e do conhecimento humano” (Heinze, 2008, p. 283, tradução nossa), inevitavelmente compare esse narrador a um ser humano real. Posto isso, um narrador que “sabe demais” pode despertar a desconfiança de um leitor, levando-o a crer que não é confiável. Contudo, há casos em que a não-confiabilidade do narrador não é suficiente para explicar a infração paraléptica. Pode-se, então, considerar que o narrador pertence a um outro universo, não regido pelas leis naturais do mundo do leitor (Heinze, 2008). Essa perspectiva nos conduz, de acordo com Heinze (2008), à “teoria dos mundos possíveis”, que serviria, então, como base para esse posicionamento teórico diante da narração paraléptica. Segundo Marie-Laure Ryan (1991, p. 3, tradução nossa), “a teoria dos mundos possíveis é um modelo formal desenvolvido por teóricos do campo da lógica com o intuito de definir a semântica de operadores modais”. No campo da teoria literária, a concepção de um “mundo possível” se alinha à dicotomia entre mundo real e mundo ficcional, considerando-se que este último pode prescindir das leis da realidade e, assim, apresentar um outro possível universo ao leitor, alheio àquele que este conhece. Não obstante, algumas narrativas não podem ser explicadas com base na teoria dos mundos possíveis, pois o único aspecto “não-natural” que apresentam é o fato de que o narrador sabe mais do que seria lógica e/ou fisicamente possível – à exceção disso, “os narradores pertencem a um mundo ‘natural’ muito semelhante ao real” (Ryan, 1991, p. 285, tradução nossa).

Quando nem a não-confiabilidade e nem a teoria dos mundos possíveis são passíveis de dar sentido à paralepse textual, é necessário recorrer a outro arcabouço referencial. Em “Baster”, por exemplo, nada além das transgressões do narrador indica que o leitor se vê perante um universo ficcional que independe das leis lógicas da realidade.

“DESNATURALIZANDO” WALLY MARS

Como dar sentido para narrativas passíveis, por uma circunstância ou outra, de serem categorizadas enquanto “não-naturais” sem constrangê-las em modelos narrativos pré-concebidos e por demais realistas, que acabam por anular o seu potencial criativo e cognitivo? Em outras palavras, como analisá-las sem “naturalizá-las”? Richardson (2011) se refere às tentativas de convencionalizar textos ficcionais “não-naturais” ou analisá-los a partir de referenciais pré-estabelecidos como “the Pinter problem”.

Conforme o teórico estadunidense, críticos se debruçaram sobre as peças de Harold Pinter para tentar colocá-las em caixas, estabelecendo estratégias falhas de interpretação por “insistirem demais em uma única faceta da obra”, fazendo com que perdesse a sua riqueza (Richardson, 2011, p. 33, tradução nossa). O autor atribui essa negligência ao desejo, por parte de narratologistas, de dispor de uma teoria que abarque todos os textos literários, “ficcionais e não-ficcionais, populares e recônditos, naturais e artificiais” (idem, p. 29, tradução nossa). Não obstante, ele salienta a inviabilidade de uma tal teoria, posto que a ficção é múltipla, distinta do mundo real:

Na ficção, [...] um personagem pode morrer diversas vezes, lugares logicamente impossíveis podem existir e a voz de um narrador pode descambar na de outro. Por que alguém acharia que uma única teoria da narrativa poderia dar conta de usos tão diferentes, sem que haja uma manobra teórica muito elaborada em torno dessa oposição irreconciliável? Por que utilizar um modelo explicativo, como o utilizado na linguística ou na biologia, quando nenhuma das duas têm de considerar linguagens artificiais, plantas míticas, construtos impossíveis ou formas paródicas? A ficção é diferente – e, frequentemente, extremamente diferente – e isso deve ser levado em consideração em qualquer teoria da narrativa que se queira abrangente (Richardson, 2011, p. 29-30, tradução nossa).

Dessa forma, o crítico defende a plurissignificação da ficção e o seu potencial criador, apontando como indesejáveis os modelos teóricos que buscam “naturalizar” narrativas que não se adequam aos modelos explicativos pré-estabelecidos. Ao discorrer sobre as peças de Harold Pinter, Richardson (2011) afirma que estas apresentam violações intencionais das formas convencionais e são, portanto, “não-naturais”.

No que concerne ao conto de Eugenides, dado o envolvimento de Wally Mars não apenas com Tomasina, mas com a história que narra, uma possível via para elucidar a narração paraléptica em “Baster” é a afirmação de que seu narrador é não-confiável. Wally chega, no final da narrativa, a trocar o sêmen de Roland – homem eleito por Tomasina como o doador – pelo seu próprio, para que a personagem, por quem é apaixonado, tivesse um filho seu. Greta Olson (2003) aponta, como características de um narrador não-confiável, um forte envolvimento e interesse na história que narra, bem como uma moral questionável. Assumindo essa posição interpretativa, todas as informações que o narrador fornece são, potencialmente, falsas – incluindo os pensamentos de Tomasina. No entanto, assumir a não-confiabilidade do narrador parece uma solução por demais simplista para dar conta da complexidade do conto de Eugenides. Embora esteja emocionalmente envolvido na história que narra, Wally Mars, a partir do momento em que a sua identidade é revelada, não apresenta as características estilísticas clássicas de um narrador não-confiável – como inconsistências e contradições intratextuais ou uma acentuada atenção voltada à descrição de si (Margolin, 2014; Olson, 2003). Além disso, como previamente salientado, a partir de então, o leitor não tem mais acesso à mente de outros personagens.

Semelhantemente ao que afirma Alber (2009) sobre *Heart's Desire* de Caryl Churchill, outra possível elucidação para o conhecimento impossível do narrador em primeira pessoa de “Baster” é, ainda, a sua tentativa de criar, em sua própria mente, uma narrativa coerente, preenchendo as lacunas de sua compreensão dos eventos; ou, ainda, uma tentativa de pressupor os estados mentais da personagem, de modo a ser capaz de dar sentido à história que narra. Ambas as posições interpretativas também indicariam a potencial presença de um narrador não-confiável.

Outra possível posição interpretativa em face da narração paraléptica em “Baster” consiste em aceitar que, de fato, o conto compreende uma narrativa “não-natural”, que suspende o modelo mimético realista. Pode-se, assim, assumir que toda a narrativa se dá na mente do narrador. Parece, no entanto, mais profícuo tentar entender o narrador em primeira pessoa de Eugenides a partir de referenciais teóricos desenvolvidos para dar conta de tais transgressões.

Heinze (2008) estabelece, em seu artigo, cinco tipos de narração paraléptica, de modo a diferenciar os níveis em que ocorrem. O primeiro tipo elencado pelo crítico literário, a *paralepse ilusória*, compreende narrativas em que se descobre, posteriormente, fontes realistas para o conhecimento do narrador-personagem. A *paralepse humorística* ocorre quando o narrador

reconhece a impossibilidade de seu conhecimento. Já a paralepse *mnemônica* se aplica a narradores cuja memória é perfeita a ponto de não parecer humana, o que explicaria a sua capacidade de recordar eventos do passado em seus menores detalhes.

O que distingue os dois últimos tipos de paralepse, as paralepses *global* e *local*, é a amplitude: quando global, esta se aplica ao quadro geral da narrativa; quando local, ocorre em um universo que se assemelha ao real, ao “natural”, exceto pelo conhecimento impossível do narrador. Heinze (2008, p. 286, tradução nossa) afirma, ainda, que os três primeiros tipos podem ser “racionalizados”, posto que “a paralepse aqui é uma convenção, não levada a sério ou apenas uma pretensão”. Os três primeiros tipos não compreendem, portanto, uma paralepse propriamente dita, posto que há explicações racionais para tal. Em contrapartida, as paralepses local e global são “não-naturais”: “a explicação está para além das leis físicas conhecidas ou simplesmente não é fornecida” (idem, p. 286, tradução nossa).

Os cinco tipos de paralepse narrativa descritos por Heinze (2008) também podem auxiliar a compreender a dimensão da narração paraléptica de Wally Mars. Há uma maneira, seguindo a tipologia de Heinze (2008), de conceber a paralepse no texto de Eugenides: tratar-se-ia do quinto tipo estipulado pelo autor – isto é, a paralepse local, posto que o universo ficcional de “Baster” se assemelha em todos os aspectos, à exceção do conhecimento impossível do narrador, ao real.

Em face da gama de narrativas cujo narrador em primeira pessoa tem acesso às mentes de outros personagens, Nielsen (2011, p. 67, tradução nossa) defende um argumento tanto ousado quanto inovador: “nada exceto o uso do pronome sugere que a pessoa designada pela primeira pessoa do singular esteja narrando”. Acatando essa premissa, cabe questionar: quem seria, então, o narrador de uma tal narrativa?

Nielsen (2011) nos apresenta uma possível via para explicar tal fenômeno: a “não-naturalidade” dessas narrativas se dá justamente por designarem um personagem como “eu” sem que a voz pertença a este personagem. Assim, “a voz que narra não é oriunda do personagem, mas inventa e cria um novo mundo, incluindo a primeira pessoa e o seu conhecimento [...]” (Nielsen, 2011, p. 68, tradução nossa). Richardson (2011) apresenta um argumento semelhante quando desafia a afirmação de Genette (2017) de que existem duas posturas narrativas básicas quanto ao narrador em um texto ficcional – isto é, de que este deve ser ou um narrador-personagem ou um sujeito exterior à narrativa –, dado que narrativas “não-naturais” podem apresentar uma espécie de violação nesse nível específico, e quando afirma que, na ficção, uma voz pode desembocar em outra.

Nessa perspectiva, uma forma “desnaturalizante” de pensar a narração paraléptica em “Baster” seria assumir que um narrador onisciente concede a palavra a Wally Mars um pouco antes da revelação de sua identidade, em um trecho no qual verifica-se uma mudança no tom da narrativa, que parece assumir maior pessoalidade: “Everyone knows that men objectify women. But none of our sizing up of breasts and legs can compare with the cold-blooded calculation of a woman in the market for semen” (Eugenides, 2017, p. 66, grifo nosso). O pronome “our” já é um indicativo de que o narrador é um ser humano do gênero masculino, posto que a frase anterior se referia à objetificação de mulheres por parte de homens. Assim, pode-se interpretar a paralepse no conto como uma voz que desemboca em – ou concede a palavra a – outra. O narrador onisciente “assumiria”, então, a voz do personagem, transmitindo as suas palavras ao leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em narratologia, o arcabouço teórico referente ao “não-natural” permite pensar aspectos de narrativas que escapam ao modelo mimético preestabelecido em vez de negligenciá-los ou constrangê-los em referenciais “naturais”. Uma das principais dimensões abordadas pela narratologia “não-natural” compreende a figura do narrador, passível de ser transgredida das mais diversas formas – por exemplo, o leitor pode se ver diante de um narrador cadáver, não-humano ou, como no conto de Eugenides, paraléptico. Ao contrário do que se crê, há uma verdadeira abundância de narrativas contemporâneas cuja narração apresenta discrepâncias quanto ao conhecimento supostamente limitado de um narrador em primeira pessoa.

Tendo em vista que a narratologia “não-natural” ainda é um campo de estudo consideravelmente recente, confere-se a necessidade de utilizar alguns de seus preceitos teóricos para a análise de textos literários, de modo a verificar a sua aplicabilidade e evitar a tendência a negligenciar narrativas que fogem ao padrão mimético-realista (Richardson, 2011). Apesar de constituir um objeto de análise frutífero, o conto de Jeffrey Eugenides foi pouco abordado por pesquisadores da teoria da literatura – o que pode estar, em parte, associado à noção de que paralepses são uma espécie de “deslize”, sendo consideradas como algo “embaraçoso” por determinados críticos, como ressalta Genette (2017).

Como afirma Alber (2011, p. 61-62, tradução nossa), o “não-natural” pode “ampliar significativamente o horizonte cognitivo da consciência humana; [...] desafiar a nossa perspectiva de mundo limitada e convidar-nos a abordar questões que geralmente não abordamos”. Logo, uma análise cujo objetivo é “naturalizar” um texto literário que foge às convenções mimético-realistas está sujeita não apenas à falha, mas também à supressão do potencial inventivo e criativo da ficção. Por esse motivo, optou-se, neste estudo, por utilizar ferramentas analíticas que mantivessem a “não-naturalidade” do texto literário, não recorrendo à “naturalização” de suas transgressões.

Posto isso, fez-se possível articular, a partir das considerações teóricas discutidas, um estudo acerca do narrador paraléptico em “Baster”, estabelecendo possíveis vias interpretativas para a transgressão no nível da narração no conto de Jeffrey Eugenides. Ao asseverar que não há, na narrativa, quaisquer indicativos de que o leitor se vê perante um universo ficcional independente das leis que regem o mundo real, conferiu-se a impossibilidade de utilizar a teoria dos mundos possíveis como referencial para a análise. Averiguou-se, ainda, a possibilidade de classificar o narrador enquanto não-confiável, uma resolução que, embora plausível, é insuficiente para dar conta da complexidade da narrativa.

Ademais, encontramos, com os postulados de Alber (2009), outros possíveis caminhos elucidativos: a narrativa pode se dar na mente do narrador ou este pode ter incluído informações às quais não tem acesso para dar sentido à história. Contudo, como previamente salientado, tais resoluções parecem não se aplicar ao conto em questão.

Nesse sentido, as teorizações de Rüdiger Heinze (2008) e Henrik Skov Nielsen (2011) se mostraram particularmente profícuas para a interpretação da transgressão no nível da narração em “Baster”, possibilitando uma análise menos redutora do conto. A partir das distinções estabelecidas por Heinze (2008), foi possível categorizar a paralepse da narrativa como local, pois a única transgressão presente no conto é, de fato, a onisciência do narrador em primeira pessoa. Dentre as estratégias de análise, a postulada por Nielsen (2011) parece a mais apropriada, visto

que elementos da narrativa apontam para a presença de um narrador onisciente que transmite a voz do protagonista.

REFERÊNCIAS

- ALBER, Jan. Impossible storyworlds – and what to do with them. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, v. 1, p. 79-96, 2009.
- ALBER, Jan. The diachronic development of unnaturalness: A new view on genre. In: ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger (Eds.). *Unnatural narratives - unnatural narratology*. Berlim: Walter de Gruyter, 2011, p. 41-67.
- ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger. Introduction. In: ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger (Eds.). *Unnatural narratives - unnatural narratology*. Berlim: Walter de Gruyter, 2011, p. 1-19.
- EUGENIDES, Jeffrey. Baster. In: EUGENIDES, Jeffrey. *Fresh complaint*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2017, p. 63-82.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. 1. ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017.
- HEINZE, Rüdiger. Violations of mimetic epistemology in first-person narrative fiction. *Narrative*, v. 16, n. 3, p. 279-297, 2008.
- JAHN, Manfred. *Narratology: A guide to the theory of narrative*, 2017. Disponível em: http://fdjpkc.fudan.edu.cn/_upload/article/files/a7/fc/a02b49ac4485ac0109d7f9167289/0cef85a3-0b78-4bf8-8fa2-f2e8e57f5092.pdf. Acesso em: 12 de mar. 2024.
- MARGOLIN, Uri. Narrator. In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (Eds.). *Handbook of Narratology*. Berlim: Walter de Gruyter, 2014.
- MENDES, Gabriella Campos. “O insignificante é o crime”: Sobre o romance de enigma e o não-natural em *O Delfim*. *Abusões*, v. 13, n. 13, p. 91-114, 2020.
- NIELSEN, Henrik Skov. Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices? In: HANSEN, Per Krogh; IVERSEN, Stefan; NIELSEN, Henrik Skov; REITAN, Rolf (Eds.). *Strange voices in narrative fiction*. Berlim: Walter de Gruyter, 2011, p. 55-82.
- OLSON, Greta. Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators. *Narrative*, v. 11, n. 1, p. 93-109, 2003.
- RICHARDSON, Brian. *Unnatural voices: Extreme narration in modern and contemporary fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.
- RICHARDSON, Brian. What is unnatural narrative theory? In: ALBER, Jan; HEINZE, Rüdiger (Eds.). *Unnatural narratives - unnatural narratology*. Berlim: Walter de Gruyter, 2011, p. 23-40.
- RYAN, Marie-Laure. *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

BRUNO DOS SANTOS KONKEWICZ é mestrando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). É licenciado em Letras - Língua Inglesa pela mesma universidade. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, em particular Literatura Americana e Narratologia. É tradutor em língua inglesa e língua francesa, trabalhando especificamente com artigos e conferências na área da Psicanálise. Contato: brunokonkewicz@gmail.com. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/2782449771751680>.

CORNELIA HERCULANA (UM PERFIL POLÍTICO) POR LUÍS GUIMARÃES JÚNIOR: A OUTRA FACE DAS HISTÓRIAS PARA GENTE ALEGRE (1870)

— ROGERIO PEREIRA BORCEM

RESUMO Luís Guimarães Júnior foi um importante colaborador da cena literária nacional no século XIX. O autor era detentor de uma grande versatilidade em relação àquilo que ele produziu e publicou, principalmente nos folhetins de jornais brasileiros, a exemplo do *Diário do Rio de Janeiro* entre os anos de 1869 e 1872. Sua produção literária ficou reconhecida nacional e internacionalmente sobretudo por sua atuação no campo da poesia, porém vale destacar que a maior parte de sua criação literária está voltada a uma prosa ficcional ligada ao entretenimento, como constatamos a partir da verificação de arquivos históricos da *Hemeroteca Digital Brasileira*. São romances, novelas, contos, crônicas, textos críticos e peças teatrais que utilizam principalmente a temática humorística e satírica, e se sobressaem pela forma peculiar de narrar os fatos, assim como pela construção dos personagens caricatos e pela forma com que o escritor desenha os seus narradores astutos e audaciosos. Dessa forma, neste artigo, buscamos dar conta de um estudo da prosa de ficção *D. Cornelia Herculana (Um perfil político)* (1870) criada pelas mãos do autor, a fim de realizar um resgate de uma importante produção literária que satiriza e brinca com a realidade social da mulher no contexto em evidência. Sendo assim, a referida obra traz à tona questões voltadas principalmente à política, tudo isso a partir da construção de uma personagem caricata e engraçada que subverte os valores sociais e também literários da época. Assim, destacamos que este estudo é de caráter bibliográfico e documental e se embasa na pesquisa em fontes primárias e na análise de dados coletados na Biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português, terceira maior biblioteca portuguesa do Brasil em número de obras raras, localizada em Belém/PA.

Palavras-chave: Luís Guimarães Júnior; Prosa de ficção; Humor.

ABSTRACT *Luís Guimarães Júnior was an important contributor to the national literary scene in the 19th century. The author had great versatility in his produced and published works, mainly in Brazilian newspapers, such as the Diário do Rio de Janeiro between 1869 and 1872. His literary production was recognized nationally and internationally, especially for his work in the field of poetry, however, it is worth highlighting that most of his literary creation is focused on fictional prose linked to entertainment, as we found from checking historical archives at the Hemeroteca Digital Brasileira. There are novels, soap operas, short stories, chronicles, critical texts, and plays that mainly list humorous and satirical themes, and stand out for the peculiar way of narrating the facts, as well as for the construction of caricatured characters and how the writer draws the characters. Its cunning and audacious narrators. Thus, in this research, we seek to provide a study of the fictional prose D. Cornelia Herculana (Um perfil político) (1870) created by the author, to rescue an important literary production that satirizes and plays with the social reality of women in the context in question. Therefore, the aforementioned work brings to light issues mainly focused on politics, all through the construction of a caricatured and funny character who subverts the social and also literary values of the time. Thus, we highlight that this study is of a bibliographic and archivist nature and is based on research in primary sources and the analysis of data collected at the Biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português, the third largest Portuguese library in Brazil in terms of number of rare works, located in Belém/PA.*

Keywords: Luís Guimarães Júnior; Fiction prose; Humor.

INTRODUÇÃO

Nascido em 17 de fevereiro de 1845^[1], na cidade do Rio de Janeiro, e falecido em 20 de maio de 1898, em Lisboa, Luís Caetano Pereira Guimarães Júnior foi um dos escritores eleitos para completar o quadro de fundadores da *Academia Brasileira de Letras*, criando a cadeira de número 31. Romancista, poeta, jornalista, cronista, contista, teatrólogo e crítico literário, o autor buscou construir uma vida significativa no mundo das letras, tanto no período em que residiu no Brasil quanto nos últimos decênios do século XIX, quando já se dedicava à diplomacia em outros países.

O escritor passou a ter uma vida ativa no mundo das letras a partir de 1862 com a publicação de seu primeiro romance, *Lírio Branco*, que dedicou a Machado de Assis, recebendo notas e críticas positivas do escritor brasileiro. O episódio, inclusive, foi narrado pelo próprio Machado de Assis na edição de número 473 da revista carioca *Semana Ilustrada* no ano de 1870, “[...] poucos dias depois recebi um o livrinho anunciado. Eram as primícias de um talento legítimo, inexperiente, caprichoso, que poderia vir a ser águia mais tarde, mas que não passava ainda de um beija-flor, galante e brincão [...]” (Assis, 1870, p.3779).

Não obstante, Guimarães Júnior teve sua atuação no mundo das letras consagrada, de fato, a partir de sua passagem por alguns jornais brasileiros. Além de manter duas seções específicas no *Diário do Rio de Janeiro*, denominadas de *Por paus e por pedras* e *Revista de domingo*, onde ele publicava quase que diariamente crônicas a respeito da vida social carioca, ele também contribuiu ativamente em outros jornais e periódicos, por exemplo, *O correio Paulistano*, *A imprensa acadêmica*, *A gazeta de notícias do Rio de Janeiro* entre outros.

Em sua trajetória literária, sobretudo no período em que atuou como folhetinista no *Diário do Rio de Janeiro*, o escritor parecia construir fundamentalmente um projeto literário diversificado, indo da poesia clássica ao folhetim de risos leves, da crítica literária sólida à sátira especializada. No referido jornal, o autor se divertia com as crônicas desenhadas sob um olhar galhofeiro. Para Flora Sússekind (2003, p. 17), “durante o período, de 1868 a 1872, em que foi folhetinista nesse jornal, por exemplo, divertia-se com minuciosas descrições de trajes, penteados e bailes nas seções”, entendendo que a função do folhetinista era tranquilizar o leitor, que, sem perceber, deixava-se alfinetar, às vezes de maneira cruel. Nesse sentido, dentre toda essa versatilidade literária do autor, como verificamos em *Agulhas e galhofas* no romance *A Família Agulha* (1870) de Luís Guimarães Júnior, sobressaem-se os seus textos humorísticos e satíricos por trazerem à tona um número extenso de questões importantes a respeito da sociedade desse período, do sistema econômico, político e ideológico do Brasil na segunda metade do século XIX.

Destacamos, assim, neste estudo, as Histórias para gente Alegre publicadas originalmente nos folhetins do *Diário do Rio de Janeiro* em 1870 e lançadas em livro nesse mesmo ano pela editora Garnier. Curiosamente, nesse caso, esse título faz referência a um projeto literário, criado pelas mãos de Guimarães Júnior, que tinha como função principal divertir o leitor e fazer com que os “risos rápidos e efêmeros” se sobressaíssem às tristezas do dia a dia. O autor registrou tal posicionamento inclusive em alguns paratextos presentes em suas obras:

[1] Ao pesquisarmos dados em relação à biografia do autor, percebemos que há algumas divergências acerca da data de nascimento de Guimarães Júnior, sendo atribuído 1844 por Sílvio Romero (1888) em sua *História da literatura Brasileira*, 1845 por Iracema Guimarães Vilela (1934), filha do escritor, em *Luís Guimarães Júnior: ensaios bibliográficos*, e 1847 na biografia do escritor publicada no site da Academia Brasileira de Letras – ABL.

[...] Estes folhetins têm o grande mérito de se fazerem esquecer depressa no borboletear prodigioso da imprensa diária; sem deixarem sequer na passagem o traço do aerolítico, ou a espuma da vaga que se desfaz com a brisa!

[...] Os tipos de que lancei mão para esses ligeiríssimos contos são grotescos e ridículos; meio único de divertir o leitor que não gosta de obituários e prefere o riso franco, rápido, efêmero, como o folhetim que lhe arrancar dos lábios, à cruel e sensaborona tristeza, que é afinal de contas partilha de todos nós, os lidos e os leitores da terra! (Guimarães Júnior, 2003, p. 33-34).

A função principal das histórias em questão está intimamente ligada, podemos assim dizer, ao entretenimento, como percebemos na citação anterior em que o escritor demarca a sua intenção ao publicar as *Histórias para gente Alegre*. Nesse caso, referimo-nos a um entretenimento que encontrou no Brasil um solo fértil, levando em consideração o sucesso da imprensa e a crescente venda de livros populares satíricos, humorísticos e até mesmo com um teor pornográfico (Vieira, 2020).

Figura 1 – Folhetim do Diário do Rio.[2]

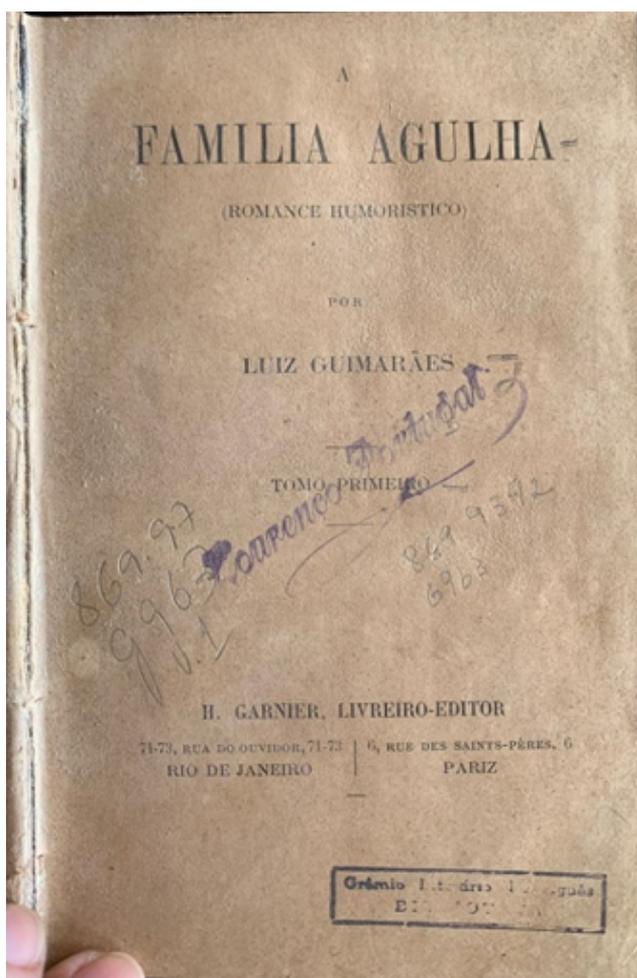


Fonte: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Histórias para gente alegre: A família Agulha. Diário do Rio de Janeiro*, 21 de Janeiro de 1870, ed. 21. p. 1. (Hemeroteca Digital Brasileira).

Não obstante, é pela via da comicidade que o escritor consolida esse fazer literário, buscando, talvez, por assim dizer, acalmar e divertir os leitores, criticar as atitudes nem sempre honestas das pessoas pertencentes a esse contexto ou até mesmo alcançar um suposto sucesso de vendas, uma aclamação por parte do mercado editorial da época.

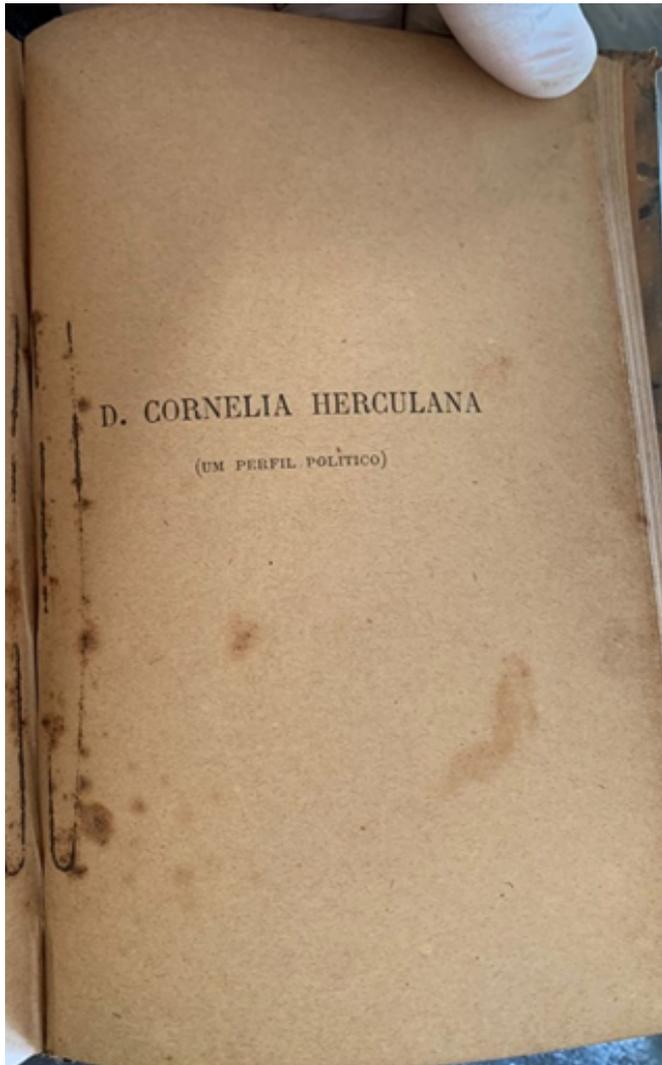
A respeito dessa questão, muitas são as hipóteses referentes a essas histórias, algumas já explicitadas em estudos anteriores e outras buscando espaço em estudos mais atuais. O fato é que o projeto literário humorístico de Luís Guimarães Júnior se concentra, principalmente, nas *Histórias para gente alegre*, das quais pertencem apenas duas obras específicas, ambas prosas de ficção: *A família Agulha: romance humorístico* e *D. Cornelia Herculana (Perfil político)*, importantes objetos para a formação de uma tradição literária cômica no país nesse contexto.

Figura 2 - *A Família Agulha: romance humorístico*



Fonte: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Histórias para gente alegre: A família Agulha, D. Cornelia Herculana (Um perfil político)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1870.

Figura 3 - *D. Cornelia Herculana (Um perfil político)*



Fonte: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Histórias para gente alegre: A família Agulha, D. Cornelia Herculana (Um perfil político)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1870.

Destacamos que, dessas histórias, apenas o romance *A Família Agulha* recebeu algumas reedições, a primeira de 1870, a segunda de 1987 e a terceira de 2003, sendo as duas últimas resultados das pesquisas de Flora Sússekind, na época pesquisadora da Casa de Rui Barbosa. Partindo desses dados, começamos a perceber que se tratam de obras raras e de difícil acesso, mais ainda no caso específico de *D. Cornelia Herculana (Perfil político)* encontrada somente no

próprio jornal e no segundo tomo da primeira edição das *Histórias para gente alegre*[3]. Nesse caso, se em *A família agulha*, portanto, encontra-se certa força que conduz o romance ao esquecimento por parte da historiografia literária, mesmo tendo recebido algumas considerações críticas no século XIX e XX e três edições, imagine esta mesma força sendo exercida em detrimento do perfil político de Cornélia Herculana que nunca recebeu nem uma reedição e muito menos considerações críticas consolidadas ao longo dos anos.

Inclusive, o único comentário crítico que conseguimos encontrar até o devido momento foi o de José Pereira Leitão Júnior, que dedicou um parágrafo apenas para falar desta produção literária do autor aqui estudado, na *Revista da sociedade de ensaios literário* publicada no dia 30 de novembro de 1872, em *Estudos literários: Histórias para gente alegre por L. Guimarães Júnior. – A família agulha. D. Cornélia Herculana. – 1870*. Leitão Júnior destaca:

Cornelia Herculana é apenas um ensaio fotográfico; como tipo engraçado, mas disforme. Entre nós, apesar de ser a política a ocupação de todo mundo, ainda felizmente não chegou até às mulheres; mas venturosos do que outros povos, cujos negócios andam frequentemente à mercê dos caprichos femininos, por hora não nos chegou ao desembaraço que caracteriza outras sociedade; pareceu-nos portanto que n'aquela tipo antes se poderia ver uma valente *Yankee* cansada de *Flirtation*, ocupando-se da transformação dos hábitos e trajes de seu sexo, do que uma brasileira, embora sabedora dos negócios públicos, contudo sempre solícita pelo bem estar de sua casa e de sua família. E, porém, digna de nota a figura boticário, e com estudo humorístico parece-nos que preenche o fim a que se propõe (Leitão Júnior, 1872, P. 741).

O crítico parece desmerecer o perfil político feminino criado pelo autor, elencando o caráter engraçado do texto, mas disforme, e dando graças por este ainda não ter chegado ao acesso das mulheres nesse período. O interessante da colocação é que de fato na novela encontramos esse perfil disforme criado pelo autor, uma vez que de forma satírica Luís Guimarães apesar de tratar de temas revolucionários na novela, ainda assim fazia isso montando um perfil quase masculino para a mulher protagonista da narrativa.

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA HUMORÍSTICA EM CORNÉLIA HERCULANA

A história em questão nos mostra as peripécias do perfil político de Cornélia Herculana. A personagem é pintada pelo narrador, desde a sua infância, como alguém que brincava com coisas naturalmente para meninos e pensava em ter um paletó e um chapéu alto. Passando à fase da adolescência, ela tornou-se uma mulher que acompanhava a política do país, bem como defendia que a realidade feminina estava “inaudita” e por isso lutava pelo direito ao voto, pela aniquilação da cadeia que prende a mulher aos afazeres domésticos. Tudo isso foi construído sobre aspectos críticos e humorísticos, compondo, assim, a outra face das *Histórias para gente alegre*.

Cornélia Herculana é praticamente uma caricatura por conta das descrições realizadas pelo narrador da obra. Ao ler a prosa de ficção, o leitor começa a construir uma imagem, de maneira automática, dos traços corporais, dos trejeitos, assim como dos comportamentos presentes na

[3] Vale ressaltar que o acesso aos dois tomos da obra original só foi possível a partir da coleta de dados realizada na biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português, a terceira no Brasil em número de obras raras, localizada na rua Senador Manoel Barata, 483, no comércio, Belém/PA. Foi nessa ocasião que se fotografaram os documentos originais e se realizou a leitura na íntegra da prosa de ficção de Guimarães Júnior.

heroína. Talvez seja essa a intencionalidade em recorrer ao próprio símbolo da fotografia para causar um impacto no leitor, que logo de cara admira o retrato, capturado de maneira artística e pintado pelas mãos de Guimarães Júnior. Seria como se o escritor quisesse mostrar que essa mulher que se destacava socialmente, de maneira negativa por estar muito à frente de seu tempo, fosse a construção artística perfeita para ser admirada por todos, como observa-se já no início da narrativa:

O retrato da minha heroína está em graciosa exposição na grande casa de fotografia dos Srs. Cipriano e C., artistas da casa imperial, moradores da rua dos ourives na corte do império. A minha heroína foi a mulher mais corpulenta do seu tempo. Á primeira vista o olhar dela assusta, na fotografia. É um olhar acerado, arrogante, policial, como o de qualquer major reformado. Tem um enorme sorriso na boca enorme, uma grande verruga vegetativa no queixo, é calva como um conselheiro e traz no peito um círculo de rubis a careta de seu respeitável consorte (Guimarães Júnior, 1870, p. 223).

Após a apresentação do retrato da heroína, o narrador continua a descrição da personalidade de Cornelia Herculana, tudo isso em busca de uma justificativa em relação aos seus posicionamentos em uma sociedade em que o patriarcado dominava a realidade existencial. “Cornelia Herculana desde pequerrucha revelou as mais robustas e valentes disposições para o sexo contrário [...] Durante os bailes, ninguém a via manusear^[4] um leque ou fazer voar um segredo [...] era sempre robusta, vigorosa, monumental” (Guimarães Júnior, 1870, p. 224-226).

É interessante a maneira como o próprio autor pensou a configuração da personagem feminina dentro da narrativa, sendo uma sujeita revolucionária, detentora de uma subjetividade única, porém construída à imagem de um ser totalmente disforme e incomum para a realidade da mulher nesse contexto. Nesse caso, pensamos em duas possibilidades distintas: a primeira ligada ao fato de a obra pertencer ao gênero humorístico, o que aumenta a possibilidade da criação de personagens peculiares e sem compromisso com a verossimilhança, e a segunda por se tratar de uma mulher que faz valer as suas vontades, uma mulher subversiva, e por isso é pintada e construída como um “ser ardiloso”, praticamente uma figura masculina em um corpo de mulher.

No primeiro caso, podemos fazer um nexos com o pensamento do filósofo Henri Bergson em *O Riso* (1983):

Teremos então compreendido a comicidade da caricatura. Por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosas que suponhamos as suas linhas, por mais flexíveis os movimentos, jamais o equilíbrio dela será absolutamente perfeito. Discerniremos sempre a indicação de um cacoete que se insinua, o esboço de uma possível careta, enfim, certa deformação em que se desenhe de preferência a natureza. (Bergson, 1983, p. 16).

Bergson apresenta a personagem caricata como um ser paradoxal que estabelece sempre uma relação estreita com o grotesco, tudo isso no intuito de ocasionar o riso, o humor e a sátira. Ao pensarmos a prosa ficcional humorística, essa relação se dá de maneira clara, tendo em vista que esses seres da ficção não possuem certa responsabilidade com a lógica ou com a realidade. Nesse sentido, para Bergson (1983), essas deformidades e até mesmo essas construções de corpos

[4] O termo original encontrado na primeira edição da obra é: “Maneiar”. Realizamos a adaptação da grafia de acordo com a norma vigente.

“feios cômicos” são, na maioria das vezes, responsáveis por dar o ar de comicidade aos objetos artísticos de maneira geral. Assim, fazendo umnexo com as reflexões aqui estabelecidas, isso permite compreendermos, inclusive, de que maneira Guimarães Júnior pensou a construção de uma personagem aos moldes de Cornelia Herculana, visto que é a partir dessas deformidades e comportamentos que o autor poderia dar vasão a questões mais sérias, e o humor é um bom aliado para escancarar essas questões sem ofender propriamente dito os seus leitores.

Além disso, esse grotesco humorístico não parte apenas das descrições físicas da personagem, mas também dos comportamentos na trama que envolvem Cornelia Herculana. Uma das cenas mais marcantes da obra, sem dúvidas, é a do jantar das autoridades políticas em que ela estava presente. A cena decorre da seguinte forma:

Numa noite de banquete político, depois de fazerem vários brindes aos maiores vultos do país [...] Cornélia ergueu-se energicamente e depois de gritar:

- Peço a palavra! Pôs-se em pé sobre a cadeira que estava sentada.

As senhoras ficaram horrorizadas. Os velhos arregalaram os olhos [...] Senhores e senhoras! O sexo feminino parece estar, por uma fatalidade inaudita, separado de todas as ambições glórias que formam a vida dos povos e das nações civilizadas! [...] É tempo de aniquilarmos para sempre a vil cadeia que prende a mulher aos estúpidos passatempos do lar doméstico, e dando a liberdade cívica, abriremos os voos de sua alma patriótica o largo campo da política que é o terreiro em que os espíritos se batem com a espada do pensamento à conquista do futuro (Guimarães Júnior, 1870, p. 226-228)

Além das peripécias da D. Herculana, esse momento da trama ainda conta com a descrição do cenário e dos acontecimentos recheados de expressões humorísticas dos sujeitos que ouviam o discurso da personagem: as lágrimas que se misturavam à gordura no rosto do velho do porto; o tabelião assustado correndo para a janela; a imagem do foguete sendo associada à menina; as pessoas com medo das bofetadas frenéticas de Cornelia Herculana entre outros acontecimentos. O fato é que ao se observar a configuração dessa personagem e a construção da ambientação, percebemos como Guimarães Júnior não tentou trabalhar a protagonista de acordo com os métodos comumente observados no contexto do século XIX, sobretudo se pensarmos a figura da mulher idealizada presente na maioria das obras do Romantismo brasileiro. A protagonista se encontra no mesmo patamar, inclusive, de Eufrásia Sistema, a musa galhofeira de Guimarães Júnior no romance *A Família Agulha* (1870), uma vez que em ambas está presente o mesmo procedimento da criação literária do autor. Isto é, o escritor se recusa a realizar uma abordagem feminina tipicamente romântica, tratando-as sempre como detentoras de peculiaridades grotescas e cômicas, porém subversivas (Salviato, 2014).

Se por um minuto levarmos em consideração esse paralelo entre ambas as prosas de ficção presentes nas *Histórias para gente alegre*, as semelhanças entre Cornelia Herculana e o protagonista Anastácio Agulha são muito mais fortes do que com a própria personagem feminina, Eufrásia Sistema. Isso tudo pode ser verificado nas deformidades dos corpos, nos distúrbios frenéticos, na obsessão pela política do país, na morte causada pela fúria e pelo susto inesperado em ambos, entre outros. Por esse motivo, entendemos que a narrativa aqui estudada, apesar de abordar temáticas e pensamentos revolucionários para o contexto do século XIX, mesmo assim ainda satiriza a imagem da mulher presente no contexto dessa obra literária, o que nos permite pensar no segundo ponto de vista apontado em nossa análise, a ideia de construção de uma deformidade em virtude da subversão apresentada pela protagonista.

Nesse sentido, Oliveira e Queiroz (2019) mostram em *A configuração da personagem feminina em A rainha do Ignoto de Emília Freitas* e em *El país de las mujeres* de Gioconda Belli, a partir dos estudos de Gilbert e Gubar (1998), considerações contundentes sobre a configuração das personagens femininas no século XIX. Para as estudiosas, a atividade literária no Oitocentos era concebida a partir do olhar masculino, isto é, as mulheres conformavam-se com suas imagens “moldadas pelos homens” (Oliveira; Queiroz, 2019, p. 144). Além disso, essas figuras femininas eram construídas sempre a partir da dualidade entre anjo e demônio, ou seja, a mulher amável, dócil e obediente era vista à luz de um ser angelical, enquanto que a mulher forte, que deixava valer as suas vontades, era tida como um ser demoníaco.

Seguindo esse ponto de referência, a partir da visão das estudiosas, entendemos que talvez Cornelia Herculana tenha sido construída como uma mulher disforme, feia e desajustada quase que uma figura demoníaca, justamente porque era detentora dessa personalidade forte, o que contradizia totalmente a ideia da mulher angelical, aquela que era responsável, sobretudo, pelos afazeres domésticos e pelas responsabilidades do cuidado com a família e com o lar. Tudo isso pode ser observado na passagem a seguir:

— Casei-me, meus senhores, bradou Cornelia Herculana, para fazer oposição ao governo! Meu pai está velho, está fraco, não pode manter-se nesses negócios. O Sr Cosme Paes será meu guarda costas!

[...] A meia noite só estavam em casa o pai de Cornelia e os noivos. Cosme Paes olhava suspirando para Cornélia Herculana. Ela pegou-o pela mão e levou a um quarto próximo:

— Está aqui o seu quarto. Vá dormir.

— Hein?! Retrucou o boticário. E você? e a senhora?

— Ah! Eu cá não mudo os meus costumes. Tenho também meu quarto.

— Mas, senhora...

— Cale-se aí já! Durma e não faça barulho que eu hoje não estou para graças (Guimarães Júnior, 1870, p. 253-254).

No trecho em evidência, a personagem se encontra após a cerimônia do seu próprio matrimônio. O que chama atenção, especificamente nessa cena, é o fato de o casamento ter sido arranjado por ela mesma, sendo parte de um plano muito bem articulado. A protagonista, ao se ver envolvida com o movimento político do país, resolve aceitar o pedido de casamento do boticário Cosme Paes somente por questão de segurança, já que o pai estava a ficar mais velho e não poderia protegê-la nas ocasiões que exigiriam força física. A personagem se casa no intuito de o marido ser o seu guarda costas, tão somente isso, não existindo nenhum laço amoroso ou afetivo, já que a personagem se recusava a dormir, inclusive, no mesmo quarto que o esposo. Isto posto, até mesmo quando Dona Herculana se via em meio a situações que a obrigavam assumir o papel de uma mulher tipicamente submissa, ela sempre subvertia essas circunstâncias mostrando como tudo fazia parte dos seus planos muito bem articulados.

O fato é que a protagonista assumia um papel autônomo em relação a sua própria vida, fugindo da teia que moldava a realidade feminina para o contexto do século XIX. Cornelia Herculana era tida como uma mulher demônio, pois, segundo Oliveira e Queiroz (2019), tais personagens que carregam e incorporam uma autonomia feminina são tidas como intransigentes, principalmente em um contexto em que o patriarcado estava imbricado na realidade daquela sociedade. Nesse sentido, desde a apresentação da personagem, ela sempre foi moldada com uma face

assustadora, com o corpo disforme, com o comportamento diferenciado, justamente por não estar enquadrada aos modelos femininos relativos a esse contexto específico. Abrindo, assim, um leque de possibilidades para esta análise crítica a respeito da obra, sobretudo, para entender-se como que esse objeto literário, apesar de inovador, ainda assim satirizava o perfil feminino contido na narrativa.

Tomando como norte esse ponto de vista, lembramos aqui inclusive de outras personagens femininas da literatura brasileira que passaram pelo mesmo processo de Cornelia Herculana, a exemplo de Sua Chiquinha em *Memórias do sobrinho do meu tio* do escritor Joaquim Manoel de Macedo em que a personagem ao se casar com o Sobrinho, personagem narrador da história, pensa em meios e tramoias para obter o sucesso eleitoral. Segundo Queiroz (2011) em *As múltiplas facetas de Joaquim Manoel de Macedo: A carteira de meu tio, Memória do sobrinho de meu tio e A luneta mágica*, Chiquinha é uma “figura feminina das mais irônicas e debochadas, fugindo completamente ao modelo romântico das heroínas” (Queiroz, 2011, p.21). Chiquinha é a grande mentora nas jogadas políticas do Sobrinho, ela é perspicaz em seu ofício, ela é uma “versão feminina” do próprio Sobrinho.

Tal colocação permite compreender que o processo de construção de Chiquinha na obra de Macedo é o mesmo que ocorre em Cornelia Herculana desenhada pelas penas de Guimarães Júnior. As identidades de ambas mostram personagens que não se enquadram em dilemas existenciais para o contexto do Romantismo, por exemplo. Elas não são heroínas tipicamente românticas, e apesar de serem personagens femininas, parecem que incorporaram atitudes e posicionamentos dos personagens masculinos citados anteriormente. Dessa forma, percebemos que o procedimento utilizado pelos escritores, de certo modo, foi o mesmo, isto é, o que se sobressai aqui é justamente a sátira presente na construção dessas personagens. Os escritores brincam com as figuras femininas, e apesar de subverterem os valores empregados em ambas, ainda assim constroem os perfis femininos aos moldes dos masculinos.

Dessa forma, a prosa de ficção aqui estudada, visualizada como a outra face das *Histórias para gente alegre*, revela a grande questão a respeito da criação literária do autor Luís Guimarães Júnior: a narrativa de humor e de entretenimento sendo o espaço crucial para o desenrolar da criticidade contida na pena do escritor. Luís Guimarães Júnior é, portanto, o grande criador de uma literatura humorística que se usa de tipos sociais caricatos e cômicos para denunciar certos posicionamentos sociais, políticos, e até mesmo os próprios costumes vigentes na segunda metade do século XIX, e isso pode ser percebido claramente na obra aqui estudada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou trazer à tona um importante objeto literário criado pelo escritor brasileiro Luís Guimarães Júnior, a Prosa de Ficção humorística *D. Cornelia Herculana (Perfil político)*. Tal produção artística faz parte do projeto literário *Histórias para gente alegre*, pensado, escrito e publicado nos folhetins do *Diário do Rio de Janeiro* em 1870, e depois em livro no mesmo ano. Além disso, neste artigo, propusemo-nos também a realizar um estudo crítico, destacando, sobretudo, as singularidades presentes na obra em destaque, isto é, as questões satíricas e humorísticas do universo ficcional de Guimarães Júnior que recaíram na construção da personagem feminina Cornelia Herculana, tornando-a uma heroína que subverte valores e não se enquadra no universo ficcional das personagens tipicamente românticas.

Dessa maneira, a partir deste trabalho, buscamos evidenciar um importante objeto artístico criado por um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, escritor esse que não é tão estudado no cenário mais atual, mas que por sua vez contribuiu fortemente para a construção de uma tradição literária humorística no Brasil oitocentista.

REFERÊNCIAS

- ABL (Academia Brasileira de Letras). *Biografia do autor Luís Guimarães Júnior*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/luis-guimaraes-junior/biografia>. Acesso em: 15 de agosto de 2024.
- ASSIS, Machado. Um poeta fluminense. *Semana Ilustrada*. Rio de Janeiro, 02 de janeiro de 1870 p. 3779.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1983.
- BORCEM, Rogerio Pereira. *Agulhas e Galhofas no Romance A Família Agulha (1870) de Luís Guimarães Júnior*. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós Graduação em Letras, Belém, PA, 2021. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFGPA_31d9023cc2b725321cb1c36dc7768af8. Acesso em: 28 ago. 2024.
- COELHO, Wanessa Oliveira; QUEIROZ, Juliana Maia de. A configuração da personagem feminina em “A rainha do ignoto”, de Emília Freitas, e em “El país de las mujeres”, de Gioconda Belli. *Jangada*, nr., 141-155, 14, jul/dez, 2019. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/258>. Acesso em: 28 ago. 2024.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luis. *A Família Agulha (romance humorístico)*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *D. Cornelia Herculana (Um perfil político)*. Rio de Janeiro: Garnier, 1870.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Histórias para gente alegre: A família Agulha, D. Cornelia Herculana (Um perfil político)*. Rio de Janeiro: Garnier, 1870.
- LEITÃO JÚNIOR, José Pereira. Estudos literário: Histórias para gente alegre por L. Guimarães Júnior – A família Agulha – D. Cornelia Herculana. *Revista Mensal da Sociedade de Ensaios Literários*. Rio de Janeiro. 1872.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias do Sobrinho do meu tio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- QUEIROZ, Juliana Maia de. *As múltiplas facetas de Joaquim Manuel de Macedo: A carteira de meu tio, Memória do sobrinho de meu tio e A luneta mágica*. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2011.
- ROMERO, Silvío. *História da literatura brasileira*. 4º volume. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL/MEC, 1980.
- SALVIATO, Anna Viana. A família agulha: romance alinhavado por um narrador afiado. *Mafuá*, Florianópolis SC, 2014. Disponível em: <https://mafua.ufsc.br/2013/a-familia-agulha-romance-alinhavado-por-um-narrador-afiado/>. Acesso em: 28 ago. 2024.
- SÜSSEKIND, Flora. A família Agulha: prosa em zigzag. In: GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *A família agulha: romance humorístico (1870)*. Rio de Janeiro. Vieira e Lent, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- VIEIRA, Renata Ferreira. *Leitura Alegre: livros licenciosos e de entretenimento no Brasil no final do Oitocentos (1896-1905)*. 2020. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro, RJ, 2020. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/16839>. Acesso em: 28 ago. 2024.
- VILELA, Iracema Guimarães. Ensaio de bibliografia de Luiz Guimarães. In: LEÃO, Mucio. Notícias sobre Luís Guimarães Júnior. *Suplemento Literário de amanhã*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1943, p. 33.

ROGERIO PEREIRA BORCEM é doutorando em Estudos Linguísticos e Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL/UFPA, desenvolvendo a pesquisa intitulada "Um dândi galhofeiro: Luís Guimarães Júnior e a prosa de ficção no Brasil oitocentista". Possui licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará - UEPA (2018), Especialização em Ensino-aprendizagem de língua Portuguesa e suas práticas literárias pela Faculdade Integrada Brasil Amazônia - FIBRA (2019), Mestrado em Letras, estudos literários, pelo Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL/UFPA (2021), e atualmente. Tem experiência como professor de Língua Portuguesa e literatura na Educação básica, ocupando o cargo de docente efetivo na Secretaria Municipal de Educação - SEMED - São Miguel do Guamá desde 2020. Atua desenvolvendo pesquisas acerca da recepção, circulação e interpretação de obras literárias brasileiras do século XIX, assim como sobre o ensino-aprendizagem de língua portuguesa e literatura em sala de aula. Contato: rogerioborcem@outlook.com. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/5274232366647584>.

MANOEL DE BARROS E LOBIVAR MATOS NO MODERNISMO DO MATO GROSSO

— IVAN FRANCISCO PINTO

RESUMO O objetivo deste texto é estudar a relação de Manoel de Barros e Lobivar Matos, dois poetas sediados no Rio de Janeiro, com o grupo modernista de seu estado natal, Mato Grosso, nos anos 1930. Ao estudarmos a trajetória do Modernismo no Mato Grosso, retomamos a historiografia literária no estado e para tanto, apoiamo-nos em autores locais, percorrendo as contribuições de Rubens Mendonça em: *História da Literatura mato-grossense* (2015), *Poetas Borôros* (1942); e a contribuição de Hilda Dutra Magalhães, *História da Literatura de Mato Grosso: século XX* (2017); e as de Marinei Almeida em *Revistas e Jornais: Um Estudo do Modernismo em Mato Grosso* (2012). Entender as relações entre Barros, Matos e o movimento modernista mato-grossense é importante para apontar as características que compõem as nuances locais do movimento modernista mato-grossense, para tanto, apoiamo-nos na ideia de grupo trazida à luz por Leandro Pasini em *Prismas Modernistas: a lógica de Grupos e o Modernismo Brasileiro* (2022). Analisando os dois autores e alguns poemas, apoiando-nos na bibliografia citada acima, vislumbramos que, diferentemente das relações entre grupo e autores, se tratando de Barros e Matos, no Mato Grosso, estes autores percorreram um caminho diferente do que aconteceu em São Paulo onde os grupos se estabeleceram concomitantemente com os autores na busca por uma estética modernista. No Mato Grosso, este movimento aconteceu da seguinte maneira, tanto Barros quanto Matos criaram suas obras dentro da estética modernista antes da consolidação dos grupos, pois estes não consolidaram a estética modernista na década de 1930, período em que Matos e Barros já estavam produzindo suas obras na estética modernista..

Palavras-chave: Movimento modernista; Grupos modernistas mato-grossenses; Manoel de Barros; Lobivar Matos.

ABSTRACT *The aim of this text is to study the relationship between Manoel de Barros and Lobivar Matos, two poets based in Rio de Janeiro, and the modernist group in their home state of Mato Grosso in the 1930s. Studying the trajectory of Modernism in Mato Grosso, we return to literary historiography in the state and, to this end, we rely on local authors going through the contributions of Rubens Mendonça in *História da Literatura mato-grossense* (2015), *Poetas Borôros* (1942) and the contribution of Hilda Dutra Magalhães, *História da Literatura de Mato Grosso: século XX* (2017); and those of Marinei Almeida in *Revistas e Jornais: Um Estudo do Modernismo em Mato Grosso* (2012). Understanding the relationship between Barros, Matos and the modernist movement in Mato Grosso is important in order to point out the characteristics that make up the local nuances of the modernist movement in Mato Grosso. To this end, we rely on the idea of group brought to light by Leandro Pasini in *Prismas Modernistas: a lógica de Grupos e o Modernismo Brasileiro* (2022). By analyzing the two authors and some of their poems, based on the bibliography cited above, we can see that, unlike the relationship between groups and authors, in the case of Barros and Matos, in Mato Grosso, these authors followed a different path from what happened in São Paulo, where the groups were established concomitantly with the authors in the search for a modernist aesthetic. In Mato Grosso, this movement happened in the following manner: both Barros and Matos created their works within the modernist aesthetic before the consolidation of the groups, because the latter did not consolidate the modernist aesthetic in the 1930s, a period in which Matos and Barros were already producing their works in the modernist aesthetic.*

Keywords: Modernist movement; Modernist groups from Mato Grosso; Manoel de Barros; Lobivar Matos.

O movimento modernista sustentou-se numa dinâmica diferente de movimentos literários anteriores. Segundo (Pasini, 2022, p. 17-18), o movimento modernista inovou porque se difundiu “não a partir do centro legitimador - o Rio de Janeiro-, mas de uma província, gerava nítido estranhamento nas demais províncias”. Assim a respeito da difusão do movimento modernista a partir de 1922, escritores de várias localidades possivelmente se perguntaram, seria essa uma tendência passageira, “efêmera”, ou a modernidade impelia para o Modernismo? A década de 1920 foi marcada pela difusão do Modernismo no Brasil, com as especificidades de cada localidade onde isso ocorreu. Para Pasini (2022, p. 18), pode-se tira, pelo menos, duas conclusões:

A primeira é a de que um mapa literário não é um espaço estático recoberto por um tecido discursivo, mas uma interconexão dinâmica entre focos concretos que podem adquirir relativa independência em um momento de crise de valores.

A outra conclusão sobre a difusão do Modernismo, conforme Pasini (2022, p. 18) é a de que:

o tempo histórico-literário não é vazio ou cronológico, mas é o tempo da participação consciente em acontecimentos sentidos como decisivos. Estar fora ou não do mapa literário corresponderia a estar fora do tempo literário, da história literária viva, aprisionando em um tempo morto da repetição ou da permanência, que pouco ou nada significa a uma estrutura histórica em processo de consolidação.

Pasini (2022, p. 23-24) aponta para a organização do movimento modernista trazendo uma singularidade de cada local diante da adesão à estética modernista:

A singularidade, então, de cada resposta local à estética modernista pressupõe um tipo de organização coletiva e dinâmica, isto é, de composição de grupos. Nesse sentido, a interação, por vezes complementar, por vezes tensa, entre posições, ideias, programas estéticos e formas de intervenção no espaço público é sempre um tipo de sinergia que potencializa a composição e a repercussão das obras literárias.

O Modernismo no Mato Grosso^[1] passou por uma trajetória peculiar nesse processo. Assim como em outras localidades, o Modernismo mato-grossense iniciou-se por meio de grupos de escritores que tinham como proposta a adesão à estética modernista, o que ocorreu na década de 1930. A sensação de anacronismo literário em relação aos grupos da década anterior foi encarada por alguns estudiosos como um fator desabonador, como em Mendonça (2015) e Mello e Silva (2008). Tanto neste, quanto naquele, encontramos um posicionamento rígido sobre a trajetória do movimento modernista no Estado do Centro-Oeste em relação ao restante do país. Para os autores, o fato de alguns intelectuais não aderirem ao Modernismo teria sido um atraso para a literatura local. No início do século XXI, Magalhães (2002) observa que há um outra maneira de interpretar o movimento modernista, no Mato Grosso. Para a autora, não se sustenta a ideia de que há anacronismo com relação ao Modernismo no Mato Grosso:

[1] Em 1977 o Mato Grosso dividiu-se formando dois estados, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

Reduzido à condição de força de produção (e, em certos casos, à condição de produto), da qual o Capitalismo só se utiliza para fins lucrativos, os personagens que inspiram a poética de Lobivar de Matos sobrevivem, estrangulados, num mundo de desencanto. E é operacionalizando, com sensibilidade e maestria, esse mundo desencantado, os valores estéticos modernistas e a tradição cultural de sua terra, que Lobivar de Matos inaugura nas letras mato-grossenses uma nova estética e uma nova visão de mundo. É com suas obras *Aerotorare* e *Sarobá* que o anacronismo que caracterizou a produção literária mato-grossense da primeira metade do século começa a cair por terra e a literatura de Mato Grosso começa a se atualizar em relação à arte produzida no eixo Rio-São Paulo (Magalhães, 2002, n.p..)

Houve, antes do surgimento de grupos modernistas no Mato Grosso, autores que aderiram ao Modernismo, como Lobivar Matos e Manoel de Barros. Mato Grosso surge com um grupo modernista articulado no final da década de 1930, cujo resultado é a publicação da revista *Pindorama* (1939). Formado por Gervásio Leite, João Batista Martins de Mello e Rubens de Mendonça, este grupo foi o primeiro a aderir ao movimento modernista, no Mato Grosso. O grupo mato-grossense no mesmo ano trouxe um manifesto, “Movimento Graça Aranha”. Para Almeida (2012, p. 79-81), apesar de os componentes do grupo de *Pindorama*, apresentarem intenção de reforma literária, conforme os preceitos citados por eles no manifesto, o grupo separa-se logo em seguida à publicação do manifesto, o que para a autora pode trazer vários questionamentos sobre as verdadeiras intenções do grupo a respeito do movimento modernista, naquele momento. Lobivar Matos, no que se refere especificamente à literatura mato-grossense, Mendonça (1958, p.7-9) aponta que houve aí representantes de todos os movimentos literários desde o século XVII, e que, no século XX, o Modernismo dá continuidade a essa historiografia literária local.

Mello e Silva (2008, p. 108-109) ponderam sobre o anacronismo entre os movimentos literários modernistas de São Paulo/Rio de Janeiro e o movimento modernista no Mato Grosso, concluindo que houve deliberação sobre essa decisão dos intelectuais locais de não aderir ao movimento modernista nos anos 1920 e 1930. No mesmo contexto, Mendonça (2015, p. 171) compara o momento literário entre o Mato Grosso e o restante do país, atribuindo ao Estado do Centro-Oeste um atraso literário:

Enquanto o mundo se agitava nesta fase renovadora, anos depois de Marinetti haver lançado seu manifesto modernista e Graça Aranha tentar-lhe a reforma na Academia Brasileira de Letras, em Mato Grosso estávamos no período romântico. Os sonetos ainda ao sabor do Noivado do Sepulcro, de Soares de Passos, predominavam. Os nossos poetas rimavam vilancetes em pleno ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1932.

Realmente havia atrasos econômicos e políticos que influenciaram a comunicação entre o Mato Grosso e o restante do Brasil, por exemplo a questão das vias de acesso ao estado, que praticamente eram feitas por embarcações de via fluvial, e por vezes, era necessário passar por território estrangeiro para acessar outro estado brasileiro ou a capital do país. Também foi argumentado pelo futuro membro de *Pindorama* José de Mesquita, apontado por Mello e Silva (2008, p. 107) como um crítico literário antimodernista nos anos 1920, o quanto era difícil publicar um livro no Estado. Mendonça, (2015, p. 38) explicita “[a] impressão de um livro, em Cuiabá, constitui, como no dizer de José de Mesquita, uma das formas modernas do heroísmo”.

Se livros foram exceção, que plataforma poderia sustentar a literatura local, principalmente o Modernismo que estava se espalhando pelo país? Almeida (2012) traz no caso do movimento modernista os jornais e revistas como importantes suportes para a sobrevivência e a consolidação do Modernismo mato-grossense. Intelectuais mato-grossenses produziram literatura neste período de dificuldades, e isso contraria que o fator isolamento geográfico seria determinante para cercear o Modernismo no Mato Grosso. O fato de que produzir um livro era muito difícil também não pode ser considerado um fator determinante da temporalidade do Modernismo mato-grossense em relação a outros locais do Brasil. Mais convincente seria a hipótese, que não temos espaço para desenvolver aqui, que, além do aparato editorial do estado, estaria o protagonismo cultural em mãos de católicos que enxergariam o Modernismo como uma ferramenta comunista (Mello e Silva, 2008, p. 109). Certamente esses fatores não teriam força suficiente para suprimir totalmente o movimento modernista caso houvesse surgido algum grupo nos anos de 1920. Interessante que na década seguinte alguns intelectuais como o já citado José de Mesquita e outros mudaram de posicionamento e aderiram ao movimento modernista.

Entende-se, então, que as primeiras manifestações modernistas ocorreram somente no final da década de 1930 por opção dos escritores locais, que, quando assim resolveram, organizaram um grupo para reivindicar as mudanças do que era praticado em termos de literatura no Estado. Assim criaram o primeiro grupo modernista em torno da revista *Pindorama* (1939). Escritores como Gervásio Leite, João Batista Martins e Rubens de Mendonça, e em paralelo, autores que eram do Mato Grosso como Lobivar Matos e Manoel de Barros, que viviam na capital do Brasil e que também aderiram ao Modernismo. Matos articulou-se com a revista *Pindorama* (1939), buscou divulgar na capital do país o grupo mato-grossense e, por vezes, fez menção a Barros. Este por sua vez, teve sua ligação ao Modernismo mato-grossense feita mais por reivindicação de Matos e Mendonça do que por uma aliança concreta, embora sua poesia seja nutrida tematicamente do ambiente geográfico de seu Estado natal. Desse modo, os registros da interação de Barros com o movimento modernista do Mato Grosso se mostram menos intensos do que os de Matos.

À medida que começaram os esforços pelo movimento modernista no Mato Grosso, era preciso trabalhar pela sua consolidação, buscando todos os recursos possíveis para o seu adensamento e sua difusão. Matos, embora ativo no Rio de Janeiro, estava consciente e diretamente comprometido com o grupo de *Pindorama* (1939). Nesse sentido, buscou vincular o então, muito jovem, Barros, seu conterrâneo, ao movimento local. Os dois poetas têm em comum a cidade de Corumbá, local onde passaram a infância, os elementos sociais, as paisagens, pessoas, costumes passaram pela vivência dos dois escritores mato-grossenses. Matos, quase dois anos mais velho que Barros, nasceu em Corumbá em 11 de janeiro de 1915, Barros, nasceu em Cuiabá e com dois meses de vida mudou-se com a família para fixar residência em Corumbá. Matos, viveu em sua cidade natal até a adolescência, aos 13 anos de idade passou a viver em Campo Grande, onde começou a colaborar com um periódico local *Folha da Serra*, em parceria com Cecílio Rocha e Etumbirdes Serra, assim define Nelson Urt (2020, p. 17): “[...] aos quais o jornalista José Octávio Guizzo chamou de ‘a tríade da iniciação modernista mato-grossense’”.^[2]

Um caminho para a criação literária foi sendo percorrido via jornalismo de forma precoce. O jovem Matos teve a oportunidade de inserir-se numa mídia importante para a crítica literária de seu tempo ainda em seu Estado natal. Apesar de o periódico no qual ele participou não tenha sido especializado em literatura, ainda assim, este começo certamente direcionou seus esforços para

[2] Houve neste momento no início dos anos de 1930 uma inquietação no sul do estado em prol ao movimento modernista, contudo não se configura, sendo a perspectiva aqui adotada, um grupo modernista propriamente dito.

ser conhecido como um promissor homem de letras. Havia em Corumbá um intelectual chamado Pedro de Medeiros, que era muito atuante como escritor local, ligado aos jornais da cidade e chegou a fundar um jornal o *Alma da Rua*. Medeiros era uma figura popular e atribui-se a ele o título de “cidade branca” ao referir-se a Corumbá. Este intelectual local influenciou o jovem Matos, conforme ele próprio aponta no periódico local, *Tribuna*, por ocasião da morte de Pedro de Medeiros. Assim diz Matos (1943, p. 275-277):

Era garoto e já me entusiasmava com aquelas coisas todas, principalmente quando ouvia o Medeiros falar em público ou o enxergava à frente do povo. Certa ocasião, os padeiros e os açougueiros propalavam o firme propósito de aumentar o preço do pão e da carne. Foi o bastante. Pedro de Medeiros reuniu o povo na esquina do Jardim e depois de, como tribuno popular agitá-lo freneticamente, manobrou-o e o conduziu de padaria em padaria e de açougue em açougue num protesto que tinha muito de rebelião. Se não me engano, a minha simpatia por ele data desta época.

[...] A minha geração não poderá esquecer facilmente Pedro de Medeiros, principalmente aquele Pedro simples, bom, que se metia em nossos folguedos, e como qualquer um de nós, soltava pandorga ou jogava bolita nas ruas e praças.

Além de Pedro de Medeiros, Matos também tinha admiração por Castro Alves, conforme diz Urt (2020, p.40):

Lobivar era leitor de Castro Alves e tinha como mestre o poeta corumbaense Pedro de Medeiros, a quem dedicou o primeiro poema que conseguiu publicar no jornal campograndense Folha da Serra, em fevereiro de 1932, aos 17 anos [...].

Provavelmente estes dois poetas encaminharam Matos para o Modernismo, que havia adquirido um viés de crítica social na década de 1930. A migração de Matos para a capital do país proporcionou essa convergência entre as inspirações de infância e a oportunidade de engajamento como escritor ao ter contato com os modernistas do Rio de Janeiro. Aos 18 anos migrou para o Rio de Janeiro, então capital nacional. Formou-se em Direito, e continuou a colaborar com periódicos, como a icônica *Fon-Fon*, consolidando sua trajetória como periodista desde a juventude em Mato Grosso.

Matos, já na década de 1930, publica dois livros: *Areôtare: poemas boróros* (1935) e *Sarobá* (1936). Essas obras trazem como cenário a cidade de Corumbá e os problemas sociais locais daquele tempo. O jovem escritor mato-grossense foi objeto de críticos literários da capital do Brasil, tal visibilidade colocou-o no rol dos modernistas brasileiros. O prestígio que o holofote da crítica literária proporcionava foi contemplado por Matos já em seu início de carreira, e com o *status* de modernista, o escritor passa a militar/colaborar com os modernistas do Mato Grosso na divulgação e consolidação do Modernismo em seu Estado natal. Colaborou com a revista *Pindorama*, (1939), primeiro periódico modernista especializado em literatura do Mato Grosso. Assim diz Almeida (2012, p.45):

Em “Carta Aberta aos Diretores de Pindorama”, publicada no terceiro número da Revista, Lobivar traz um percurso da literatura brasileira e sua evolução para, em seguida, falar da satisfação em saber da publicação de *Pindorama*. Aponta nesse ato o meio em que tal empreita se realiza: “Confesso que esperava tudo, menos isso. E muito menos daí, que sei,

centro sem entusiasmo para as coisas do espírito ágil e sem o material necessário para publicações”.

Neste período, Matos (1937, p. 57-59) faz menção aos escritores mato-grossenses no *Anuário Brasileiro de Literatura*, destaca os que pertencem ao movimento modernista e critica os escritores que não pertencem ao movimento. A citação é longa, mas dada a sua importância para o tema abordado aqui, vale a pena a sua reprodução:

Cuiabá é o quartel general das letras mato-grossenses. D. Aquino Corrêa chama-a de “capital verde”. Eu digo apenas: cidade pacata cheinha de gente boa.

Por influência do meio os imortais e os mortais do norte e do centro, produzem quase nada literariamente falando. [...] Um poeta boróro, que faz parte da “nova geração”, há pouco tempo me obrigou a observar um fenômeno literário de grande importância para esta síntese. O atraso dos acadêmicos e dos “sapos” da Academia. Disse-me o poeta: “-Menino: parece mentira, mas não entraram ainda nem no romantismo...”

Por medida de prudência não citei nomes dos intelectuaes aposentados do norte e do centro. Por solidariedade citei a gente nova, com a qual mantenho ligações e me dá mais liberdades para me expandir.

O surto modernista em Mato Grosso apareceu no sul, em Campo Grande, há poucos anos e ainda não se alastrou por falta de ambiente compreensível e incentivante. Não que o sul não o favoreça, porque seu progresso é notório. Mas o que ainda entrava a marcha da gente nova é a maioria esmagadora dos velhos e a influência poderosa que essa inércia exerce no espírito dos que começam. Vencida essa barreira nenhuma outra impedirá o avanço da nova geração.

Cecílio Rocha é o chefe do modernismo no sul do Estado. Deu o primeiro passo e o primeiro grito. Ernesto de Barros, Jary Gomes e Pythagoras de Moraes seguiram o poeta lírico e filósofo. Fundaram, então, o jornalzinho literário- “Cruzeiro do Sul” que durou quatro longos meses. Morreu depois por de verba...A “Folha da Serra” do Trouy foi um amparo carinhoso para eles. [...]

A maioria dos poetas novos mato-grossenses nasceu em Corumbá, na “Princesa do Paraguai”. Apollonio Pinto de Carvalho, Carlos Vandoni de Barros, Cecílio Rocha, Iturbides Serra, Jary Gomes, Manoel Wenceslau Leite de Barros, (Nequinho, para evitar confusão).

Matos foi um escritor e intelectual aglutinador para os primeiros modernistas mato-grossenses, tendo representatividade reconhecida para isso. Alguns nomes do pioneirismo se dispersaram durante o processo de amadurecimento dos modernistas até a criação do primeiro grupo, que ocorreria somente dois anos depois, em 1939 com a publicação da primeira edição de *Pindorama*, (1939). Daqueles autores citados por Matos como pioneiros, uns ficaram esquecidos, outros cresceram orbitando os grupos modernistas. Matos, como o poeta consagrado daquelas primeiras décadas do Modernismo mato-grossense, também tinha um papel aglutinador ao evidenciar os novatos em suas críticas e textos das mídias especializadas, e ao manter diálogo com esses autores e núcleos modernistas do Mato Grosso. Manoel de Barros citado acima por nome completo e apelido (Manoel Wenceslau Leite de Barros; Nequinho), tido como um jovem promissor inserido ao movimento modernista, pelo próprio Matos, é um caso de autor que orbitou os grupos modernistas mato-grossenses e que viria a consolidar sua carreira com o passar do tempo. Manoel de Barros, ligado a Lobivar Matos pela infância vivida na mesma cidade, Corumbá, no início de sua carreira teve seu nome colocado em evidência por seu conterrâneo no *Anuário Brasileiro de*

Literatura (Matos, 1937), no mesmo ano em que Barros publicou seu primeiro livro. Estar em evidência, ser comentado pela crítica era uma forma de reconhecimento e de divulgação de um autor e das suas obras. Por isso, num primeiro momento, essa ligação entre os dois foi muito importante, principalmente para Barros em início de carreira. Barros veio a ganhar notoriedade nacional por meio da crítica já quando era quase um idoso, ao contrário de Matos que foi contemplado pela crítica ainda jovem e teve sua carreira interrompida na terceira década de sua vida, sendo posteriormente esquecido. Há uma dinâmica entre um autor e outro e essa movimentação causada pela crítica literária destaca a obra e o autor. Isso pode ocorrer em momentos também não lineares, como foi o próprio Modernismo brasileiro. Manoel de Barros, como notamos nas obras historiográficas de Rubens de Mendonça citadas aqui, pouco foi lembrado, inclusive não se mencionava em nenhuma das obras elencadas abaixo a primeira publicação de Manoel de Barros. Mendonça chega a errar a grafia do nome de Barros, que é “Manoel e não Manuel”. Já Lobivar de Matos é destaque na obra de Mendonça, e tem mérito para tal. O que nos chama a atenção é que nas publicações de *Poetas Borôros* (1942) e *Poetas Mato-Grossenses* (1958), Lobivar de Matos está em destaque e Manoel de Barros em coadjuvância. Em *Poetas Borôros*, Barros nem sequer é citado. Com o passar do tempo, já em idade madura, Manoel de Barros ganha prestígio nas mídias de comunicação e da crítica, elevando seu patamar de destaque, enquanto Lobivar de Matos mantém-se estático até meados dos anos 2000. Isso não abona ou desabona ambos, apenas ilustra a complexidade dos movimentos que norteiam o Modernismo mato-grossense, em particular, e o Modernismo brasileiro como um todo.

A ligação entre os dois poetas, Matos e Barros, pode ser notada em suas respectivas obras, *Sarobá* (1936) e *Poemas Concebidos sem Pecado* (1937), por ambas trazerem um cenário urbano no interior do Brasil com indivíduos vítimas dos sistemas políticos. Personagens marginalizadas, mulheres e suas condições de vida, como aponta Urt (2020, p. 37-39):

Ora aparecem como Marias, ora como Mulatas em poemas que as colocam como protagonistas da miséria, da exclusão, do preconceito e do racismo. Em Lobivar ela também surge como Mulata Isaura, trocando a imagem romântica criada pela Escrava Isaura, de Bernardo Guimarães, por uma mulher objeto ameaçada pelos caprichos sexuais do “filho da patroa”. [...]

O poema toma a dimensão de um recado de alerta dado por um observador anônimo do lado de fora.

Mulata Isaura, cuidado com o filho da patroa.

Você pensa que ele gosta de você.

Não gosta, não, boba.

Seu riso é falso.

Suas promessas são falsas.

Seus carinhos são falsos.

Tudo nele é falso.

Ele quer pegar você como pegou Josefa,
aquela morena alegre que morreu de fome
abandonada no hospital (...)

Mulata Isaura, tome cuidado!

Nos hospitais ainda reina o privilégio e reinam
também os preconceitos de raça, as diferenças
de cor.

E você é de cor mulata Isaura! (Matos, 1936, p.41-43)

Em Manoel de Barros (1916-2014), cuja primeira obra é de 1937, com influências na fonte modernista, *Poemas Concebidos sem Pecado* (um ano após o lançamento de Sarobá), a personagem aparece no poema Dona Maria, na série Postais da Cidade:

Com pouco a senhora estará balofa,
 inchada de cachaça,
 os lábios como cogumelos
 Sua boca vai cair no chão
 Uma lagarta torva pode ir roendo seus lábios
 superiores pelo lado de fora
 Um moleque pode passar a esfregar terra em seu olho
 Ligeiro visgo começará a crescer de seus pés/(...)
 Por favor, moço, mande esses meninos embora pra
 casa deles.
 O senhor já me largou na sarjeta,
 já fez crescer visgo no meu pé,
 e agora ainda manda os moleques me xingarem... (Barros, 1999 p. 39-40)

Manoel de Barros, neste momento em que estreia com seu primeiro livro de poemas, nitidamente está em consonância ao Modernismo praticado por Lobivar Matos. A confluência de ideias liga os dois poetas mato-grossenses na busca pela estética modernista e o engajamento social característico do Modernismo brasileiro da década de 1930. Em ambos os poemas é possível observar a linguagem coloquial modernista se aproximando de personagens mulheres marginalizadas. Em Matos, o foco é na “mulata Isaura”, que ecoa o tempo da escravidão pelo nome escolhido. O poeta faz um aviso em que mescla a estética modernista com uma busca de despertar socialmente a consciência da personagem subalterna, alertando quanto aos efeitos desastrosos das investidas amorosas do “filho da patroa”. Já a Dona Maria de Manoel de Barros é localizada no momento em que o abandono já está consumado. O investimento na linguagem inventiva é maior do que o presente no poema de Matos, que privilegia a denúncia. Contudo, as imagens originais de uma espécie de apodrecimento do corpo da personagem não deixam de enfatizar, por seu lado, o abandono social. Podemos encontrar mais convergências entre Manoel de Barros e Lobivar Matos ao compararmos o poema “O escrínio”, de Barros com o poema “Beco Sujo”, de Matos, (*apud* Mendonça, 1958, p. 93-95). Todas as citações que se seguem são desses dois poemas.

Barros, no poema *O Escrínio*, apresenta a cidade, inicialmente, com imagens positivas, fazendo alusão ao objeto/móvel escrínio, e para isso descreve partes supostamente sofisticadas da cidade, a exemplo das construções arquitetônicas, assim como a própria palavra escrínio é entendida como sofisticada pelo autor:

O escrínio
 Um poeta municipal já me chamara a cidade de escrínio.
 Que àquele tempo encabulava muito porque eu não
 sabia o seu significado direito.
 Soava como escárnio.
 Hoje eu sei que escrínio é coisa relacionada com jóia,
 cofre de bugigangas...
 Por aí assim.

Em seguida o autor, sutilmente, faz a transição do cenário sofisticado para o cenário simples/simplório da cidade, contrastando a cidade e o rio, o porto etc.):

Porém a cidade era em cima de uma pedra branca
 enorme
 E o rio passava lá embaixo com piranhas camalotes
 pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.
 Primeiro vinha a Rua do Porto: sobrados remontados na
 ladeira, flamboyants, armazéns de secos e molhados
 E mil turcos babaruches nas portas comendo sementes
 de abóbora...

No trajeto deste trecho, percorre-se o cenário urbano a partir do rio, com o cotidiano de simplicidade em direção a parte alta da cidade com a ascensão e sofisticação representados pelo herói de guerra e pelo cinema, este último como representação de Modernidade, como podemos ver no trecho abaixo:

Depois, subindo a ladeira, vinha a cidade propriamente
 dita, com a estátua de Antonio Maria Coelho, herói da Guerra do
 Paraguai, cheia de besouros na orelha
 E mais o Cinema Excelsior onde levavam um filme de
 Tom Mix 35 vezes por mês.
 E tudo mais.

Apresentada a cidade e suas peculiaridades, com ênfase no contraste entre os locais de glamour e os locais mais simples, o poema parte para os indivíduos menos afortunados da cidade, mas que Barros traz como algo verdadeiramente importantes: as pessoas que vivem na parte simples da cidade, como aparece no seguinte trecho:

Escrínio entretanto era a Negra Margarida
 Boa que nem mulher de santo casto:
 Nanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia
 — Mijo de véia não disparta nosso amor, né benzinho?
 — Yes!
 Um dia Nanhá Gertrudes fazia bolo de arroz.
 Negra Margarida socava pilão.
 E eu nem sei o que fazia mesmo.

Neste trecho, Barros se aproxima de Matos, para este, o foco é a maior parte do tempo as pessoas marginalizadas, pessoas simples que vivem na parte inferiorizada da cidade, como podemos notar no seguinte poema de Matos (1936) *apud* Mendonça, 1958, p. 93-95):

Passa uma mulher magra que é esqueleto só.
 Atrás dela vem um cabra danado,
 zigue-zagueando,
 desenhando linhas curvas,
 tropeça aqui, agarra lá
 — Psiu!...Psiu...
 — Vá para o inferno, péste!

Os dois poetas convergem ao dar protagonismo ao indivíduo simples, sem prestígio oficial, registrando, dessa forma, a condição social no cotidiano simples, tanto no trecho acima em Matos, quanto no trecho abaixo em Barros. Além da convergência nos indivíduos, ambos trazem o cenário urbano mato-grossense. Em Barros (1999, p. 39-40), o Porto de Corumbá:

Daí eu fiquei naquele casarão que tinha noites de medo.
Nhanhá sonhava bobagens que eu fugi de casa pra ser
chalaneiro no Porto de Corumbá!

Em Matos, o Rio Cuiabá é o cenário mato-grossense, ambos os poetas trazem o cenário típico do Mato Grosso, as cidades ribeirinhas, os centros urbanos construídos próximos a grandes cursos fluviais, como nesta passagem (Matos (1936) *apud* Mendonça, 1958, p. 93-95):

O rio Cuiabá está quieto, encolhido,
assustado com a alegria daquela gente triste.

Em outros trechos, os dois poetas trazem elementos naturais como pedra e água. Em Barros, a pedra é evidenciada como algo grande que é capaz de abrigar uma cidade inteira de homens, como no trecho (Barros, 1999, p. 39-40):

Porém a cidade era em cima de uma pedra branca
Enorme
[...]

Já em Matos (1936) *apud* Mendonça (1958, p. 93-95)) a pedra é suficiente para abrigar o indivíduo em seus pensamentos e sentimentos à beira d'água, como no trecho abaixo:

— O chorinho vai pegar fogo, negrada!
Sento-me numa pedra à beira da água
e o chorinho-chorado me sacode os nervos
e eu me sinto mais bêbado
que aqueles negros que chamam sem sentir,
que gritam sem saber.

O cenário geográfico de Mato Grosso, principalmente os rios e as cidades ribeirinhas, e a relação entre o espaço geográfico e os indivíduos da cidade tornam-se importantes, como destaca-se no poema “O Escrínio” (Barros, 1937, p. 39-40), ao trazer o Porto de Corumbá, e as pessoas simples que ali habitam; em Matos também fica evidente a preocupação dessa relação entre o espaço geográfico e seus habitantes, principalmente a população que vive às margens dos rios e às margens da sociedade, como em poema “Beco Sujo” (Matos (1936) *apud* Mendonça (1958, p. 93-95)). O Mato Grosso tinha como principais vias de acesso a outras regiões do país via fluvial e as cidades formaram-se no entorno de rios, como Corumbá, centro urbano do interior do Brasil que faz parte da infância de ambos os poetas. Esta relação das imagens que fizeram parte da infância de cada um dos dois poetas fica evidente. Lobivar Matos e Manoel de Barros nas obras aqui analisadas, elegem os cenários sociais e naturais do Estado na década que inaugura o início do

movimento modernista no Mato Grosso, contribuindo de forma significativa para o Modernismo local e nacional.

Tanto Barros, quanto Matos, formam de certa maneira um elo entre o movimento modernista com eixo Rio-São Paulo. Matos de forma intensa na década de 1930, sendo reconhecido pelos seus pares, recebendo críticas positivas em revistas especializadas, e colaborando em mídias importantes na então capital do país como mencionado acima. Mesmo vivendo longe de sua terra natal mantém o vínculo trazendo em sua poesia o cenário, as personagens, as condições sociais de sua terra. Barros, na mesma década, foi incluído por Matos no rol dos escritores iniciantes do Mato Grosso, ainda que aquele vivesse neste período também no Rio de Janeiro. Essa convergência entre Matos e a revista *Pindorama* (1939), e Matos e Barros num período de procura de espaço na literatura mato-grossense onde havia uma disparidade de poderes, entre as mídias, torna-se uma ligação com o Modernismo do eixo Rio-São Paulo. Ao contrário de São Paulo, onde houve um embate entre os pares na mídia jornalística, por exemplo. Matos e Barros fazem o caminho contrário, produzem poesia modernista antes da criação do grupo mato-grossense, ao passo que em São Paulo, grupos e escritores vão se transformando em modernistas gradativamente até a consolidação. No Mato Grosso, Lobivar serve como aporte para o grupo mato-grossense *Pindorama*, que teve intenções de produzir literatura modernista, mesmo não conseguindo atingir este objetivo, mas que serviu de caminho para outros movimentos no Estado que vieram a se consolidar nas décadas seguintes.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marinei. *Revistas e jornais: um estudo do Modernismo no Mato Grosso*. 1. ed. Cuiabá: Caniato Editorial, 2012.
- BARROS, Manoel de. *Poemas Concebidos sem Pecado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- MATOS, Lobivar. Synthese do movimento intellectual mattogrossense. In: PONGETTI, Rogerio; NEVES, J. L. Costa; PONGETTI, Rodolpho (Eds.). *Anuário Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1937, p. 57-59.
- MAGALHÃES, Hilda D. *História da Literatura de Mato Grosso: século XX*. Disponível em: <https://pt.everand.com/search?query=historia%20da%20Literatura%20do%20Mato%20Grosso>. Acesso em 29 maio 2024.
- MELLO, Franceli A. da Silva; SILVA, Nilzanil S. Modernismo em Mato Grosso, uma questão política. *Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura*, Ano 04, n. 9, s/p, 2008.
- MENDONÇA, Rubens de. *Poetas Borôros*. Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, 1942.
- MENDONÇA, Rubens de. *Poetas Mato-Grossenses*. Cuiabá: da Academia Mato-grossense de Letras/do Instituto Histórico de Mato Grosso, 1958.
- MENDONÇA, Rubens. *História da literatura mato-grossense*. 2. ed. Cáceres: Editora Unemat, 2015.
- PASINI, Leandro. *Prismas Modernistas: a lógica dos grupos e o modernismo brasileiro*. 1. ed. São Paulo: EdUnifesp, 2022.
- URT, Nelson Abdnur. *Além do Sarobá: do modernista Lobivar aos novos olhares poéticos sobre as 'manchas negras' da fronteira*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Fronteiriços). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Corumbá, 2020.

IVAN FRANCISCO PINTO é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Graduado em Letras (Português/Inglês) pelo Centro Universitário Estácio, Ribeirão Preto (2011). É professor de educação básica na Escola Estadual Odete Valadares (MG). Contato: if.pinto@unifesp.br. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4389263686049226>.

A POESIA DE PAUL CELAN E “SOBRE VERDADES E MENTIRAS NO SENTIDO EXTRA-MORAL”, DE NIETZSCHE: APROXIMAÇÕES

— LAYSA BERETTA

RESUMO Em *Crepúsculo dos Ídolos*: ou como se filosofa com o martelo (1889), último livro escrito antes da enfermidade, Nietzsche estabelece, e de modo bastante elucidativo, o lugar da moral e da verdade para a construção do niilismo enquanto conceito. O filósofo entende que a moral, principalmente a cristã, nega a vida presente em favor de um ideal transcendental, tornando-se um "mal-entendido" que oferece consolo, mas também aprisiona a verdade em conceitos estáticos e ilusórios. Além disso, mas não menos importante, Nietzsche questiona a linguagem, a principal potência do homem, como instrumento para a cristalização desses conceitos. Assim, pretendo observar o texto "Verdade e mentira no sentido extra-moral" (1873), ensaio em que Nietzsche, além de salientar a incessante busca do homem pela verdade – sem deixar, é claro, de observar a ilusão inerente ao ato –, discorre sobre o intelecto humano, desmantela o conceito tradicional de verdade e questiona os limites da linguagem, a matéria-prima do intelecto. Ademais, dedico-me, à luz das considerações presentes no ensaio mencionado, à análise de alguns poemas de Paul Celan (1920-1970), em que um movimento bastante semelhante àquele proposto por Nietzsche salta aos nossos olhos, pois a linguagem é manejada como ferramenta fluida que pode apontar para verdades complexas e intuições profundas, mas nunca capturá-las completamente.

Palavras-chave: Nietzsche; Linguagem; Verdade; Paul Celan; Transvaloração dos conceitos.

ABSTRACT In *Twilight of the Idols: or How to Philosophize with a Hammer* (1889), Nietzsche establishes, in a highly elucidative manner, the role of morality and truth in the construction of nihilism as a concept. The philosopher understands that morality, especially Christian morality, denies present life in favor of a transcendental ideal, becoming a "misunderstanding" that offers solace but also imprisons truth in static and illusory concepts. Furthermore, and no less important, Nietzsche questions language, the primary power of man, as an instrument for crystallizing these concepts. Therefore, I intend to examine the text "Truth and Lie in an Extra-Moral Sense" (1873), an essay in which Nietzsche, besides emphasizing humanity's relentless pursuit of truth – while acknowledging the inherent illusion in that act – discusses human intellect, dismantles the traditional concept of truth, and questions the limits of language, the raw material of intellect. Additionally, in light of the considerations presented in the mentioned essay, I dedicate myself to analyzing some poems by Paul Celan (1920-1970), in which a movement quite similar to that proposed by Nietzsche stands out, as language is handled as a fluid tool that can point to complex truths and deep insights but can never fully capture them.

Keywords: Nietzsche; Language; Truth; Paul Celan; Transvaluation of concepts.

Temos a arte para não morrer com a verdade.[1]

(Nietzsche)

Não faça muito da palavra.[2]

(Leonard Cohen)

A despeito de o niilismo ser empregado com diferentes acepções nos escritos de Nietzsche (1844-1900), é impossível não observar que todas elas se ligam, de alguma forma, à noção de desvalorização, ou melhor, de dissolução dos critérios, princípios e valores tradicionais. Assim, é igualmente inevitável não assimilar que o fenômeno está intimamente relacionado à moral. À moral cristã mais precisamente. Além de a moral representar um meio eficaz de conservação e, por isso, ser um grande antidoto contra o niilismo prático e teórico, ela cultiva ainda uma outra força: a verdade.

O lugar da moral e da verdade para Nietzsche e para a construção do niilismo enquanto conceito parece-me bastante clara principalmente no capítulo “O problema de Sócrates” presente na obra *Crepúsculo dos Ídolos: ou como se filosofa com o martelo* (1889). Trata-se do último livro escrito por Nietzsche antes da sua enfermidade. Nele, o filósofo aponta não apenas para a morte de Deus e para a ideia – já bastante gasta, mas ainda crucial – de que ele seria uma hipótese extrema demais, mas também para a ruína dos grandes sábios ou dos eternos ídolos como Sócrates, Platão, Kant, Dante, Zola e Rousseau (de fato, o mundo tem mais ídolos do que realidades).

No capítulo elencado e a partir de Sócrates, Nietzsche, o nosso filósofo maldito, volta-se para o comportamento dos gregos diante da racionalidade, da vida e do presente. Para ele, o grande problema residiria, portanto, no valor da racionalidade e na lógica, quase que matemática, que apontava para o grau de equivalência entre os princípios de razão, virtude e luz. A paridade proposta acabou estabelecendo uma dicotomia entre o que é claro ou apolíneo (prudência, razão, verdade e transcendência) e escuro ou dionisíaco (instinto, inconsciente e corpo). Valores, assim, dirigidos para o alto/baixo e para ascendência/decadência, respectivamente.

Dessa forma e ainda de acordo com Nietzsche, Sócrates estabeleceu uma moral cujo objetivo era perseguir o belo, a verdade e o bem (situados em uma além vida, na salvação) e negar patologicamente a vida hodierna e a natureza humana.

Mais tarde, como sabemos, o cristianismo se apropria desse pensamento, incorporando ainda as noções de pecado original e juízo final. Daí o ideal ascético e a assertiva nietzschiana de que “Sócrates foi um mal-entendido. Toda moral fundada no melhoramento, também a moral cristã, foi um mal-entendido” (Nietzsche, 2010, p. 22).

O “mal-entendido”: a humanidade, com o asceticismo, estava a salvo. Já não era mais uma folha ao vento ou vivência sem sentido. Ao contrário, havia um consolo para o sofrimento da existência, havia a ideia de uma explicação *verdadeira* para as aporias que o homem enfrentava durante a vida. Havia, ainda, o ideal em torno de uma razão voltada à redenção final. Entretanto, essa interpretação de mundo acaba por perder as forças frente àquela força cultivada pela moral: a verdade. Quer dizer, a metafísica justificadora mantida pelo ascetismo encontra o seu próprio ponto de partida e, a partir da “racionalidade a qualquer preço”, a verdade volta-se contra a moral e acaba ruindo com a capacidade de extrair sentido da existência, ou seja, desvelando a morte de Deus.

[1] In: A Vontade de Poder, 2008.

[2] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IvXn4P9Kj2Y>. Acesso em 25 fev. 2018.

No vão e em vão. Assim o homem se vê. O anúncio da morte de Deus não se relaciona com a repentina descrença em um ser ou entidade boa e superior, mas com a supressão das antigas crenças e a privação do vasto horizonte de certezas. A moral cristã, que foi uma série de explicações necessárias, torna-se uma ideia “inútil, supérflua, conseqüentemente, refutada” (Nietzsche, 2010, §5).

De qualquer forma, o homem comum não suporta esse vão por muito tempo. Substitutos para Deus são cotejados e, de alguma maneira, a verdade (ou alguma verdade) continua sendo perseguida. Quer dizer, o niilismo ainda não é compreendido em toda a sua amplitude e valores supremos ou autoridades como a ciência, a história ou a revolução são eleitos como garantidores de segurança, como possibilidades de preencher o vão. Trata-se da vontade de verdade: a “crença, que funda a ciência, de que nada é mais importante do que o verdadeiro. A questão não é propriamente a essência da verdade, mas a crença na verdade” (Machado, 2002, p. 75).

Existe, assim, a tentativa de escapar do niilismo (ou vivê-lo de maneira incompleta) deixando de destruir e, sobretudo, de repensar (transvalorar) os valores e as verdades. Talvez tenha sido por isso que Nietzsche, no outono de 1887, procurou ser preciso quando resumiu: “O que significa niilismo? — que os valores mais altos se desvalorizam” (Nietzsche, 2002, p. 35).

O niilismo consistia (e consiste), então, na perda de ideais ou no desvanecimento de referências e valores norteadores, além ainda de apontar para o jogo dialético e irresolúvel que compõe o mundo e para a negação de todas as estruturas tidas como rígidas.

Com isso, pretendo observar o texto “Verdade e mentira no sentido extra-moral” (1873), ensaio em que Nietzsche discorre sobre o intelecto humano, destrói o conceito tradicional de verdade e questiona os limites da linguagem, a matéria-prima do intelecto. Ademais, intento ainda, à luz das considerações presentes no ensaio mencionado, analisar alguns poemas de Paul Celan^[3] (1920-1970), textos em que um movimento semelhante àquele proposto por Nietzsche (destruição seguida por transvaloração da verdade e da linguagem) salta aos nossos olhos e corrobora a ideia de que o niilismo foi um fenômeno europeu que atingiu até mesmo as gerações contíguas.

Apesar de Nietzsche retomar algumas noções presentes em escritos anteriores, como a efemeridade e o caráter ilusório do conhecimento frente à eternidade do universo e da natureza e a forma com que os fracos usam o intelecto para a conservação e para a vaidade, o ponto fulcral do ensaio em questão está ligado à vontade de verdade, a uma verdade falsa, ilusória e vulnerável a trocas arbitrárias na linguagem: “Falamos de uma Schlange (cobra): a designação não se refere a nada mais que um do que o enrodilhar-se, e portanto poderia também caber ao verme” (Nietzsche, 2009, p. 533).

Enquanto a verdade, para Tomás de Aquino, é adequação do intelecto às coisas, para Nietzsche, não existe nada relacional e “não sabemos nada de uma qualidade essencial” (Nietzsche, 2009, p. 535) para pensar, como propôs Platão, em um mundo sensível e outro inteligível.

Dessa forma, Nietzsche demarca os limites da linguagem e aponta para a sua pretensão de ser a responsável pela cristalização da verdade. A linguagem, de acordo com ele, não pode expressar pensamentos e estabelecer conceitos ou verdades. Não há correspondentes no real, a verdade escapa à linguagem (ou vice-versa) porque relação entre eles é metafórica, jamais estável. Assim, a linguagem enquanto representação de uma estrutura é uma tentativa destinada ao fracasso.

Nesse sentido, o filósofo pondera:

[3] Paul Celan (1920-1970), pseudônimo de Paul Pessakh Antschel, foi um poeta, ensaísta e tradutor (inclusive de Fernando Pessoa) romeno radicado na França.

“O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas” (Nietzsche, 2009, p. 535).

Considerando o que foi exposto, qual não é a minha surpresa diante dos seguintes versos de Paul Celan:

[UM ESTRONDO]
 Um estrondo: a
 própria verdade
 surgiu entre
 os homens
 em pleno
 turbilhão de metáforas[4].
 (Celan, 2001, p. 17)

Não posso, é claro, afirmar a natureza da influência de Nietzsche para o poeta, tampouco traçar a genealogia dos seus poemas, mas os indícios de uma leitura são claros, a aproximação é possível e as possibilidades aumentaram quando cotejei outros textos de Paul Celan. No poema, Celan não apenas contempla o conceito presente em “Sobre verdades e mentiras no sentido extra-moral”, como se apropria da noção de modo literal, quase que como uma colagem.

O conceito de verdade é colocado em xeque na medida em que Celan aponta para uma verdade-entidade que surge entre os homens “em pleno turbilhão de metáforas” (idem). Refere-se, certamente, a maio de 1945, ao colapso que fez com que a Alemanha se rendesse, à Hora Zero, aos entulhos, às cidades-ruínas, às famílias desfalcadas, às cicatrizes tamponadas e à verdade indizível no meio de todas essas metáforas. Há uma verdade, a verdade que surgiu como estrondo, mas uma verdade intransponível e impronunciável. Uma verdade que a linguagem não podia sistematizar e pronunciar.

Para compreender melhor a tônica do que foi exposto, convém refletir um pouco acerca do poeta. A poesia de Paul Celan conta com algumas traduções em português, como *A morte é uma flor*, por João Barrento; *Poemas*, por Flávio Kothe; *Sete Rosas mais tarde* (Antologia poética), por João Barrento e Centeno e *Cristal*, por Cláudia Cavalcanti. Elenco para esta reflexão, entretanto, os poemas traduzidos e publicados por Celso Fraga da Fonseca na revista *Cadernos de Literatura em Tradução*, em 2001.

Celan, judeu e vítima do holocausto, é bastante observado a partir da poesia como “limiar do emudecimento” (Guerreiro, 2000, p. 31), dos limites da linguagem impostos ao texto e da leitura hermética. De qualquer forma, os textos demonstram que o hermetismo do poeta, rótulo que tanto irritava Celan, foi consequência. Como tratar com a palavra convencional o não convencional dos dias, principalmente se considerarmos o trauma causado pelo holocausto? Como a palavra, aquela mesma palavra questionada com relação à representação de uma cobra em Nietzsche, pode dar

[4] O original: “[EIN DRÖHNEN] Ein Dröhnen: es ist die Wahrheit selbst unter die Menschen getreten, mitten ins Metapherngestöber” (CELAN, 2001, p. 17).

conta das guerras, das encruzilhadas dos dias, de um futuro sombrio, do trauma e, sobretudo, da verdade incomunicável? Incomunicável não só porque as verdades são como “estojos vazios” (Nietzsche, 2009, p. 533), mas porque cada um conhece a verdade de um modo e “não somente como uma estimulação inteiramente subjetiva (idem).”

O poeta recusa a correspondência entre poema e realidade, quer dizer, o caráter não relacional da linguagem asseverado por Nietzsche também pode ser observado nos textos celanianos. Não há representação plenamente possível, o real não pode ser adequado ao discurso porque o último é insuficiente, parte de delimitações arbitrárias. Há sempre uma dose de artifício da categorização da realidade (interessante lembrar, neste momento, Fernando Pessoa, Borges e a ideia de que toda metafísica é literatura e toda literatura é metafísica).

Dessa forma, a realidade e a linguagem estabelecem uma duplicidade irreconciliável, como propõe Celan nos dois primeiros versos do poema “Ilegibilidade”: “Ilegibilidade deste mundo/Tudo duplo”^[5] (Celan, 2001, p. 25). Ainda nesse sentido, Ferraz, ao mencionar a influência da escrita do poeta no último livro da trilogia de Kértész^[6], afirma que a linguagem celaniana “funciona como uma espiral descendente que propõe uma aniquilação radical e consciente de si mesma como única forma de resistência possível, através de uma polifonia de vozes mediada pelo eu-que-narra, que, ao mesmo tempo, procura destruir esse discurso” (Ferraz, 2011, p. 12).

Indo ao encontro do que propõe Nietzsche, a linguagem de Celan não existe enquanto cristalizadora de verdades. Existe como experiência, como tentativa de realidade, como estrutura linguística móvel, que se transvaloriza a todo tempo, e vale, precisamente, pelo o que confina em si quando remete ao silêncio. O poeta parece reconhecer a fragilidade dos conceitos e da verdade nos versos do poema “Estar”:

Estar, à sombra
da chaga no ar.

Não-estar-para-ninguém-e-nada.
Incógnito,
para ti
somente.

Com tudo o que aí dentro comporta,
sem linguagem
também^[7].
(Celan, 2001, p. 24).

Da “sombra” ou do vazio, a linguagem, quando não falta, é negada. Negada como verdade e como possibilidade de conhecimento. O silêncio, aqui, liberta. Estar “sem linguagem também” é estar “à sombra da chaga do ar”. É, talvez, não se igualar aos fracos e crer na verdade como conservação, como substituição para um Deus morto, e não “querer existir socialmente e em rebanho” (Nietzsche, 2009, p. 532), negando o tratado de paz social que a linguagem busca promover: “não-estar-para-ninguém-e-nada”. O silêncio é eloquente nos poemas de Celan, beira o emudecimento. A sua poética parece manter a noção de que todo “conceito é somente o resíduo de uma

[5] “[UNLESBARKEIT]”: “Unlesbarkeit dieser Welt. Alles doppelt” (Celan, 2001, p. 25).

[6] De Imre Kertész, autor judeu nascido em Budapeste. Foi o Prêmio Nobel de Literatura em 2002.

[7] “[STEHEN]”: “Stehen, im Schatten des Wundenmals in der Luft. Für-niemand-und-nichts-Stehen. Unerkannt, für dich allein. Mit allem, was darin Raum hat, auch ohne Sprache”. (Idem, p. 24).

metáfora” (Nietzsche, 2009, p. 536).

Nessa direção, os dois primeiros versos da segunda estrofe do poema “Colônia, no pátio” chamaram a minha atenção: “Algo falava no silêncio, algo se calava/algo seguia seus caminhos”[8] (Celan, 2001, p.19). Trata-se da ideia de que o silêncio celaniano diz algo e diz justamente sobre os limites da linguagem, sobre a impotência da linguagem não apenas com relação à representação do real, mas com relação ao curso da vida: falava do silêncio, calava e seguia os seus caminhos.

A palavra de Celan é, como propõe Benjamin em *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, símbolo do não comunicável, e a sua impotência para a representação e verdade é assinalada com frequência em sua poesia: “Mudo, o que ascendeu à vida, mudo[9]” (Celan, 2001, p. 43), pois “não lhe cala a vida quase tudo”? (Nietzsche, 2009, p. 532).

Entre os silêncios e os símbolos do não comunicável, sobra-nos, nos versos de Celan, um “turbilhão de metáforas” (Celan, 2001, p. 17), “um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos” (Nietzsche, 2009, p. 535). A realidade que não é possível como representação, é escrita como demonstração, como nos sugere o poema “Falar com os Becos sem saída”:

Falar com os becos sem saída
sobre o de defronte
sobre sua

expatriada
significação – :

com dentes de escrever,
mastigar
esse pão[10].
(Celan, 2001, p.16-17)

O poeta, ciente da ilusão presente no ato de esconder, procurar e encontrar a verdade atrás de um arbusto (Nietzsche, 2009, p. 537), aponta para o ato de falar ao léu, de comunicar aos becos sem saída sobre a “expatriada significação” da sua linguagem. Metaforicamente, refere-se ainda a “dentes de escrever” e ao ato de “mastigar” (vale lembrar que o ato envolve quebra e força) “o pão” da escrita como quem insiste, resiste e cumpre a sina ao falar no vão e em vão sobre uma significação clandestina.

Assim, a verdade, a própria verdade, surge, na poesia celaniana, em um turbilhão de elipses, metonímias, ironias, prosopopeias e belíssimas metáforas para a vida, a resistência e a morte. “Com dentes de escrever/mastigar esse pão”, “leite negro da madrugada”, “Alemanha teu cabelo dourado/Margarete” “teu cabelo cendrado Sulamita” e “a morte é um mestre que vem da Alemanha/seu olho é azul”[11] são versos que exemplificam as construções mencionadas.

Ainda nessa direção, Celan pondera:

[8] “[KÖLN, AM HOF]”: “Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg, einiges ging seiner Wege” (Celan, 2001, p.19).

[9] “[ASSISI]”: “Stumm, was ins Leben stieg, stumm. Füll die Krüge um” (Celan, 2001, p. 43).

[10] “[MIT DEN SACKGASSEN SPRECHEN]”: “Mit den Sackgassen sprechen vom Gegenüber, von seiner expatrierten Bedeutung –: dieses Brot kauen, mit Schreibzähnen” (Celan, 2001, p. 16).

[11] Os versos citados para a exemplificação foram retirados do belíssimo poema “Fuga da Morte” (“Todesfuge) (Celan, 2001, p. 30).

É certo que o poema – o poema hoje – mostra, inegavelmente, uma tendência forte ao emudecimento e creio que isso tenha a ver, ainda que apenas indiretamente, com as dificuldades – nada subestimáveis – de escolha das palavras, com as corredeiras mais acidentadas da sintaxe ou com os sentidos mais despertados para a elipse. [...] o poema se firma à margem de si mesmo; para poder existir, chama-se e traz-se incessantemente de volta, do seu não-mais para o seu ainda (Celan, 2000, p. 197)[12].

É interessante observar que ao mesmo tempo em que Celan reconhece e descreve o caráter metafórico e as arbitrariedades que envolvem a linguagem, uma nova metáfora é criada para representar o poema. A representação, que beira o imagético, remete à ideia de movimento, movimento cíclico e de constante transformação. Movimento do que deixa de ser, mas ainda é; do que ora está no raso e, em seguida, submerso; do que mostra, mas também esconde e do que diz, mas também cala. À margem de si mesmo, o poema celaniano estrutura-se sobre a noção de que o valor da verdade é limitado e subjetivo. Quer dizer, trata-se de um texto que assimila a verdade enquanto uma construção frequente e móvel, “que não precisa daquela tábua de salvação da indigência [o intelecto e os seus conceitos rígidos] e que agora não é guiado por conceitos, mas por intuições” (Nietzsche, 2009, p. 540):

Dessas intuições nenhum caminho regular leva à terra dos esquemas fantasmagóricos, das abstrações: para elas não foi feita a palavra, o homem emudece quando as vê, ou fala puramente em metáforas proibidas e em arranjos inéditos de conceitos, para pelo menos através da demolição e escarnecimento dos antigos limites conceituais corresponder criadoramente à impressão de poderosa intuição presente (idem).

Vale pontuar, ainda que brevemente, que partir de metáforas para negar a linguagem como cristalizadora de verdades não é uma habilidade empenhada apenas por artistas como Celan, pois Nietzsche, ao enfraquecer os conceitos erigidos em torno da verdade e da linguagem, desfila também inúmeras metáforas no ensaio em questão.

As metáforas presentes do texto do filósofo parecem ser elencadas para indicar, através da palavra, a impossibilidade de chegar a pensamentos mais raros. Aponta, assim, para novas possibilidades na linguagem, dando “vazão à força criadora, fornecendo-nos andaimes para construções mais abstratas e valorização das intuições” (Braga, 2003, p. 74).

Os poemas de Celan não se comportam de maneira distinta e comparecem, assim, à última aproximação proposta, a dizer: a noção de homem intuitivo. Quer dizer, além de Celan problematizar o conceito de verdade, buscar a sua transvaloração (não me parece equivocado pensar na verdade como um eloquente silêncio para o poeta) e trabalhar com a ideia de que a linguagem parte sempre de trocas arbitrárias, ele também lida com o “esplendor das intuições metafóricas” (Nietzsche, 2009, p. 40) sem a intenção de torná-las conceitos, como quem maneja o caos.

Partindo do conhecimento abstrato e renegando o que é inartístico, o homem intuitivo funda uma civilização através do domínio da arte sobre a vida: “Temos a arte para não morrer com a verdade” (Nietzsche, 2008). Ele não se defende da infelicidade, mas conquista abstrações. Trata-se do intelecto que se tornou livre e, para ele, não foi feito para o conceito ou a palavra, mas para o

turbilhão móvel de metáforas.

As metáforas do poeta são construtoras de inesgotáveis sentidos e ignoram aquele imenso arcabouço de conceitos rígidos, procurando “embaralhar o mundo sólido dos conceitos” e buscando aproximar-se “dos pensamentos mais raros (intuições)” (Braga, 2003, p.73).

Dessa forma e de acordo com as palavras do próprio poeta, o poema cumpre a missão de:

Uma garrafa lançada ao mar, abandonada à esperança – decerto muitas vezes ténue – de poder um dia ser recolhida numa qualquer praia, talvez na praia do coração. Também neste sentido os poemas são um caminho: encaminham-se para um destino (...) para um lugar aberto, para um tu intocável (Celan, 1996, [s.p.]).

Paul Celan recolhe “a tábua de salvação da indigência” (NIETZSCHE, 2009, p. 539) do leitor e não oferece, através dos poemas e das suas metáforas, conceitos, mas intuições. Intuições colhidas dos inúmeros silêncios que a impotência da linguagem promove nos seus versos e lançadas à livre decifração, ato que corrobora a noção (também celaniana) da poesia como um aperto de mão.

Ainda que eu tenha elencado poucos poemas para a presente análise, é plenamente possível pensar nas tónicas nietzschianas aqui consideradas à luz da obra de Paul Celan – ou vice-versa. Selecionei apenas três por uma questão puramente metodológica, pois um trabalho de curto fôlego e possibilidade de discurso cíclico, quiçá repetitivo. De qualquer forma, vale apontar que alguns especialistas em Celan endossam as minhas proposições. Mariana Camilo de Oliveira, por exemplo, afirma que Celan não só lia Nietzsche, como também nutria alguma simpatia pelo filósofo. O poeta chegou a escrever uma dedicatória com os seguintes dizeres: “em memória de Sils-Maria e Friedrich Nietzsche, quem – como sabes – queria fuzilar a *todos* os anti-semitas” (Nietzsche apud Oliveira, 2008, p. 105). A questão do emudecimento e da função da palavra também é observada por alguns estudiosos. Márcio Seligmann-Silva pondera que “a linguagem [celaniana] atravessa um terrível emudecer, cruza o acontecimento para o qual não há palavra: o local não é dizível” (Seligmann-Silva apud Celan, 2009, p. 151).

Frente ao que foi exposto, não me parece inoportuno traçar as aproximações observadas entre a poética de Celan, o texto “Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral” e, de certa forma, o niilismo europeu. “De certa forma” porque ainda que o ensaio nietzschiano elencado para esta análise não se volte propriamente para o niilismo (a palavra nem sequer é mencionada), as tónicas do fenômeno dão o tom à discussão empreendida. Quer dizer, a discussão construída é alicerçada por ideias como a vontade de verdade, o aniquilamento dos valores tradicionais e a transvalorização desses valores, emancipando-se de todo o “supra-sensível ao qual o homem deveria e gostaria de se submeter” (Heidegger, 2007, p. 27).

Assim, acredito que, seja por reconhecer a linguagem e a verdade como arbitrariedade, por voltar-se à intuição e manejar metáforas (nunca conceitos) ou por, deliberadamente, construir um texto que, ao lidar com o trauma, se faz eloquente a partir do silêncio (atitude de quem reconhece que “a dor dorme com as palavras”^[13]), Celan escreve como quem diz para que não façamos muito da palavra – ainda que o seu aspecto ritualístico seja tão marcante para cultura judaica –, mas que nos concentremos no que ela pode criar e transformar intuitivamente e de forma

[13] “A dor dorme com as palavras, dorme, dorme, dorme” é o título de um poema presente no livro *A morte é uma flor*. Na íntegra: “A dor dorme com as palavras, dorme, dorme, dorme, / Dorme e vai buscar nomes, nomes. / Dorme e a dormir morre e renasce. / Uma semente germina, sabias? / Sabia, sabia/ Uma semente da noite, nas ondas, um povo/ começa a crescer, uma estirpe/ da-dor-e-do-nome —: firme/e como que desde sempre submersa/ e fiel —: a não-/ -existente, /a viva/ e minha, a? /tua.” (Celan, 1998, p. 45).

continuada, aproximando-se do que existe de intocável em nós.

O acontecimento puro ou o contrário de uma metáfora é relativizado na escrita celaniana. O texto parte de um encontro faltoso e edifica-se através da reificação da palavra: “Veio uma palavra, veio, /veio pela noite, /Queria brilhar, queria brilhar. /Cinzas. / Cinzas, cinzas. Noites” (Celan, 2009, p. 77). Dessa forma, a palavra, essa arbitrariedade do intelecto, não brilha, o conhecimento tampouco e a verdade existe enquanto impossibilidade. Talvez essa seja a prova de que Nietzsche, ao apontar para a ascensão do niilismo, narrava, de fato, a história dos próximos duzentos anos na Europa (Nietzsche apud Heidegger, 2007, p. 38).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BRAGA, Paula. A Linguagem em Nietzsche: as Palavras e os Pensamentos. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, n. 14, p. 71-82, 2003.
- CELAN, Paul. *A morte é uma Flor*. Poemas do Espólio. Trad. João Barrento. São Paulo: Cotovia, 1998
- CELAN, Paul. *Cristal*. Organização e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- CELAN, Paul. Der Meridian – Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. In: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt: Suhrkamp, 2000a. v.3, p.187-202.
- CELAN, Paul. Poemas de Paul Celan. In: FONSECA, Celso Fraga da. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 4, p. 13-49, 2001.
- CELAN, Paul. Texto de agradecimento ao primeiro prêmio recebido em Bremen, 1958. In: *Arte Poética – Meridiano e outros textos*. Lisboa: Ed. Cotovia: 1996.
- FERRAZ, Flávia Coimbra. *O holocausto na obra de Imre Kertész: uma linguagem violentada*. Dissertação de Mestrado em Letras. São Paulo: USP, 2011.
- GUERREIRO, Antônio. *O Acento Agudo do Presente*. Edições Cotovia: Lisboa, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche II*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- NIETZSCHE, F. *A vontade de poder*. (Trad. M. S. Fernandes e F. J. Moraes). Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- NIETZSCHE, F. Como o “mundo verdadeiro” acabou por se tornar fábula. In: *Crepúsculos dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- NIETZSCHE, F. *Fragmentos Finais*. Brasília: Editora UnB, 2002.
- NIETZSCHE, F. “Sobre verdades e mentiras no sentido extra-moral”. In: *Antologia de Textos Filosóficos*. Jairo Marçal (Org.). Curitiba/PR: SEED, 2009.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *A dor dorme com as palavras: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe*. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LAYSA LOUISE SILVA BERETTA é aluna de estágio pós-doutoral na linha de pesquisa "Intermedialidades e novas formas artísticas" (PPGL-UEL) e estuda o conceito de utopia e suas aparições na literatura e no cinema brasileiro, principalmente no cenário contemporâneo. Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual de Londrina (2022). Possui licenciatura em Letras Vernáculas e Clássicas pela Universidade Estadual de Londrina e Mestrado em Letras pela mesma instituição (2006). Contato: laysaberetta@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2814757325347851>.

ENSAIOS DE CURSO

O POETA É UM FORJADOR: TRÊS MOMENTOS HEFÉSTICOS NA LÍRICA DRUMMONDIANA

— LEONARDO FERREIRA AGUIAR

RESUMO

O presente trabalho parte de um trocadilho com um poema de Fernando Pessoa e com uma referência ao deus da mitologia grega Hefesto para sublinhar o caráter da composição consciente em termos de forma e de conteúdo em três exemplares da lírica de Carlos Drummond de Andrade: “Poesia”, de *Alguma poesia*; “Procura da poesia”, de *A rosa do povo*; e “Oficina irritada”, de *Claro enigma*. A ideia de comparar os três poemas citados objetiva evidenciar como, em um arco de vinte anos, a poesia do itabirano forjou novas formas para lidar com os conteúdos afetados pelo contexto histórico-social que circunda o seu fazer poético, compreendendo que, apesar das dificuldades em retirar a poesia de seu reino de palavras e da sua limitação transitiva em um mundo em pedaços, a arte ainda é uma saída possível para interpretar a vida.

Palavras-chave: Drummond; *Alguma poesia*; *A Rosa do povo*; *Claro enigma*; Literatura Brasileira.

ABSTRACT

*The present work stems from a play on words with a poem by Fernando Pessoa and a reference to the Greek mythology god Hephaestus, aiming to underscore the deliberate nature of composition in terms of form and content in three instances of Carlos Drummond de Andrade's lyrical works: “Poesia” from *Alguma poesia*, “Procura da poesia” from *A rosa do povo*, and “Oficina irritada” from *Claro enigma*. The comparison of these three poems aims to highlight how, over a span of twenty years, the poetry of the Itabira-born poet crafted new forms to engage with content influenced by the historical and social context surrounding his poetic endeavors. It recognizes that, despite challenges in extracting poetry from its realm of words and its transitive limitations in a fragmented world, art remains a viable means to interpret life.*

Keywords: Drummond; *Alguma poesia*; *A rosa do povo*; *Claro enigma*; Brazilian Literature.

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente*

Fernando Pessoa, "Autopsicografia" (1932).

INTRODUÇÃO

Tratar da literatura de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) impõe-se como um desafio crítico tanto pela magnitude do itabirano quanto pela quantidade de trabalhos e reflexões primorosas acerca de sua obra, seja – principalmente – poética, seja em prosa. Convergem para tal desafio as inúmeras possibilidades interpretativas e leituras que se fazem de seus escritos, configurando uma verdadeira ciência drummondiana a qual, de partida, é inaugurada por uma multiplicidade em sete faces: tão unívocas pela voz de um eu-lírico que se reconhece (Carlos); tão diferentes pela afetação do texto e do contexto que as circunda.

Na poesia, desde o modesto (mas nada tímido) título *Alguma poesia* (1930), primeira obra publicada, Drummond demonstra sua capacidade de interpretar o seu tempo e ir além dele, movimento que o acompanhará em momentos de fracasso (*Brejo das Almas* (1934)), angústia (*Sentimento do Mundo* (1940)), quebra de ilusões (*José* (1942)), combate (*A Rosa do Povo* (1945)) e experimentação e reconfiguração formal da tradição, mesmo que esclarecidamente enigmáticas (*Novos poemas* (1948) e *Claro enigma* (1951)). Isso somente em um terço de sua vida, momento no qual, segundo Antonio Candido (1970, p. 95-96, grifos nossos):

[...] entre 1935 e 1959, há nele uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz. Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo, justificado na medida em que institui um objeto novo, elaborado à custa da desconfiguração, ou mesmo destruição ritual do ser e do mundo, para refazê-los no plano estético. Mas este distanciamento em relação ao objeto da criação agrava a dúvida e conduz outra vez o poeta a abordar o ser e o mundo no estado pré-poético de material bruto, que talvez pudesse ter mantido em primeiro plano, conservando o ato criador na categoria de mero registro ou notação.

Da citação do mestre-açu Acê, chama a atenção a ideia de que a inquietude drummondiana resulte em uma subjetividade lírica que vê a matéria poética como um material bruto; isso porque a poesia não está dada, ela é construída através da luta e da lapidação que apontam ao grau artificioso da poesia, uma vez que, para ser real, a experiência só existe “[...] na medida em que pode ser refeita no universo do verbo” (Candido, 1970, p. 177). Domar o verbo, porém, é um ato de procura e de embate que não passa incólume às marcas do tempo e da subjetividade, cuja modelagem e cujas ferramentas ficam evidentes no produto da poesia. Esse grau artificioso, que faria com que Drummond passasse a impressão de falta de naturalidade (Candido, 1970, p. 97), na verdade revela a completa consciência poética do mineiro, que, querendo participar da luta social,

sente a contradição por carregar a herança burguesa; ou que, querendo sem armas revoltar-se, vê a dificuldade da poesia em encontrar amigos em um mundo enfasiado; ou que, no afã comunista, recebe o fogo amigo e achata as esperanças em um jardim mascarado. O artifício é, sobretudo, labor, pois se “[...] cada gesto de fala é ação [...]” (Vonk, 2021, p. 176), a própria “[...] poesia constitui um problema central [desde] *Alguma poesia*, inaugurando uma desconfiança diante do literário que terá vida longa e fecunda na obra drummondiana” (Vonk, 2021, p. 195).

Sendo assim, para atingir o rigor, Drummond é criterioso com a forma, apostando, inclusive, na metalinguagem para refletir sobre a poesia e sua função, resultando já no próprio poema. Em alguns momentos, suas imagens chegam a figurar o trabalho manual, como se as palavras, advindas do seu reino, passassem pelo calor, pelo vigor, pela forja do poeta, que as molda com o desejo de evidenciar o seu esforço. Por isso é que, no título deste trabalho, faz-se uma referência e um trocadilho: tanto com o poema de Fernando Pessoa, “Autopsicografia”, pois, rejeitando o imediatismo da lírica da fusão entre o eu e o mundo (*hic et nunc*), a poesia surge como um dado da modernidade uma vez que “[...] a arte, em geral, sempre deixa transparecer a técnica utilizada na concepção da obra; a arte ingênua, ao contrário, parece não ter passado pela habilidade do artista, como se tivesse sido gerada pela própria natureza” (Damião, 2006, p. 40); quanto, também, mitologicamente, com o deus Hefesto, coxo tal qual o *gauche*, vacilante como o albatroz de Baudelaire^[1], que emerge como a figura do forjador, do domador do fogo em cujas chamas aglomeram-se os metais, os quais, para Drummond, remontam às Minas Gerais.

Desse modo, o objetivo deste artigo é fazer uma comparação entre três poemas de Carlos Drummond de Andrade nos quais o movimento aqui chamado heféstico acontece como forma e como conteúdo poético. Os três exemplares, “Poesia” (*Alguma poesia*), “Procura da poesia” (*A rosa do povo*) e “Oficina irritada” (*Claro enigma*), advêm de três obras de momentos diferentes do escritor, os quais evidenciam uma mudança de perspectiva ao longo do tempo que vai: do lirismo da certeza que a poesia existe, mas precisa ser alcançada; ao receituário do poeta maduro, espécie de conselheiro de si mesmo em sua escrita, cujos temas, sem forma, de nada valem; e chega, enfim, em uma enigmática oficina, que vocifera, engole e expele versos, em sua fulgurante forja, cujo adjetivo “irritada” aponta já à impaciência de se produzir poesia.

“POESIA”, DE *ALGUMA POESIA* (1930)

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira (Andrade, 2015, p. 24).

[1] Como afirma Ivone Daré Rabello (2021, n.p.), em entrevista ao Jornal da USP, o *gauche* drummondiano aparenta instaurar distância entre o eu e o mundo, mas, na verdade, alinha-se à ironia que tem a ver com o humor freudiano. Aponta Rabello: “Isto é, que ele é um sujeito desajustado às normas do mundo, herdeiro da tradição baudelaireana – ao se afirmar *gauche* como o albatroz de Baudelaire – e deleitando-se com a maldição e com a glória que isso implica. Como se entre ele e o mundo houvesse uma distância que o impedisse de sofrer. Isso é verdadeiro? Não acredito, mas cria esse efeito de distância irônica, como se o eu fosse capaz de zombar de toda e qualquer coisa através de suas formas de desdobramento”.

Na pequena e aparente simples composição em análise, os oito pequenos versos livres levam o leitor à ideia da interpretação fácil via metalinguagem: o poeta trata da poesia afirmando a dificuldade em escrevê-la, ao mesmo tempo em que ela se distende no papel. Uma tópica antiga que remete ao ideal platônico da poesia enquanto abstração, inalcançável, além da mera compreensão humana, que não admite forma alguma que faça jus à essência lírica pré-existente. Também, como se nota, a metrificação de “Poesia” varia entre hendecassílabos e redondilhas, maiores e menores, e não utiliza das rimas em padrão fixo, mas cria um ritmo com cacófatos que reaparecerão de forma contundente em “Oficina irritada”.

Contudo, cabe assinalar que, além desse primeiro nível interpretativo de circularidade do poema sobre a poesia, *Alguma poesia* é interseccionado pelo tempo histórico no qual estava inserido e, por isso, relaciona-se diretamente com a geração modernista de 1922, especialmente se se considera a forte relação de Drummond com Mário de Andrade (1893-1945). Isso porque, assim como quer o escritor de *Paulicéia desvairada* (1922), em “Prefácio interessantíssimo”, a poesia, por mais que venha como um roubo fundamental, exige depuração posterior, sem a qual de nada ser a impulsão lírica. Afirma Mário: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (Andrade, 1987, p. 59). Para o escritor paulistano, a tradição não pode ser simplesmente esquecida, mas reformulada, revigorada, reordenada de acordo com a cor local. Por isso, ironicamente, Mário (Andrade, 1987, p. 60) responde aos radicais do modernismo com ironia:

E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.

Pensando na cura da forma e tradição, “Poesia” se constitui tanto na simplicidade do momento lírico do poeta em seu ofício quanto em um diálogo com a intensa consciência poética, cujo eco se estende até a sua última e póstuma obra, *Farewell* (1996), no poema “Arte em exposição”, cujo excerto intitulado “Pietà (Miguel Ângelo)” segue abaixo:

Pietà (Miguel Ângelo)
Dor é incomunicável.
O mármore comunica-se,
acusa-nos a todos (Andrade, 2016, p. 25).

A evidente relação com a Pietà, de Michelangelo (1475-1564), apresenta um gesto afim entre o italiano e o itabirano, pois o renascentista acreditava haver uma figura precedente no mármore a ser esculpido, que habita a pedra previamente, e ele, enquanto artista, tem ‘apenas’ a missão de arrancá-la de lá. Ora, o que quer o eu-lírico de “Poesia” se não uma forma para arrancar o verso que já está lá dentro? Verso este inquieto, vivo e que, por isso, dialoga com a errância humana do próprio sujeito. O tempo cronológico está estagnado ao redor do *chromo* poético da cena subjetiva do poeta que paralisa diante do papel; já o tempo subjetivo se move em direção à composição ela mesma. O lirismo ideal, portanto, não se configura, pois entre a forma e o verso se passa, metonimicamente, uma hora, a qual é gastada tal qual o tempo moderno que se esvai inutilmente, em uma época em que o espaço reservado à poesia se encerrava cada vez mais – e Drummond não

precisou esperar nem *Brejo das Almas* nem *A rosa do povo* para notar isso –, e o posterior “O sobrevivente”, ainda de *Alguma poesia*, lembra o leitor disso: como se pode verificar a inicial impossibilidade repetida de compor/escrever um poema vai na contramão do que se enuncia, pois lá está o poema; porém, a sua contundência está em evocar o evento da morte da Primeira Guerra Mundial e em salientar o poder das máquinas em um sobrepor-se e substituir-se ao afeto e ao prazer humano; a morte do eu-lírico aparece como dado real, pois, até que as coisas mudem, ele estará morto; mas os heroicos percevejos renascem sem propósito, povoando o mundo, sendo que, aos olhos da voz do poema, não há nem mais lágrimas para chorar; eis, enfim, o poema, que se conclui na sutil ironia drummondiana pelo verbo “desconfio”:

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
 Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.
 O último trovador morreu em 1914.
 Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
 Se quer fumar um charuto aperte um botão.
 Paletós abotoam-se por eletricidade.
 Amor se faz pelo sem-fio.
 Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a O Jornal que ainda
 falta muito para atingirmos um nível
 razoável de cultura. Mas até lá, felizmente,
 estarei morto.

Os homens não melhoram
 e matam-se como percevejos.
 Os percevejos heróicos renascem.
 Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
 E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.) (Andrade, 2015, p. 29).

Desta feita, se Guimarães Rosa (2008, p. 119) estiver correto em dizer que “[...] quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo [...]”, também se pode dizer que a poesia acontece mesmo que o poeta não a arranque do ideal, pois, na prática, já a retirou de seu reino de palavras. Por isso, a “Poesia” deste momento – este sim, o átimo lírico – inunda a vida inteira do eu-lírico sem qualquer inspiração genérica, mas consciente do ato de escrever. Faz-se, assim, uma oposição entre a “hora” gasta e este “momento”, demonstrando que a arte não carece de equivalências diretas entre o concreto e o subjetivo para que seja bela.

Por isso, se Vonk (2021, p. 188) fala sobre “composição frustrada” e de “poesia do momento [...] advinda precisamente do fracasso da escrita” em *Alguma poesia*, o que se quer sublinhar aqui é como, até na aparente simplicidade, a obra de Drummond é grandiosa por seu aspecto forjante, como delineado na Introdução. Assim, a consciência laboriosa do poeta se instaura de tal modo que a sua percepção sobre a poesia torna-se crítica tanto em termos literários quanto em termos históricos, pois, em *A rosa do povo*, escrever poemas exige, sobretudo, reflexão sobre si e sobre a arte em um mundo que desmorona.

“PROCURA DA POESIA”, DE A ROSA DO POVO (1945)

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,
esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro
são indiferentes.
Não me reveles teus sentimentos,
que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.
O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.
O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível que lhe deres:
 Trouxeste a chave?

Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo (Andrade, 2015, p. 104).

Ao longo dos anos 1940, ao final da Segunda Guerra Mundial, a poesia de Drummond amadurece temas importantes que já estavam presentes em obras anteriores, mas com mais evidência do horror, da morte, da busca da transitividade, da participação social. Testemunha da bomba nuclear, em *A rosa do povo*, o poeta, nas palavras de Iumna Simon (2015), carrega tanto tensões histórico-sociais individuais de classe quanto sociais em um mundo adverso, sendo uma resultante da outra; nesse sentido, a sua escrita deve encontrar uma forma tal que dê conta da vontade de engajamento, mas da desconfiança de que a poesia não seja o suficiente para fazê-lo. Segundo Simon (2015, p. 170), “a poesia precisa portanto lidar com a experiência urbana, os limites do mundo burguês e sua falta de perspectivas; precisa lidar com formas de frustração e insatisfação do sujeito, de repulsa a si e desprezo por esse horizonte social rebaixado”; e, adiante:

Nesse sentido, a política antiburguesa formulada em vários planos, pelo menos desde *Sentimento do mundo*, encaminha a poesia moderna para o contexto dos acontecimentos da guerra e para pensar a experiência da poesia na atualidade política e social. O poeta sabe que precisa dispor de uma estrutura literária nova para participar dos destinos da história na Segunda Guerra Mundial, ao mesmo tempo que, tendo um passado oligárquico, experimenta a sua subjetividade a partir da memória da família e da infância, com a qual não deseja simplesmente romper (Simon, 2015, p. 170).

Na esteira do excerto acima citado, quando se afirma que Drummond concatena posicionamento frente aos acontecimentos e recuperação subjetiva de seu passado, “A procura da poesia” emerge como exemplar no que diz respeito à análise de si perante o mundo que se destrói enquanto o poeta tem a poesia. Isso porque, em uma sequência de oito estrofes em versos livres, o eu-lírico drummondiano, nas primeiras cinco, em apóstrofe lírica a si mesmo, nega temas caros à sua própria poética para, depois, nas últimas três, agir como conselheiro de si mesmo no que tange ao trabalho forjante daquele que, em *Alguma poesia*, detinha-se na frente do papel por uma hora e, agora, em *A rosa do povo*, sabe quais procedimentos utilizar para penetrar surdamente no reino das palavras.

Elegendo uma segunda pessoa para o seu discurso, esse eu-lírico vai de encontro, estrofe a estrofe, a poemas: de acontecimentos (como “A rua diferente”, de *Alguma poesia* (2015, p. 17)) e do corpo (como “Boca”, de *Brejo das Almas* (2015, p. 43)); de sentimentos (metonímia para *Sentimento do mundo* (2015, p. 62)); da sua cidade (como em “Lanterna mágica”, de *Alguma poesia* (2015, p. 14), “O voo sobre as igrejas”, de *Brejo das almas* (2015, p. 48) e o célebre “Confidência do itabirano”, de *Sentimento do mundo* (2015, p. 63)); do falso drama que esconde a origem burguesa de sua família e que propõe seja a rememoração da infância perdida seja dos mortos (em “Família”, de *Alguma poesia* (2015, p. 29) e “Os rostos imóveis” e “Viagem na família”, ambos de *José* (2015, p. 94; p. 99)). Inúmeras outras correspondências poderiam ser feitas com outros poemas das obras precedentes e até mesmo com escritos de *A rosa do povo*; mas o que se quer delinear é como o caráter negativo de “A procura da poesia” se instaura não para negar a poesia ela mesma, mas para lembrar ao leitor que temas não são poesia sem a forma que os envolva.

E é por isso que tanto a metalinguagem quanto o teor saturnino, duas saídas interpretativas fáceis (mas limitadas), não se aplicam ao poema em análise. Sobre o primeiro aspecto, no mesmo texto citado anteriormente, Simon (2015, p. 174-175) afirma que:

Drummond, e não raras vezes, assume as suas próprias limitações como limitações da poesia, e vice-versa, num autoexame agoniado e permanente. Salvo engano, foi o primeiro poeta brasileiro a incorporar à poesia a problemática da comunicação, ou seja, a traduzir sua consciência formal em consciência crítica, a se perguntar em público sobre a pertinência das formas e a tomar como matéria os limites de seu programa e propósitos. [...] O que não é só metalinguagem, mas desconfiança de que na condição social contemporânea, mais ainda no curso de uma guerra mundial, a única efetividade que a poesia pode ter é se expor materialmente por uma analítica do sofrimento e do medo. [...] A elucubração sobre a insuficiência comunicativa vai por aí porque o absoluto poético precisa se desmanchar no relativo de uma forma mais objetiva e, de preferência, autoconsciente de sua organização verbal, sem se furtar a investir com irreverência contra tópicos fundamentais do lirismo tais como o eu e o amor.

Já sobre o espírito negativo, a crítica aponta:

Todavia a aceitação da finitude e mediocridade individuais em “Desfile” não implica melancolia, *blue devils* ou espírito saturnino, tão em moda na nossa clínica literária, porque a consciência do fracasso gera um remorso ativo e autocrítico, forte em reflexão, jamais solidário consigo mesmo e com sua classe social (Simon, 2015, p. 180).

Ao leitor que encara “Procura da poesia” apenas como um receituário ou como algum tipo de renúncia do fazer poético cabe salientar que a contextualização histórica é fundamental para que se percebam as marcas do tempo na arquitetura construída pelo poeta. Os impactantes versos “A poesia (não tires poesia das coisas)/ elide sujeito e objeto” são a marca essencial da tomada de consciência formal de que a poesia não se faz de sentimentalismos puros e simples, na velha crença da harmonia entre eu e mundo, assim como já se assinalava em “Poesia” – e quer-se crer que a análise do poema anterior o tenha demonstrado. Em seu compromisso ético, antes das desilusões criarem raízes mais profundas – como em *Claro enigma* –, a busca da comunicabilidade é a busca de participação efetiva frente ao caos, mesmo que Drummond expresse a sua

desconfiança e frustração quando percebe a limitação das palavras; contudo, o mineiro persiste, sendo “A flor e a náusea” o exemplo de que flores ainda podem desabrochar rompendo o asfalto, em uma dissidência clara com a compreensão de Jean-Paul Sartre (1905-1980), para quem a prosa tinha mais êxito comunicativo do que a poesia, pois esta “[...] se detém nas palavras com ânimo presentificador e objetivador que as transforma em coisas, ou frases-coisas” (Simon, 2015, p. 187). E por isso os versos citados no começo deste parágrafo são imprescindíveis, uma vez que o poeta brasileiro concretizou com magnificência a superação da presentificação e da objetificação da poesia para fazê-la partícipe da cena mundial enquanto permanece em seu caráter reflexivo e crítico sobre o local e sobre si mesma.

Se, em “Poesia”, o congelamento da cena é o ápice lírico da poesia ela mesma, enquanto o poeta tenta arrancar de dentro de si um poema que já existe, em “Procura da poesia”, o leitor é levado ao universo paralelo do reino das palavras, conceito que em muito se aproxima da gramática universal da teoria gerativista de Noam Chomsky (1928 –): da mesma maneira que o ser humano teria um sistema biológico que está disponível para aprender qualquer estrutura linguística natural e dar à ela significância para ler o mundo, o reino das palavras drummondiano abriga todas as palavras, “cada uma” que “tem mil faces secretas sob a face neutra” e se insinua àquele que penetra nessa câmara virtual perguntando: “Trouxeste a chave?”.

Tal provocação reside na não inerência dos vocábulos a terem significados, mas na potencialidade de conquista-los a partir, justamente, daquele que convive com seus poemas; que tem paciência; que “espera que cada um se realize e consume/com seu poder de palavra/ e seu poder de silêncio”, pois a poesia é feita daquilo que se diz e daquilo que se cala.

Também, a potência das palavras está no paralelo em negativo do “não” drummondiano que, se nas cinco primeiras estrofes dava advertências sobre os temas, agora o faz para que não se force, não se colha do chão e nem se adule o poema, pois ele aceitará sem restrição a forma que a forja do poeta lhe der no definitivo e concentrado espaço da folha de papel. Daí que, na última estrofe, o tom de conselheiro arremata o poema ao dizer que se as palavras gozam mais de melodia e conceito do que de significância dada pela forma, a elas caberá ou o refúgio da noite ou o desprezo.

Na Introdução, evocando o poema de Pessoa e a figura do coxo deus Hefesto, tentou-se criar uma imagem de Drummond como o poeta da forja; se, na primeira análise, tal comparação se esgotou com uma aproximação do eu-lírico de “Poesia” com o escultor Michelangelo, em “Procura da poesia” ela se reforça com a ideia da arquitetura, do projeto, que só existe a partir do trabalho manual, da “[...] capacidade de manipular as palavras neutras [...]”, como salienta Candido (1970, p. 118); e continua:

Trata-se da decisão de usar a palavra com o senso das relações umas com as outras, pois a arte do poeta é por excelência a de ordenar estruturas; o tipo escolhido para associar os vocábulos (talvez o “desenho no céu livre”^[2]) é que transforma o lugar-comum em revelação. Em “Procura da poesia”, a penetração no reino das palavras consiste nessa atividade, e o poeta se refere logo a seguir, não aos vocábulos, que são um momento da pesquisa criadora, mas à percepção imediata da estrutura em que podem ser ordenados.

Conseguir penetrar no reino das palavras, com o cuidado e a aceitação de que, nem toda luta contra elas se vence – em referência ao poema “O lutador”, de José (2015, p. 89) – é a síntese da sabedoria drummondiana; porém, de *A rosa do povo* à *Claro enigma*, algo acontece que faz com

[2] Referência ao poema “Considerações do poema”, de *A rosa do povo* (2015, p. 103).

que o eu-lírico subjetivo do itabirano não mais tenha a devida paciência para compreender a frescura da superfície intata dos poemas cosmicamente dispostos em seu reino. Tanto isso é verdade que o próximo e último poema em análise força e mão para obter um soneto duro, produzido no fogaréu de uma “Oficina irritada”.

“OFICINA IRRITADA”, DE CLARO ENIGMA (1951)

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender (Andrade, 2015, p. 232).

Chegando à última etapa de análise deste trabalho, cabe assinalar uma mudança substancial da perspectiva drummondiana em relação ao tempo histórico e, conseqüentemente, à percepção lírica subjetiva do poeta. Após a Segunda Guerra Mundial, quando uma cortina de ferro desceu sobre a Europa e sobre o mundo – para usar a imagem de Winston Churchill (1874-1965) –, a desconfiança sobre o papel da poesia como instrumento de resistência anunciada previamente se configura mais fortemente, não em uma recusa (pois Drummond ainda mantém seu ofício enquanto escritor, diariamente, inclusive, como cronista), mas em uma guinada negativa que resulta em um *Claro enigma*. O mineiro, sem nenhuma cerimônia, provoca o leitor ao declarar o teor esfíngico de sua obra, mas sem concessão: não há possibilidade de decifração que não passe pela devoração; inúmeras imagens, símbolos e versos suscitam interpretações várias cujo horizonte ultrapassa a usual polissemia da poesia. Isso ao ponto de se considerar que a obra de 1951 representa uma “guinada classicizante”, ao que se opõe Rabello (2019, p. 293-294), ao analisar primeiro os quinze anos de *Alguma poesia* até *A rosa do povo*:

Na poética drummondiana dos anos 1930 a 1945, avessa a mitos pregressos, aliam-se as reflexões sobre a subjetividade *gauche* e seu tempo histórico, bem como os dilaceramentos do ofício do poeta no mundo em que as mercadorias o espreitam e em que sua voz se percebe alijada daqueles a quem anseia como companheiros. Sobretudo a partir de *Sentimento do mundo* (de 1940) e até *A rosa do povo* (de 1945), trata-se de uma poética voltada para a participação social, com as armas da poesia na “praça dos convites”, para usar uma expressão do próprio Drummond quando ele organiza sua Antologia poética, em 1962.

E prossegue em sua discordância com a crítica preponderante ao analisar “Canto órfico”, de *Claro enigma*:

Diferentemente do que afirma a crítica tradicional a respeito da guinada classicizante de Drummond, segundo a qual no conjunto de obras que compõe o “quarteto metafísico” a subjetividade lírica retira-se da poética da praça pública, nesse poema revela-se algo diverso. Nele o apelo e a convocação ao mito de Orfeu assinalam, na chave da poética da negatividade, a agudeza da leitura do tempo histórico que se segue às desilusões do poeta com as perspectivas socialistas, bem como a função da poesia no momento em que a paz se chama “guerra fria” (Rabello, 2019, p. 296-297).

Assim sendo, na contramão da interpretação direta do uso do soneto (por exemplo) e de figuras míticas como elementos que justificam o suposto classicismo drummondiano, que se distanciaria das tensões histórico-sociais e apostaria no hermetismo para elevar a poesia em detrimento da participação social, pode-se ler poemas como “Canto órfico” e “Oficina irritada” como uma reação lírica, justamente, à indiferença do mundo em relação ao eu-lírico. Não se trata mais da vontade de procurar amigos (como em “O elefante”, de *A rosa do povo*), mas sim de ora clamar por Orfeu^[3], ora querer escrever um “soneto duro”, digno do esquecimento e da imagem paronomástica do mijo do cão no caos (cf. Rabello, 2019, p. 299).

“Oficina irritada”, para o propósito deste artigo, vale como o exemplo máximo do caráter forjante da poética de Drummond. Se o poeta é um forjador, o Hefesto lírico de Itabira parte da escultura (“Poesia”) ao projeto (“Procura da poesia”) e finda na dureza da manufatura: em seus cacófatos pungentes do soneto 4-4-3-3 de versos decassílabos, com rimas ABAB-ABAB-ABA-AAB, o eu-lírico afirma querer escrever um soneto “escuro”, “seco, abafado, difícil de ler”; a atitude propositiva de fazer o inverso da voz a absorta do poema anteriormente analisado instaura uma luta não somente com as palavras, mas com o próprio fazer poético. O uso do soneto, forma tradicional da literatura mundial, criado pelo italiano Giacomo da Lentini (1210-1260), sempre foi acostado aos temas da natureza, da harmonia, do amor, como no caso de Francesco Petrarca (1304-1374), propagador dessa estrutura, ou do inglês William Shakespeare (1564-1616). No caso de Drummond, porém, a forma clássica do soneto é subvertida para ir de encontro com a própria ideia de harmonia lírica; assim se verifica nas palavras de Cristiane Escolastico (1997, p. 93):

Não é esse o único ponto de ruptura da tradição do soneto; existem vários e concretizam o que o eu lírico enuncia como violação à medida que aludem ao cânon para profaná-lo, criando um soneto *impuro*, que é e *não é* simultaneamente. [...] A mescla do decassílabo heróico com o sáfico, a mistura dos versos graves e agudos, a presença de rimas pobres, a continuação das rimas dos quartetos nos tercetos, a incômoda seqüência de rimas no décimo segundo e décimo terceiro versos, a saturação do vocabulário e das imagens referentes ao desagradável e ao hermético, a *diánoia* espiralada, a assonância de sons nasais, a *Stilmischung*, todos esses são elementos que revelam que esse soneto procura concretizar em sua forma o que a *diánoia* propõe como desejo: o dissonante.

[3] No que diz respeito ao uso das figuras míticas em *Claro enigma*, ver na íntegra o texto de Rabello (2019) e a análise específica desse poema de Escolastico (1997).

Neste momento, feita a referência aos italianos, cabe também assinalar que a relação de Drummond com a tradição é de extremo conhecimento e consciência, o que lhe permite, justamente, usá-la para inquietá-la tal qual ele próprio – usando o termo de Candido (1970). Exemplos disso são a sua intertextualidade (ora provocada, ora espontânea) com Dante Alighieri (1265-1321), como assinala José de Paula Ramos Jr. (2002-2003), que analisa “No meio do caminho”, de Alguma poesia, junto aos primeiros versos da *Commedia* de Dante (“*Nel mezzo del cammin di nostra vita/ Mi ritrovai per una selva oscura/ Chè la diritta via era smarrita*”). Mas, em seu texto, uma observação em particular é interessante ao propósito de análise de “Oficina irritada”: dentre as *Rime* de Dante, escritas em vulgar, destacam-se quatro, conhecidas como *Rime petrose*, ou seja, composições de teor e forma duras endereçadas à dama Pietra (aos antípodas do encantamento lírico por Beatriz), cujo caráter impassível repele qualquer sentimento que o eu-lírico lhe acene. Citando Haroldo de Campos, Ramos Jr. (2002-2003, p. 104) afirma:

Nesse ciclo, encontram-se poemas experimentais em que Dante concentra o vocabulário, marcado por um realismo áspero, e constrói uma máquina de signos que se articulam por “extrema redundância”, de modo que a repetição obsessiva, “fugindo à normalidade da expectativa, acaba se convertendo em fator de surpresa e gerando informação original”. Haroldo de Campos ressalta que essas quatro canções marcam “um ápice na criação lingüística dantesca, exigindo do poeta [...] invenções formais extremadas”, assinalando o que há de atualíssimo “na construção e no despojamento” das “Rime Petrose”. Mais, o ensaísta destaca, sobretudo, o caráter isomórfico dessas canções, em que a imagem da pedra é reconhecida como metáfora da dama áspera, e esta, como imagem metamórfica da poesia áspera, de modo que “forma e conteúdo [são] identificáveis num circuito reversível”. A “fusão metamórfica MULHER/PEDRA” estabelece o nexo com uma prática construtiva em que ao objeto difícil corresponde a dureza da elocução poética.

Como se nota, a relação direta entre o nome da amada, o signo da pedra, a forma poética áspera e o conteúdo duro concatenam-se na poesia para dar corpo às *Rime*. A imagem que se quer construir neste trabalho do poeta forjador aplica-se também a Dante por sua consciência poética, que sabe domar as palavras, domar a própria língua – como um bom pai –, e fundi-las naquela “forma definitiva e concentrada no espaço”, como disse Drummond em “Procura da poesia”. Como nas *Rime petrose*, é a agudeza de “Oficina irritada” que constitui em forma e em conteúdo a sua recusa não só a partir dos vocábulos acres, mas também (e principalmente) a partir dos procedimentos formais dos quais o poeta brasileiro nunca abriu mão. Ler a poesia de Dante, assim como a de Drummond, sem considerar essa prática construtiva e, também, o perpassar do tempo histórico na lírica desses dois grandes poetas, é perder de vista a riqueza de sua poesia; as tensões histórico-sociais (Simon, 2015) estão presentes em ambos, mesmo que há séculos de distância, mas sempre encontrando no ofício do escritor uma saída, seja do mais profundo Inferno, seja do Mundo vasto Mundo.

Enfim, encaminhando-se ao final desta seção, além das convincentes interpretações disponíveis sobre a figura mitológica de Arcturo em “Oficina irritada” (Escolastico, 1997; Rabello, 2019), vale ressaltar que “claro enigma”, entre vírgulas, é um aposto do Boieiro e, por isso, é a chave metonímica do poema (e da obra como um todo) como sujeito da ação (“se deixa surpreender”). Ao deflagrar suas armas contra a sua mãe, ele é alçado aos céus junto a ela para formar a constelação da Ursa Maior e Ursa Menor pelo generoso Zeus; ou seja, a ideia de mito da explicação das coisas está dada e segue harmônica, pois, para lidar com as tensões entre o eu e o

mundo, há os deuses e a mitologia para preceder tudo. Porém, Drummond quebra essa lógica ao colocar Arcturo como aquele que se deixa surpreender por um soneto duro o qual ninguém lembrará; inútil como um tiro no muro; indiferente como um cão mijando no caos – metonímia das grandes cidades? Da confusão pungente de um estilo de vida caótico do mundo capitalista, no qual a revolução não é mais possível? –; a eternidade das estrelas surpreende-se com a obliteração do poema e com a sua escatologia, mas parece ser o único que presta atenção naquilo que o Eu quer. Daí a essencialidade da conjunção temporal “enquanto”, a qual cria uma simultaneidade entre o deixar-se surpreender e o tiro e o mijo, sendo um elemento concomitante significativo “[...] também no que concerne à estrutura tradicional do soneto, porque rompe a característica do “fecho de ouro”, uma vez que a última imagem aparecerá em um verso sintaticamente subordinado, diluindo a ideia que se colocaria como conclusão e arremate” (Escolastico, 1997, p. 92).

Como se tentou demonstrar com a leitura de “Oficina irritada”, em paralelo aos dois outros poemas analisados, esta composição de *Claro enigma* paradoxalmente é a mais bem acaba e a mais áspera. Isso porque, diferentemente dos outros dois, a forma fixa do soneto traz consigo o arquétipo do poema, aquilo com o que o público médio estaria acostumado, mas que logo se desfaz em provocação e em arbitrariedade. O poeta constrói aquilo que quer que seja recusado; mais que a tentativa de arrancar a poesia, mais do que a paciência de conviver com seus poemas, o Hefesto drummondiano agora quer atingir, mas não a poesia, pois ela é o seu próprio instrumento de ataque.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme tentou-se demonstrar a partir dos três poemas escolhidos para este trabalho, Carlos Drummond de Andrade, ao longo de sua obra, apresenta ao público diferentes faces, a depender não só daquilo que se experimenta enquanto forma e conteúdo, mas como aquela dá conta deste em termos que façam sentido à subjetividade lírica, transpassada pelo tempo histórico que a envolve.

“Poesia”, “Procura da poesia” e “Oficina irritada” são exemplos de como a subjetividade lírica drummondiana buscou soluções para os conflitos para os quais a poesia era a sua única arma de defesa e (por que não dizer) de ataque também. A forja heféstica do *gauche* mineiro produz, pela consciência poética, uma negociação com as palavras que vai além da luta: é no esforço de fazer a poesia emergir que o poeta sabe compor com generosidade, pois elas aceitam deitar-se no papel para exibirem-se ao público em sua ternura e em sua crueza.

Ao leitor cabe deixar a ingenuidade de lado para reconhecer na lírica de Drummond uma potência não só de beleza, mas de contestação de que a arte tem função social, histórica, subjetiva, política; não é panfletária, mas é consciente de si. Ao leitor, que acaso não tenha entendido o que Ferreira Gullar (2010) quis dizer quando afirmou que a arte existe porque a vida não basta, ler Drummond é descobrir que, além disso, a arte é necessária para que se continue a viver.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ANDRADE, Mário de. *As Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia, EDUSP, 1987.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970, p. 93-122.
- DAMIÃO, Carla Milani. O caminho para a epopéia futura: A Poesia Ingênu e Sentimental de Friedrich Schiller. *Artefilosofia*, n.1, p. 39-44, 2006.
- ESCOLASTICO, Cristiane. Um guardião desarmado, o reconhecimento trágico. *Magma*, n. 4, p. 87-94, 1997.
- GULLAR, Ferreira. “A arte existe porque a vida não basta”, diz Ferreira Gullar (2010). *G1*, 7 ago. 2010. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>. Acesso em: 14 dez. 2023.
- PESSOA, Fernando. *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942.
- RABELLO, Ivone Daré. “Mundo em trevas”: o apelo a Orfeu em “Canto órfico” de Carlos Drummond de Andrade. In: PIMENTEL, Maria Cristina; MOURÃO, Paula (Eds.). *A literatura clássica ou os clássicos na literatura: presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Edições Húmus/Centro de Estudos Clássicos, 2019, v. 1, p. 293-302.
- RABELLO, Ivone Daré. Em “Alguma Poesia”, sujeito poético é chave para observar o Brasil (2021). Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/em-alguma-poesia-sujeito-poetico-e-chave-para-observar-o-brasil/>. Acesso em: 05 dez. 2023.
- RAMOS JR., José de Paula. Amor de pedra. *Revista USP*, n. 56, p. 100-105, 2002-2003.
- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SIMON, Iumna Maria. O mundo em chamas e o país inconcluso. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 103, p. 169-191, 2015.
- VONK, Arthur Vergueiro. *Literatura conflagrada: Jorge Amado, Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade na trincheira dos anos 1930*. 2021. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28062022-183446/pt-br.php>. Acesso em: 11 dez. 2023.

LEONARDO FERREIRA AGUIAR é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo, tendo sua pesquisa financiada pela Capes. Contato: leonardo.ferreira.aguiar@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9817269854350012>.

A (TRANS)FORMAÇÃO DOS SERES VIVENTES EM *BUGÔNIA*, DE DANIEL GALERA

— LETÍCIA VITAL FERREIRA

RESUMO O interesse do presente artigo é apresentar uma leitura ecocrítica da novela *Bugônias* (2022), de Daniel Galera. Para tanto foi mobilizado um aporte crítico atualizado que possibilite a análise da participação dos diferentes seres vivos na narrativa, dando-se destaque à metamorfose como manifestação das alianças inter e intra-espécies. A apresentação dos animais como agentes e detentores de linguagem possibilita leituras da novela a partir do afastamento do especismo. Além disso, a jornada da personagem Chama é estudada a partir da perspectiva de uma história de amadurecimento, alterando algumas das lógicas presentes no romance de formação tradicional. Por fim, é defendido que também o Organismo participa desse processo formativo, transformando-se em sistema simpóico.
Palavras-chave: Literatura contemporânea; Ecocrítica; Literatura brasileira; Daniel Galera.

ABSTRACT *This article proposes an ecocritical reading of the novel Bugônias (2022), by Daniel Galera. To this end, an updated critical contribution was mobilized to enable the analysis of the participation of different living beings in the narrative, highlighting metamorphosis as a manifestation of inter and intra-species alliances. The presentation of animals as agents and as capable of language enables readings of the novel that move away from speciesism. Furthermore, the journey of the character Chama is studied from the perspective of a coming-of-age story, altering some of the perspectives present in traditional romance novels. Finally, it is argued that the Organism also participates in this formative process, becoming a sympoetic system.*
Keywords: Contemporary literature; Ecocriticism; Brazilian literature; Daniel Galera.

A novela *Bugônia* (2021), de Daniel Galera, apresenta a história de uma comunidade, o Organismo, composta por diferentes seres vivos que habitam um determinado espaço conhecido como Topo. Lá, o grupo consegue se proteger em/de um mundo futuro dominado por catástrofes climáticas, sociais e biológicas: “[o]s textos falam de escassez de comida e das grandes epidemias. Do mar avançando sobre as cidades costeiras e do calor dizimando os pastos e plantações que cobriam regiões maiores que o horizonte. Da variedade de entes que não resistiram à infestação humana” (Galera, 2021, p. 212).

Nesse espaço-tempo vindouro encontramos nossa protagonista, Chama, confusa sobre os ensinamentos de dois grandes líderes com visões diferentes: enquanto a Velha acredita que devemos aprender com o presente sempre mutável, Alfredo defende a busca do conhecimento a partir dos escritos que nos contam experiências passadas passíveis de se repetirem. Contudo, independentemente das diferenças, ambos compreendem que a sobrevivência depende de alianças e, no caso dos humanos, ameaçados por uma nova doença, a aliança tecida com as abelhas é de especial importância. Isso se dá porque as volantes são capazes de produzir o necromel, espécie de mel imunizador contra a peste de sangue. Mas, a partir da queda de um astronauta no Topo, as abelhas se afastam de seus locais costumeiros e o futuro da comunidade fica ameaçado.

O procedimento da Bugônia, termo que dá título à novela, é descrito, dentre outras obras literárias, pela *Geórgicas IV* de Virgílio, texto este utilizado como epígrafe da novela de Galera. No caso do texto romano, o processo é caracterizado como o sacrifício de um boi realizado de tal forma que abelhas nasceriam espontaneamente de seu corpo. No texto de Galera (2021, p. 174), contudo, “[n]ão há ritual” para o surgimento do mel imunizante: as abelhas voluntariamente se alimentam dos cadáveres do Organismo e produzem o necromel, que

[...] não mata nem neutraliza as bactérias da peste do sangue. Muito pelo contrário, o mel as atrai e as alimenta. Ficam saciadas a tal ponto que não precisam consumir nosso corpo. Passam a defender sua morada, ansiosas por algo que somente o néctar correndo em nossas veias pode fornecer. Invisíveis e incontáveis, é na aliança do Organismo que elas também encontram algum sossego (Galera, 2021, p. 196).

As alianças tecidas entre os humanos e os não-humanos do Organismo, inclusive com as bactérias nocivas, diferem das habituais no modo de produção capitalista não somente porque beneficiam a ambos os lados envolvidos, ou seja, não se pautam só na satisfação dos desejos e necessidades humanos, mas também porque o agenciamento das figuras não-humanas é explícito. As ações dos entes não-humanos, direcionadas ou não à manutenção dos acordos, são apresentadas como decisões conscientes reguladas por interesses próprios - eles não dependem da atuação humana e tampouco são representados como presos aos seus instintos.

As abelhas poderiam simplesmente nos matar quando precisam de um cadáver, lembra a Velha [...]. Se não nos matam é porque alguma coisa as beneficia num organismo sem medo, e talvez essa coisa seja apenas o nosso contentamento. [...] Uma seriema entra pela porta trazendo uma cobra presa ao bico, A cobra ainda se debate e a Velha olha e sorri, agradecendo à ave [...]. A velha tira o couro da cobra e prepara outra panela para cozinhar. As seriemas a alimentam porque ela abriga seus ninhos e ovos dentro de casa (Galera, 2021, p. 193-194).

No trecho acima, a Velha explica a decisão das abelhas pela manutenção do pacto criado - elas poderiam, se quisessem, realizar ações diversas, e o fato de não o fazerem implica que estão se beneficiando da situação. A cena ainda detalha a existência de outros pactos intra-espécies: a própria Velha estabelece uma aliança especial com as seriemas, aves que cuidam dela em troca da proteção a seus ovos. É constante na novela a presença de personagens humanos com aproximação maior a determinados seres não-humanos, indicando a diversidade presente tanto nos humanos como nos outros seres vivos. No caso de Chama, sua aproximação maior está justamente com as abelhas, o que parece se dar por dois grandes motivos. Em primeiro lugar, há uma grande sintonia entre as abelhas e Chama, que às vezes parecem compartilhar características: “Algumas abelhas despertaram cedo *como ela* [...]” (Galera, 2021, p. 173, grifos nossos); “*O cheiro bacteriano de suas axilas*, emanação da vida dos micróbios que hospeda [...] é o que ela mais gosta, o que mais fortalece seu senso de ser uma coisa inteira. *É como cheirar mel silvestre*” (Galera, 2021, p. 217, grifos nossos). Mas, além disso, há um esforço de Chama em compreender as abelhas, respeitando-as: “O enxame faz figuras e uma delas, Chama está convencida, é um rosto que a encara. Entende que está abusando da hospitalidade” (Galera, 2021, p. 175), “Sente uma picada no dorso da mão, depois outra na curva entre o pescoço e o ombro. Chama não se importa [...], e sabe também que as aliadas a reconhecem e não a consideram uma ameaça, picando às vezes porque *faz parte da sua linguagem* [...]” (Galera, 2021, p. 218, grifos nossos).

Segundo Bruno Latour (*apud* Haraway, 2022, p. 83), faz-se necessário contar as “histórias de Gaia”, tomando como agentes ativos os entes anteriormente considerados de maneira meramente passiva. Parece ser essa a proposta do Organismo ao considerar a agentividade enquanto traço existente para além dos seres humanos – a sobrevivência do todo se faz possível somente a partir da colaboração com outros seres vivos. Do mesmo modo, ao tomar a linguagem como presente também nos animais, a narrativa inverte a lógica da superioridade humana pautada na exclusividade da habilidade linguística; desfaz-se, assim, o conceito “*l’animot*” de Derrida.

Com sua costumeira genialidade para cunhar palavras que encapsulam argumentos filosóficos inteiros, Derrida inventou *l’animot*, que inclui em uma única palavra o som do plural francês para animais, *animaux*, ao mesmo tempo em que chama atenção ao modo como a própria palavra (*mot*) implica a linguagem simbólica da qual considerados que os animais são privados, e que os define – em Descartes e em outros locais – como inferiores (Garrard, 2012, p. 150, tradução nossa).^[1]

No texto a representação dos javalis se distancia dessa imagem colaborativa dos seres vivos. Ao contrário de serem capazes de construir alianças e trocarem positivamente com os outros, essa espécie é caracterizada de maneira individualista e inconsequente, sendo, por isso, inferiorizada e temida: “O javali é o único bicho com quem o Organismo nunca se entende. [...] Comem qualquer coisa e não adoecem. Se tornaram invencíveis e numerosos e talvez por isso pareçam um pouco alheios à vida e incapazes de alianças” (Galera, 2021, p. 194). A descrição dos javalis parece se aproximar da prática humana tanto fora do Topo como anteriormente aos desastres mencionados, “[...] antes do grande calor e da falta de energia [...]” (Galera, 2021, p. 179), mas a maior semelhança entre a sanha violenta dos javalis e o comportamento humano é experimentada no

[1] No original: “With his customary genius for coining words that encapsulate entire philosophical arguments, Derrida invents *l’animot*, which includes in a singular term the sound of the French plural for animals, *animaux*, while at the same time drawing attention to the way in which the word (*mot*) itself implies the symbolic language which animals are thought to be deprived, and which defines them – in Descartes and elsewhere – as inferior”.

próprio Organismo após a queda do astronauta. A partir de sua chegada, é negada ao astronauta qualquer possibilidade de tecer alianças, pois o mesmo é visto como uma ameaça ao modo de vida pré-estabelecido no Topo. Segundo Alfredo,

[é] importante que todos entendam o que a chegada dele significa. O homem fala uma língua que não conhecemos e representa uma degeneração das antigas sociedades da qual ainda estamos protegidos no Topo. [...] Sua queda aqui só pode ter sido um acidente, mas é um acidente com consequências muito perigosas para o Organismo. O homem conhece tecnologias das quais nos afastamos há muito tempo e não sabemos o que pretende ou do que é capaz. Ele pode atrair outros humanos que não vão respeitar o modo de vida do Organismo. Humanos que podem querer tomar de nós o necromel, os olhos-d'água sem veneno e o ar fresco (Galera, 2021, p. 213).

Alfredo enxerga no Organismo garantias de sobrevivência que devem ser mantidas a todo custo – apesar das críticas aos feitos da humanidade que levaram-na ao desastre, trata-se de uma personagem apegada aos saberes antigos contidos nas palavras escritas e, portanto, à preservação do já conhecido. A Velha, por sua vez, parte de uma visão segundo a qual as alianças são cambiáveis a todo e qualquer momento – “[a] aliança, não cansa de ensinar a Velha, é um pacto reescrito a todo instante. Uma sintonia frágil entre corpos, uma dança” (Galera, 2021, p. 173). A sequência de mudanças causadas pelo impacto da chegada do astronauta reiteram a ideia de transformações constantes; no entanto, é possível considerar que, mesmo anteriormente, o Organismo já carregava em si sinais de sua inconstância. As metamorfoses se revelam regularmente na novela não apenas no conteúdo narrado, mas também na forma narrativa e nas descrições do espaço e das personagens; observemos, a título de ilustração, o início do primeiro capítulo:

Na aurora violácea Chama se afasta do Organismo pela trilha que leva às colmeias. Seus chinelos feitos de borracha de pneu e cabos de carregador esmagam nódoas de terra seca, o imundo poncho-pala de fibra de cânhamo roça seus quadris estreitos, as pernas de couro de javali nas coxas e canelas impedem que as macegas altas e espinhentas rasguem sua pele castanha, na qual ferimentos superficiais deixam cicatrizes lisas e brancas. Atravessa pela rota bem conhecida o campo de eucaliptos mortos, uma cama de gato de troncos caídos, finos e estranhamente preservados no ar seco, cumprimenta com um olhar Boloto, o vigia daquele turno, trepado no esqueleto retorcido da antiga torre de transmissão, sobe a elevação rochosa, coberta aqui e ali por uma penugem de líquens rosados [...] (Galera, 2021, p. 172).

Seguindo os ensinamentos da Velha, de acordo com quem “[n]ão há necessidade de passado, pois o presente guarda todos os indícios que precisamos [...]” (Galera, 2021, p. 176-177), a narração da obra ocorre majoritariamente no tempo presente, tal qual no trecho acima. Mas, para além dessa questão formal, o conteúdo também apresenta em si o registro de histórias anteriores e de suas mudanças até o estado atual. A narrativa se inicia com a aurora, possível símbolo de metamorfose por conectar a noite passada ao novo dia; além disso, as imagens de morte (como no caso dos campos de eucalipto) são paulatinamente substituídas por imagens de vida (por exemplo através do surgimento de pequenos líquens). Vale ainda notar que as descrições das vestimentas da personagem trazem consigo a ideia da modificação dos materiais e, ao mesmo tempo, a história da reverberação dos detritos humanos até posteriormente à obsolescência dos produtos originais

– todas as roupas descritas são compostas de múltiplos materiais agregados que, apesar de formarem uma nova coisa, não deixam de remeter ao que já foram individualmente. A esse respeito é interessante notar a ausência de oposição entre os elementos primários da natureza (como a fibra de cânhamo) e aqueles que sofreram maior interferência humana para sua confecção (os cabos de carregador, por exemplo) – isso ocorre porque, na narrativa, o humano não é separado da noção de natureza:

[f]omos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso – enquanto seu lobo não vem –, fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2019, p. 9-10).

Em *Bugônias*, todos os seres pertencem à natureza, inclusive os humanos, e, portanto, o fruto de seu trabalho também faz parte dela. Dessa forma, há uma continuidade notável entre a apresentação original dos materiais e aquilo em que se transformam – seja por interferência humana, pela ação do tempo, ou mesmo através do trabalho de outros seres vivos. Nesse aspecto, o narrador da novela não corrobora com a frequente distinção entre “Natureza” e “Cultura”, e trata ambos como uma única coisa: “[f]undimos nosso trabalho com a terra, nossas forças com suas forças [da Natureza], tão profundamente que não é mais possível recuarmos e dela separarmos-nos” (Williams, 2011, p. 112). Na obra em questão, a compreensão dos seres humanos enquanto parte da noção geral de “Natureza” leva à interconectividade entre todos os seres vivos enquanto parte de uma mesma unidade – por isso, o processo de mutação de um ser reivindica a participação de outros, de tal forma que a noção de individualidade talvez não faça sentido. Essa inconstância parece, pelo menos a princípio, incomodar Chama: “Mas se tudo pode vir a ser qualquer coisa, Chama pensa em segredo, como ter certeza que a vontade de viver não é uma espécie de miragem?” (Galera, 2021, p. 184). Nesse ponto, podemos retomar a discussão de Timothy Morton a respeito da percepção de interconectividade entre todos os seres:

De um lado, nosso mundo se expande à medida que nosso conhecimento cresce. Mas por outro lado, ele encolhe: as coisas são “menos” do que pensávamos que eram. Descobrimos que nosso entendimento mais detalhado de como as coisas se conectam umas com as outras resulta em uma perda na sensação de realidade. Um vazio se abre no nosso espaço social e psicológico. Nos níveis micro e macro, as coisas são menos completas, menos integradas, menos independentes, do que acreditávamos (Morton, 2010, pos. 742, tradução nossa).[2]

A eterna mutação dos vínculos e a interconectividade entre todos os seres inquieta Chama exatamente pela perda de independência do indivíduo frente ao coletivo. No entanto, essa premissa, responsável pela sustentação do grupo, é esquecida pelo Organismo com a queda do astronauta; nesse momento de crise os humanos se voltam ao passado e procuram cristalizar suas formas de existência, ignorando não somente o caráter ininterruptível das mudanças, mas também a participação necessária do diferente em sua composição. O astronauta é visto como não-pertencente a partir de uma perspectiva exclusivista que separa os detentores de certos direitos daqueles a quem os mesmos são negados. Apesar do choque causado por essa nova percepção do

[2] No original: “On the one hand, our world expands as our knowledge grows. But on the other hand, it shrinks: things are ‘less’ than we thought they were. We discovered that our more detailed understanding of how things connect with each other results in a loss of a sense of reality. A void opens up in our social and psychological space. On the micro and macro levels, things are less complete, less integrated, less independent, than we believed”.

outro, é possível dizer que ela já era vislumbrada na contrariação do Organismo em compartilhar o necromel com humanos de outros locais – visão defendida inclusive pela Velha, mas não compartilhada totalmente por Chama, “[a] Velha costuma dizer que a aliança com as abelhas pertence ao Organismo e não há garantia nenhuma de que possa ser replicada [...] Chama entende o que a Velha quer dizer, mas ao mesmo tempo sonha em oferecer imunidade aos humanos de fora” (Galera, 2021, p. 186).

Apesar das mudanças apresentadas no espaço e nos materiais utilizados, a forma como o Organismo é descrito pelo narrador – cuja visão é aparentemente vinculada à de Chama – indica certa estabilidade graças à manutenção das alianças: “Esse ar tão seco, *sempre* tão seco” (Galera, 2021, p. 173, grifos nossos); “[...] as rainhas acasalam com os zangões *sempre* no mesmo lugar” (Galera, 2021, p.182, grifos nossos). A constância parece incomodar Chama – quiçá pela incompatibilidade entre a forma como viviam e os ensinamentos sobre as eternas mudanças. A respeito da caravana dos carvoeiros (grupo temido pelo Organismo por assassinar outros humanos), por exemplo, é dito que “Chama não quer, é claro, que a caravana apareça, mas uma parte dela gostaria de vê-los ao longe [...]” (Galera, 2021, p. 191), e, em outro momento, essa mesmice é descrita com termos negativos, apesar de conter em si germens de renovação: “[p]or trás do *drama modorrento dos dias repetitivos* moléculas se formam e se destroem [...]” (Galera, 2021, p. 195, grifos nossos). Por mais que desejasse uma movimentação na quietude do Organismo, Chama se surpreende com as situações anômalas que encara após a chegada do astronauta e começa a se sentir, também ela, uma estranha:

Chama reparou que eles pareciam saber do que aquilo se tratava mas falavam muito pouco e em voz baixa. *O Organismo não costumava ter segredos.* [...] O homem foi carregado numa rede até a varanda da casa da Velha [...] e a porta foi fechada. *Chama nunca tinha visto a porta da casa da Velha ser fechada.* [...] O arame farpado que sempre protegeu os mantimentos contra javalis e outros entes esfomeados *agora tinha outro significado* [...] (Galera, 2021, p. 205, grifos nossos)

A porta do depósito está trancada com uma corrente e um cadeado. Desde que nasceu Chama sabe que não existem cadeados no Organismo, não existem trancas nem chaves, mas ali está um cadeado enferrujado, *senal inequívoco de que ela já não conhece bem onde vive,* não reconhece mais seu lugar e suas alianças, e este talvez seja, ela pensa, o mesmo sentimento que espantou as abelhas, um horror repentino de não mais pertencer (Galera, 2021, p. 215, grifos nossos).

As mudanças, no entanto, não ficam restritas ao Organismo e às alianças, mas se apresentam também na própria Chama. A incerteza que sempre apresentou em relação a alguns ensinamentos – “Ela agradece e assente com a cabeça, ruminando, pensando se concorda” (Galera, 2021, p. 184) – se transmuta em diferença radical e enfrentamento: o tratamento conferido pelo Organismo ao astronauta-alienígena é contestado vertiginosamente por Chama, que parece decepcionada por não encontrar apoio nem mesmo na Velha. Devido ao seu novo posicionamento, o tratamento pouco cordial passa a se estender à própria Chama. Quando o filho de Alfredo fica doente, há uma cena na qual “[a] Velha e Alfredo não lhe dirigem o olhar e se negam a reconhecer sua presença ali. É outra sensação nova para ela, essa indiferença, outra mutação sinistra de um Organismo que vai ficando irreconhecível” (Galera, 2021, p. 232). Nesse contexto Chama parece se distanciar não somente dos ensinamentos da Velha e de Alfredo, mas também do próprio grupo de origem; isso é notável quando as descrições do narrador começam a opor Chama ao Organismo, como em “[o]

Organismo *dorme em silêncio*. Ela *desperta* com o peito *inquieta* e a boca seca. [...] O silêncio, ela se dá conta agora, parece excessivo [...]” (Galera, 2021, p. 216, grifos nossos), momento no qual a quietude do Organismo adormecido é contraposta à figura inquieta e desperta de Chama.

Tais descrições associadas ao distanciamento de Chama em relação às figuras de liderança do Organismo sugerem a possibilidade da novela ser lida como uma história de formação. Em primeiro lugar, existe em Chama uma posição questionadora sobre o funcionamento da comunidade e seu papel nela, além das descrições de suas angústias internas naquele espaço, exemplificada no trecho “[t]er uma família como a da fotografia não a pouparia da vertigem que é ser um ente entre muitos” (Galera, 2021, p. 209). Além disso, a personagem busca por vivências diversas – além do desejo de ver os carvoeiros, citado anteriormente, há a menção à vontade de Chama em dedicar-se ao contato com os javalis, o que seria uma relação nova para o Organismo. Essas indagações fortalecem uma leitura de narrativa de formação, pois “[p]arte do conflito de gerações, que é um dos passos do romance de formação, deve-se à luta do protagonista para ter acesso a vivências várias” (Schwantes, 2007, p. 55).

O contato com uma pessoa mais velha que lhe leva ensinamentos, outra característica do romance de formação, ocorre através da figura do astronauta, ainda que de maneira desvirtuada: a incompreensão entre os dois provocar em Chama questionamentos sobre suas aprendizagens no Topo – “[...] enquanto desenha esses ensinamentos para o astronauta, Chama começa, pela primeira vez, a questionar em alguma medida a sua validade. Os olhos de confusão do homem desperta nela suspeitas disformes mas suficientes para começar a amolecer determinadas certezas” (Galera, 2021, p. 228). Outro ponto que legitima essa interpretação é a presença, nos romances de formação, de uma viagem a um local distante – embora isso não aconteça da mesma forma com Chama, é notável o modo como a protagonista transgride as fronteiras pré-estabelecidas do Organismo, infração que assume contornos positivos por resultar no reencontro com as abelhas:

Em pouco tempo ela já não sabe onde está e é bem possível que tenha ultrapassado os limites do Topo. Uma subida íngreme sugere a transposição de um fundo que ela desde cedo aprendeu que não devia pisar, mas o chamado a impele, uma curiosidade que é um amor à vida maior que o temos de apagá-la por imprudência (Galera, 2021, p. 218).

É notável, ainda no trecho acima, a reafirmação do desejo de viver intensamente, importando-se mais com a emoção e a curiosidade do que com a própria segurança. Essa é mais uma característica que difere Chama da maior parte dos moradores do Topo, associados com um temor conservador. O medo desses moradores é justamente o motivo para realizarem o processo de bugônia utilizando o astronauta como oferenda; o título da novela parece se referir menos ao processo no qual as abelhas se alimentam dos cadáveres, um processo que não violenta nenhum ser vivente – “[...] juntando velhos e crianças, os que se matam quando querem e os natimortos, sobrando ou faltando um aqui e ali, é a quantidade de humanos que morre no Organismo sem que se precise fazer nada” (Galera, 2021, p. 182) –, e mais ao sacrifício que, segundo Alfredo, seria a única forma de trazer de volta as abelhas para retomar a antiga aliança e ter novamente acesso ao necromel. É notável como, durante o processo de violentação do astronauta, Alfredo chega a citar os versos 280 a 300 das *Geórgicas IV* de Virgílio, livro que ensinaria o ritual. O processo de sacrifício remonta à relação tirânica estabelecida por alguns humanos com outros seres viventes (humanos ou não), modos esses supostamente superados no Topo através do estabelecimento de alianças.

As ovelhas e cabras observam de longe com sua neutra curiosidade intacta. Talvez bruxulear na intimidade das lanosas, Chama pensa, a memória residual de inúmeros sacrifícios perpetrados em seus antepassados por humanos ensimesmados em seus rituais, crentes de que os ciclos de fertilidade e as alianças entre os entes eram afetados por sua busca obstinada de um sentido (Galera, 2021, p. 239).

Nesse momento da narrativa os humanos do Organismo apresentam uma visão colonizadora dos corpos diversos – ao contrário da lógica agregadora e comunicativa, encontra-se a negação do direito à vida e a redução do astronauta aos possíveis ganhos provenientes de sua morte. É o que Malcom Ferdinand define como “Negro”, termo não relacionado às características físicas de humanos, mas sim palavra a qual “[...] se refere a todos aqueles que estiveram e estão no porão do mundo moderno: os fora-do-mundo. Aqueles cuja sobrevivência social é marcada pela exclusão do mundo e que são reduzidos ao seu ‘valor’ energético” (Ferdinand, 2021, p. 60, tradução nossa)[3]. Ainda sobre esse momento é importante ressaltar o modo como os algozes empunham suas certezas em benefício próprio, numa individualidade independente das consequências aos demais seres – “Quem ‘acredita’ ter as respostas às urgências presentes é terrivelmente perigoso. Quem se recusa a ser favorável a algumas formas de viver e morrer, e não a outras, é igualmente perigoso” (Haraway, 2022, p. 84). Essa violência, como normalmente ocorre com a agressividade desenfreada, não se limita ao astronauta e, para surpresa de Chama, também ela é vitimada em mais uma das novidades surgidas no Organismo – “Chama nunca viu um ente vivo amarrado no Topo. Nem humano nem cabrito nem ovelha nem gavião. Ela é a primeira” (Galera, 2021, p. 240). Nesse processo de violações é possível dizer que o Organismo e seus ideais são também vitimados – quando Chama sugere se tornar mãe do astronauta, “[a]lguns moradores riem baixinho, mas a comunidade como um todo permanece circunspecta porque conhece e respeita as tradições e sabe da gravidade do pedido” (Galera, 2021, p. 236); ao invés de respeitar a tradição, no entanto, Alfredo agride Chama após sua fala – acontecimento irônico dado o compromisso de tal personagem com a manutenção do modo de vida do Organismo. Posteriormente a isso ocorre a violência última ao astronauta, um processo de tortura maquiado de intenções ritualísticas, a qual “com uma luz ardente de força e esperança nos olhos alguns homens e mulheres fazem prontamente sem questionar” (Galera, 2021, p. 237). Se considerarmos a importância da agentividade dos seres nessa comunidade, é possível enxergar também na falta de questionamento dos agressores uma quebra de vínculo com suas tradições.

Essa reviravolta no Organismo é acompanhada pela completude da metamorfose de Chama. De modo inédito ela foi mantida amarrada por nove dias, retomando a ideia de que o processo de formação do *Bildungsroman*, quando intentado por uma personagem feminina, é visto enquanto ameaça ao status quo e, conseqüentemente, resulta na exclusão e marginalização da mulher (Pinto, 1990, p. 13). No entanto, ao contrário do final trágico de muitas personagens desafiadoras dos textos de formação, Chama, durante esse período, “[...] presente que uma grande mudança se avizinha, uma mudança que se dará ao mesmo tempo nela mesma e em toda parte [...] como se gestasse alguma coisa e ao mesmo tempo estivesse sendo parida” (Galera, 2021, p. 242) – talvez substituindo o filho no qual gostaria de transformar o astronauta. Enquanto Chama cria uma novidade e é por ela criada (imagens de vida), acontecia uma transformação de morte com o corpo do astronauta, que inicia seu processo de decomposição com o aparecimento de larvas e moscas

[3] No original: “[...] refers to all those who were and are in the hold of the modern world: the off-world. Those whose social survival is marked by an exclusion from the world and who are reduced to their ‘value’ as energy”.

varejeiras. Se as abelhas simbolizam a vida tanto pela ação polinizadora como, no romance, pela produção do necromel, as varejeiras seriam definitivamente um signo avesso, a morte geradora de morte – especialmente levando em conta a violência com a qual atacam os humanos responsáveis por, equivocadamente, convocá-las; “Chama observa de longe. Uma nuvem escura de volantes escapa pela entrada da cabana e rodopia com um zumbido tenebroso em torno dos moradores. Chama sabe na mesma hora que não são abelhas. Os humanos começam a gritar e se estapear aflitos” (Galera, 2021, p. 243). O surgimento das varejeiras no que seria o último resquício de esperança pode representar o perecimento do próprio modo de vida do Organismo – mas, como as imagens de renovação na obra nos mostram, é justamente do fim aparente que surgem novas oportunidades de alianças.

A mudança final do Organismo se dá quando Chama retoma o contato com as abelhas, com quem se torna “um único organismo vivo” (Galera, 2021, p. 245). A escolha do termo “organismo” é fortuita, pois nessa passagem Chama é o Organismo e dele faz parte – depende dela a reinauguração de um Organismo não mais preso a determinado espaço, separando-se dos “[...] poucos humanos que preferem cuidar ali mesmo dos animais e limitar o escopo de suas vidas ao que já conhecem desde sempre. O Organismo atravessa o riacho venenoso e desbrava pela primeira vez as terras em torno do Topo” (Galera, 2021, p. 247) – essa nova realidade do Organismo pode caracterizá-lo como um sistema simpoético, não sendo mais limitado espacial ou temporalmente nem possuindo unidades autônomas, agora o Organismo age como o que M. Beth Dempster (*apud* Haraway, 2022, p. 71) define enquanto *simpoiese*: “sistemas de produção coletiva que não possuem limites espaciais e temporais autodefinidos. Informação e controle são distribuídos ao longo dos componentes. Os sistemas são evolutivos e têm potencial para mudanças surpreendentes”.

Pode-se supor, então, que Chama gestava, na realidade, esse novo Organismo, uma metamorfose do que antes existia. Dessa forma, podemos compreender o nome da protagonista como, ao mesmo tempo, substantivo e verbo – Chama destrói, tal qual uma labareda, o velho para possibilitar o surgimento do novo, e, ao mesmo tempo, invoca os outros seres para participarem da mudança. Aqui é interessante notar o modo como a história de formação de Chama difere da tradição das histórias de formação com protagonistas femininas, nas quais há frequentemente uma personagem “[...] que não sofre modificação, cuja única experiência é aprender, mais ou menos mecanicamente, a se mover dentro dos meandros da sociedade [...]” (Schwantes, 2007, p. 3). Ao contrário do que ocorre nesses romances do século XVIII, Chama não só se modifica como também altera a sociedade onde vive, transformando-a em um sistema no qual todos possuam espaço, dependendo uns dos outros para atravessar espaços antes não imaginados.

A ruptura das fronteiras e a exploração do espaço coincidem com o embaçamento das fronteiras entre os elementos do Organismo – Chama e as abelhas se tornam um, assim como os demais membros que, apesar de terem suas individualidades respeitadas, movem-se e agem de maneira unificada. Apesar de destacar as habilidades individuais das personagens – “[...] Chama diz que precisará de Misabel para identificar e aproveitar as tecnologias e artefatos. Precisarão de Celso para ajudar a entender as abelhas [...]. Precisarão de Alfredo para decifrar escrituras [...]” (Galera, 2021, p. 246) –, a narrativa passa a tomar o Organismo enquanto agente coletivo englobador dos indivíduos - “O *Organismo* atravessa o riacho venoso [...] Alfredo escreve os acontecimentos e lê para o *Organismo*” (Galera, 2021, p. 247, grifos nossos). O atravessamento da fronteira do Topo e o ofuscamento da separação entre os seres refletem o caráter mutualista desse novo corpo: “Pensar a interdependência envolve dissolver as barreiras entre “por aqui” e

“por ali” e, mais fundamentalmente, a ilusão metafísica de rigidez, limites estreitos entre dentro e fora” (Morton, 2010, pos. 808, tradução nossa).^[4] Essa nova forma de união, aliada à percepção coletiva de que “[...] humanos precisam dos corpos e pensamentos uns dos outros para vicejar” (Galera, 2021, p. 246) estabelece não mais uma comunidade, mas sim uma coletividade, pautada na escolha de estar junto sem se guiar por interesses individuais (cf. Morton, 2010, pos. 2696), como anteriormente ocorria devido à necessidade do necromel; ou como ocorreu após a queda do astronauta, quando os desejos individuais por proteção levaram ao assassinato do estrangeiro. A metamorfose das individualidades no Organismo multi-espécies parece trazer consigo um impulso utópico inexistente na versão original do Organismo – a extrapolação do espaço e a abertura às mudanças permite o vislumbre de uma coletividade capaz de abarcar todos; resta saber quantos acudirão ao chamado.

REFERÊNCIAS

- FERDINAND, Malcom. *Decolonial ecology: Thinking from the Caribbean world*. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 2021.
- GALERA, Daniel. Bugônia. In: GALERA, Daniel. *O deus das avencas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 171-247.
- GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. Nova Iorque: Taylor and Francis, 2012.
- HARAWAY, Donna. Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. In: MOORE, Jason W. (Ed.) *Antropoceno ou capitaloceno?: Natureza, história e a crise do capitalismo*. São Paulo: Editora Elefante, 2022, p. 67-125.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo (Nova edição)*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.
- MORTON, Timothy. *The ecological thought*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 30, p. 53-60, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LETÍCIA VITAL FERREIRA é mestranda no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP). Atualmente desenvolve uma pesquisa sobre as literaturas contemporâneas em Angola e no Brasil com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Contato: leticia.vital.ferreira@usp.br. Currículo [Lattes: http://lattes.cnpq.br/1231204826575444](http://lattes.cnpq.br/1231204826575444).

[4] No original: “Thinking interdependence involves dissolving the barrier between ‘over here’ and ‘over there’, and more fundamentally, the metaphysical illusion of rigid, narrow boundaries between inside and outside”.

PARADIGMA E EXCEPCIONALIDADE NO EVENTO RACIAL DO ATLÂNTICO VERDE[1]

— VICTOR AUGUSTO DA CRUZ PACHECO

RESUMO Este artigo tenta refletir sobre como os processos ambíguos, anômalos e complexos da história da Irlanda expõem as dinâmicas do paradigma da antinegatividade para a formação do conceito do “Humano” e a excepcionalidade da experiência irlandesa, partindo da junção do referencial teórico do pensamento radical negro (Ferreira da Silva, 2019; Wilderson III, 2010, 2020) e da historiografia irlandesa (Kenny, 2006; O’Neill; Lloyd, 2010; Ohlmeyer, 2023). Para tanto, percorrerei a presença irlandesa no Atlântico considerando a ambiguidade e complexidade dos irlandeses como vítimas e agentes de projetos coloniais nas Américas e em África, além da passagem de Frederick Douglass na Irlanda no século XIX. Considerando o termo “evento racial” proposto por Denise Ferreira da Silva (2019), considero que o Atlântico Verde aponta para (1) a excepcionalidade do caso irlandês para a experiência da branquitude, (2) as falhas da analogia entre a experiência negra e a irlandesa e (3) a posição paradigmática da antinegatividade para o projeto de formação da identidade irlandesa e a sua inscrição na “família humana”.

Palavras-chave: Pensamento negro radical; Evento racial; Afropessimismo; Negritude; Atlântico Negro e Verde.

ABSTRACT *This article aims to reflect on how the ambiguous, anomalous, and complex processes of Irish history expose the dynamics of antiblackness as paradigmatic for the concept of “Human” and the exceptionality of the Irish experience. Based on the theoretical framework of black radical thought (Ferreira da Silva, 2019; Wilderson III, 2010, 2020) and Irish historiography (Kenny, 2006; O’Neill; Lloyd, 2010; Ohlmeyer, 2023). I will explore the Irish presence in the Atlantic, considering the ambiguity and complexity of the Irish as victims and agents of colonial projects in the Americas and Africa, as well as Frederick Douglass’s visit to Ireland in the nineteenth century. Following the term “racial event” proposed by Denise Ferreira da Silva (2019), I argue that the Green Atlantic demonstrates (1) the exceptionality of the Irish case for the experience of whiteness, (2) the ruses of the analogy between the black and Irish experiences and (3) the paradigmatic position of antiblackness for the project of forming Irish identity and its inscription in the “human family”.*

Keywords: Black Radical Thought; Racial Event; Afropessimism; Blackness; Black and Green Atlantic.

I

Figura 1: Protesto do dia 23 de novembro de 2023.

Fonte: Colin Keegan/Collins Dublin, The Irish Times (2023).

Em 23 de novembro de 2023, um grupo estimado de 500 pessoas tomou as ruas de Dublin. Elas saquearam lojas, confrontaram diretamente a polícia e incendiaram carros e meios de transporte público. Esses atos ocorreram como uma reação ao ataque na tarde daquele mesmo dia a três crianças, com idades entre cinco e seis anos, e uma professora. As vítimas haviam sido esfaqueadas por um homem, naquele momento ainda não identificado, durante a saída da escola primária *Gaelscoil Cholaiste Mhuire*, na região da Parnell Square. A informação espalhada em grupos de extrema direita afirmava que o responsável pelo ataque era um imigrante, o que corroborou com os sentimentos e os protestos anti-imigrantes que têm se intensificado na Irlanda nos últimos anos.

O protesto articulou a gramática racial moderna (Ferreira da Silva, 2016) ao centralizar a diferença racial como estopim numa linguagem que se refere tanto à insurgência contra os modelos interculturalistas do governo irlandês como à denominação comum que une os manifestantes. No subconsciente coletivo dos grupos de extrema direita na Irlanda, a placa com os dizeres “*Irish Lives Matter*”, um exercício de intertextualidade, substituição, apropriação e apagamento, deseja apontar para algo mais intrínseco entre negridade e irlandesidade do que poderia se suportar. A intercambialidade entre a experiência negra e a experiência irlandesa, como na infame frase “*The Irish are the niggers of Europe [...] An’ Dubliners are the niggers of Ireland*”

[1] Este trabalho foi financiado pelo processo nº 2020/03891-7 Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Gostaria de agradecer Prof. Dr. Marcos Piason Natali, Ana Carolina Vilalta Caetano, Esther Borges, Jessica Grant e Lucas Hirata pela leitura e comentários.

(Doyle, 1989, epub, p. 10),^[2] parece voltar à tona em momentos de crise. Entretanto, esse não foi o caso quando houve o processo explícito de racialização da identidade irlandesa como resposta à virada migratória que se deu a partir dos anos 1990, devido ao período de prosperidade econômica conhecido como Tigre Celta. A mudança na constituição nacional através do referendo de 2004, promulgando a cidadania como direito através do sangue no lugar de direito por nascimento, instituiu uma relação direta entre territorialidade, raça e identidade nacional, recuperando a “simbólica do sangue”, como propõe Michel Foucault (2017, p. 159-160) ao descrever o conceito de raça na Europa do século XVIII. A lógica do referendo de cidadania, continuando com Foucault, é o resultado da racialização da sexualidade e sua confluência em termos de sanguinidade, partindo do medo e da ansiedade da degeneração social por causa dos novos corpos que entraram na Irlanda durante o Tigre Celta e, por consequência, ameaçavam a pretensa homogeneidade sociocultural e racial do país. Nesse sentido, a marcação da identidade nacional ao invés da marcação racial direta, como “*White Lives Matter*” – confirmando que a ideologia por trás desses discursos é a supremacia branca –, ou a intenção em desracializar o discurso – considerando a categoria universal do humano, em “*All Lives Matter*” – é um indicativo direto dos acúmulos históricos presente na construção da irlandesidade que necessita ao mesmo tempo da negridade, um referencial que circunscreve a possibilidade da articulação de uma gramática de sofrimento, e da antinegridade, disfarçada aqui como discurso anti-imigração.

O protesto de 23 de novembro, o Tigre Celta e a racialização da irlandesidade, seja pela colonização de 1169 ou pelo referendo de 2004, configuram aquilo que Denise Ferreira da Silva (2019) chama de “evento racial”, que

é necessariamente sem tempo devido ao modo como a diferença racial reconfigura o colonial ao compreender o nativo e o escravo, como ferramenta científica (biológica) que imprime seus traços mentais (morais e intelectuais) fora da história. Tradicionalmente, a reação crítica do pensamento racial (através de uma abordagem sócio-histórica) a esse efeito do elemento racial tem sido apresentar questões raciais em termos de conexões entre os ‘tempos de outrora’ e o ‘agora mesmo’ (ou entre o ‘lá longe’ e o ‘aqui mesmo’). Mas isso não funciona: saber que os comerciantes de Liverpool lucravam com o tráfico negreiro, o que permitiu o surgimento do sistema bancário moderno na Inglaterra do século 17, não expõe como o elemento racial vincula esses lucros ou as insurreições negras na Liverpool de hoje; isto é, como a exclusão econômica e a polícia que a perpetua fazem parte da mesma composição que é o Capital Global. Para que isso possa ser pensável, precisamos ser capazes de imaginar o que acontece sem o tempo (Ferreira da Silva, 2019, p. 496).

Pensar a antinegridade como aquilo “que acontece sem o tempo” parece ser um salto inventivo, que implica ler a experiência irlandesa como o laboratório daquilo que poderia ter sido a branquitude sem a existência da negridade. Parafraseando Hortense Spillers (2021, p. 29), a humanidade precisa da negridade, que, se não existisse, teria que ser inventada. Meu interesse ao longo das próximas páginas é tentar refletir sobre como os processos ambíguos, anômalos e complexos da história da Irlanda (Kenny, 2006, p. 3) expõem as dinâmicas do paradigma da antinegridade e a excepcionalidade da experiência irlandesa. Nesse sentido, o evento racial aponta para (1) a excepcionalidade do caso irlandês para a experiência da branquitude, (2) as falhas da

[2] Em tradução minha: “Os irlandeses são os negros da Europa [...] e os dublinenses são os negros da Irlanda”. A frase é retirada do romance *The Commitments* ([1987] 1989) de Roddy Doyle, livro considerado por críticos literários irlandeses como uma obra seminal para o início da ficção contemporânea na Irlanda.

analogia entre a experiência negra e a irlandesa e (3) a posição paradigmática da antinegriidade para o projeto de formação da identidade irlandesa e a sua inscrição na “família humana”.

II

Distanciando-se de perspectivas e abordagens de análise histórica e cultural pautadas por nacionalismos, Paul Gilroy, no livro *O Atlântico negro*, propõe “o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e [a utiliza] para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural”, propiciando “um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento, identidade e memória histórica” (Gilroy, 2019, pp. 57-59), além de trocas culturais e intelectuais. Partindo disto, os historiadores dos estudos irlandeses Peter D. O’Neill e David Lloyd (2010) editaram o livro *The Black and Green Atlantic*, fruto de um seminário realizado em 2006, como forma de pensar as analogias entre as experiências negra e irlandesa no Atlântico. Para os autores,

O próprio termo “The Black and Green Atlantic” invoca [...] a trajetória de emigração e assimilação à nação de chegada, seja na Grã-Bretanha, nos Estados Unidos ou na Austrália. A noção de que a experiência irlandesa pode ter sido definida tanto pelo próprio movimento, quanto por processos de encontro, competição e solidariedade, e a circulação de corpos e ideias^[3] (O’Neill; Lloyd, 2010, p. xvi, tradução minha).

Ainda que o termo seja produtivo, pois “permite uma análise dos espaços interligados do Atlântico e uma evolução da consciência diaspórica”, a designação “Atlântico Negro e Verde” “[reduz] as pessoas às suas identidades étnicas ou raciais”^[4] (Garden, 2015, p. 218, tradução minha) de forma essencialista. Além disso, o verde, em “Atlântico Verde”, mascara a brancura irlandesa e reinscreve a análise histórica através de uma perspectiva nacionalista, reificando a posição irlandesa numa perspectiva teleológica de progresso.

A analogia proposta pela ideia de Atlântico Verde tem como base a experiência diaspórica ao longo dos séculos XVII e XIX, marcada pela ambiguidade e complexidade dos irlandeses ao mesmo tempo como vítimas e agentes de projetos coloniais. Durante esse período, líderes católicos, soldados derrotados, esposas e crianças de combatentes mortos foram levados a Barbados para servir no esquema de *indentured labour*, caracterizado como um período, com duração entre sete e dez anos, de servidão e trabalho forçado em plantações de tabaco ou de cana de açúcar (Coogan, 2000). No século XIX, a expansão da diáspora irlandesa para outros países, sobretudo Inglaterra e Estados Unidos, e as teorias de divisão das espécies intensificou a inferiorização irlandesa. Com os estudos antropológicos e as divisões da humanidade por raça, houve uma tentativa sistemática de excluir os irlandeses de uma origem europeia, ressaltando uma possível origem africana que estaria presente tanto nas feições físicas quanto nas estruturas linguísticas do gaélico irlandês. Essa inferiorização invariavelmente era representada pela

[3] No original: “The very term ‘The Black and Green Atlantic’ invokes [...] the trajectory of emigration and assimilation to the nation of arrival, whether in Britain the United States, or Australia. The notion that the Irish experience may have been defined as much by movement itself, and by processes of encounter, competition and solidarity, and the circulation of bodies and ideas”.

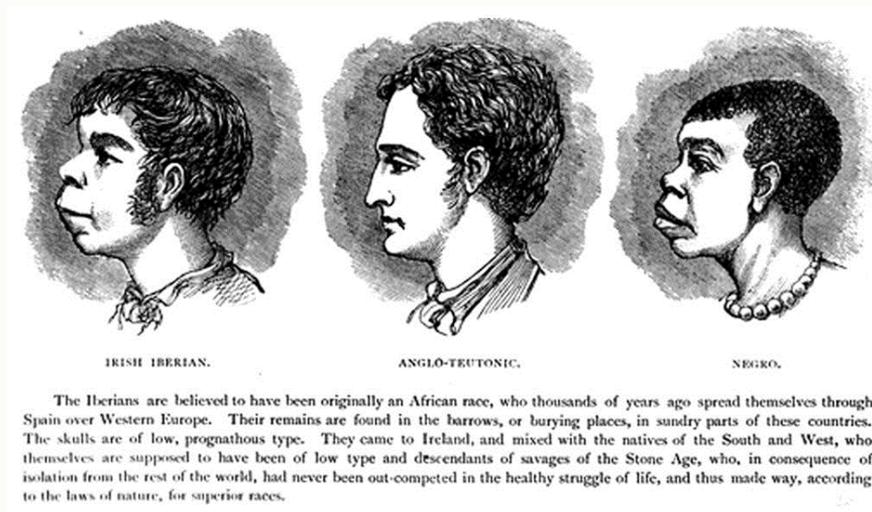
[4] No original: “[...] allows for an analysis of the interconnected spaces of the Atlantic and an evolution of diasporic consciousness” [...] “reducing people to their ethnic or racial identity”.

simianização e pela aproximação com a negridade, como pode ser visto em uma carta de Charles Kingsley à sua irmã relatando sua viagem à Irlanda a serviço do império britânico:

Mas estou assombrado pelos chimpanzés humanos que vi ao longo desses 160 quilômetros de país horrível. Não acredito que a culpa seja nossa, acredito que não apenas há mais deles do que antigamente, mas que estão mais felizes, melhores, mais confortavelmente alimentados e alojados sob nosso domínio do que jamais estiveram. Mas ver chimpanzés brancos é terrível; se eles fossem negros, não sentiríamos tanto, mas suas peles, exceto quando bronzeadas pela exposição, são tão brancas quanto as nossas^[5] (Kingsley *apud* Duffy, 2010, Kindle, p. 566, tradução minha).

Esse processo de inferiorização não era apenas restrito ao cientificismo do século XIX: produções culturais e da grande mídia, como as representações em caricaturas e relatos de viagem, foram essenciais para criar um consenso no imaginário popular, sobretudo nas publicações da revista inglesa *Punch*, famosa pelas caricaturas que representavam os irlandeses de forma simianizada.

Figura 2: Ilustração retratando as semelhanças faciais entre o “irlandês ibérico” e o “negro” em contraposição às feições do homem “anglo-teutônico”.



Fonte: H. Strickland Constable, *Ireland from One or Two Neglected Points of View*, 1899.

Por outro lado, a presença irlandesa em África e nas Américas foi marcada pela integração no processo de exploração colonial e no regime escravocrata, ajudando não apenas no regime imperial britânico como também nas atividades coloniais de Portugal, Espanha, França, Dinamarca e Holanda (Ohlmeyer, 2023, p. 110). Segundo Nini Rodgers (2007, p. 90), a Irlanda não se beneficiou diretamente com o tráfico negreiro pois foi impedida pelo parlamento de Westminster em 1699, acarretando a falta de infraestrutura para as transações e negociações de escravizados,

[5] No original: “But I am haunted by the human chimpanzees I saw along that hundred miles of horrible country. I don’t believe they are our fault, I believe that there are not only more of them than of old, but that they are happier, better, more comfortably fed and lodged under our rule than they ever were. But to see white chimpanzees is dreadful; if they were black, one would not feel it so much, but their skins, except where tanned by exposure, are as white as ours”.

um adiamento na inserção no Capital Global, que viria a acontecer apenas nos anos de 1990 com o Tigre Celta. Entretanto, isso não quer dizer que comerciantes irlandeses não tenham participado ativamente como transportadores nos navios utilizados no tráfico, sendo até mesmo proprietários de plantações e de escravizados, principalmente nos Estados Unidos. Em Cuba, os irlandeses foram parte essencial do processo de embranquecimento da população, solucionando também a crise de mão de obra barata após a abolição do tráfico de escravizados (Brehony, 2019).

Este breve percurso histórico revela que a lógica de equivalência e analogia presente na proposta do “Atlântico Negro e Verde” não faz a diferenciação entre “opressão social e sofrimento estrutural” (Wilderson III, 2010, p. 36): enquanto a situação irlandesa está na primeira categoria, pois ainda existe a possibilidade de articulação de uma gramática de sofrimento, produzida a partir da colonização, permitindo uma “estratégia imaginável de reparação” (Wilderson III, 2020, p. 25), que envolveria a independência e devolução das terras; o sofrimento da população negra, através da experiência e da sobrevivência da escravidão, está na segunda, na qual a reparação não é pensável. Nessa linha, acredito que o projeto de um Atlântico Negro e Verde expõe a diferença entre paradigma e excepcionalidade. Segundo Jasbir Puar (2017, p. 3, tradução minha) “[a] excepcionalidade paradoxalmente sinaliza distinção (ser diferente, dessemelhante) e excelência (eminência, superioridade), sugerindo um afastamento, porém com domínio, das teleologias lineares de progresso”.^[6] De um lado, os irlandeses tiveram uma experiência diferente e dessemelhante de racialização dos demais países europeus, devido ao período colonial; por outro, essa experiência proveu um status de eminência no que tange ao domínio de que a Irlanda é o modelo exemplar sobre a questão colonial e racial. Esse paradoxo entre ser diferente e ser superior se reflete também na posição irlandesa de vítima do domínio do império britânico e agente da dominação colonial em outros países. O argumento não reside na negação do passado irlandês e do sofrimento e violência causados pelo domínio inglês, mas busca apontar que há uma gramática capaz de articular o sofrimento irlandês. A violência na história irlandesa é excepcional para a história da branquitude, diferentemente da violência contra corpos negros que é estrutural para a própria manutenção do conceito de humano.

A presença epidérmica excessiva da humanidade expõe a distinção irreconciliável entre humanos e negros que separa a excepcionalidade do caso irlandês do paradigma da negritude. O processo de racialização irlandesa marcado pelo *indentured labour* e pela simianização não se relaciona com a escravidão e tampouco com a abjeção da negritude, marcada pela animalização e a bestialidade. Tanto a ideia de um “escravo branco” quanto a imagem de um “chimpanzé humano” revelam uma antítese e uma humanidade adjetivada negativamente. Ou seja, ainda que animalizados e transformados em servos, os irlandeses nunca deixaram de possuir a qualidade de possuir a qualidade de humano e é através do reconhecimento da humanidade que há uma solução para a questão irlandesa. Isso me leva a considerar que a insistência na analogia com “a experiência vivida do negro”, para tomar emprestada a expressão fanoniana, torna-se base da construção da própria identidade nacional. A irlandesidade é, portanto, fruto de uma analogia que tem como função reafirmar a posição de subalternidade e vitimização frente aos acontecimentos históricos, deslocando o sujeito negro, num processo de analogia, substituição, apropriação e apagamento.

[6] No original: “Exceptionalism paradoxically signals distinction from (to be unlike, dissimilar) as well as excellence (imminence, superiority), suggesting a departure from yet mastery of linear teleologies of progress”.

III

Deparei-me com a objeção de que a escravidão existe na Irlanda e, portanto, não há necessidade de descrever seu caráter como encontrado em outro país. Minha resposta é que, se a escravidão existe aqui, ela deve ser eliminada, e os generosos da terra devem se levantar e espalhar seus fragmentos aos ventos. – Mas não há nada como a escravidão americana no solo em que estou agora. A escravidão negra não consiste em tirar a propriedade de um homem, mas em torná-lo propriedade e em destruir sua identidade – em tratá-lo como animais e coisas rastejantes. Deus deu ao negro uma consciência e uma vontade, mas sua consciência não é um instrumento para ele, pois ele não tem poder para exercer sua vontade – seu mestre decide por ele não apenas o que ele deve comer e o que deve beber, o que deve vestir, quando e com quem deve falar, quanto deve trabalhar, quanto e por quem deve ser punido - ele não apenas decide todas essas coisas, mas também o que é moralmente certo e errado. O escravo não pode sequer escolher sua esposa, deve casar-se e descasar-se de acordo com a vontade de seu tirano, pois o proprietário do escravo não tem escrúpulos em separar marido e mulher e, assim, separar o que Deus uniu. Será que a pessoa mais inferior deste país poderia ser tratada dessa forma pela mais superior? Se houver algum homem na Irlanda que trate outra pessoa dessa forma, que todas as execrações da humanidade recaiam sobre ele, e que ele seja excluído do pátio da simpatia humana! [7] (Douglass, 1845, s/p, tradução minha).

O que era para ser uma viagem de quatro meses para a promoção da autobiografia *Narrativa da vida de Frederick Douglass* e arrecadação de fundos para as entidades abolicionistas nos Estados Unidos transformou-se em uma estadia de 21 meses. É interessante notar que o contato de Frederick Douglass com a Irlanda é estabelecido muito antes da sua viagem: o país aparece no provérbio “é melhor ser enforcado na Inglaterra do que morrer de causas naturais na Irlanda” (Douglass, 2014, p. 69); Douglass exercita a leitura com panfletos sobre a emancipação católica escritos pelo irlandês Richard Brinsley Sheridan e, por fim, como aponta Paul Gilroy, “aprendeu sobre a liberdade no norte, com marinheiros irlandeses, enquanto trabalhava como calafate de um navio em Baltimore” (Gilroy, 2019, p. 53). Em uma carta para o abolicionista estadunidense William Lloyd Garrison em 1846, Douglass afirma que passou “alguns dos momentos mais felizes de minha vida desde que cheguei a este país” [8] (Douglass, [1855] 2005, epub, p. 335). É nesta mesma carta que ele expressa a famosa frase “o escravo se torna um homem” [9] (*Idem*, epub, p. 336).

Considerando a associação entre Douglass e a Irlanda, a relação entre irlandesidade e negridade não recai tanto na condição da escravidão, sendo mais sobre a sua parceira intrínseca, a liberdade. A negridade é utilizada como epítome para a articulação de discursos sobre liberdade e emancipação que não tem necessariamente como objetivo liberar ou emancipar pessoas negras. Segundo Wilderson,

[7] No original: "I have met with the objection that slavery exists in Ireland, and therefore there is no necessity for describing its character as found in another country (hear, hear). My answer is, if slavery exists here, it ought to be put down, and the generous in the land ought to rise and scatter its fragments to the winds (loud cheers). – But there is nothing like American slavery on the soil on which I now stand. Negro-slavery consists not in taking away a man's property, but in making property of him, and in destroying his identity- in treating him as the beasts and creeping things. Deus has given the negro a conscience and a will, but his conscience is no monitor to him, for he has no power to exercise his will- his master decides for him not only what he should eat and what he should drink, what he should wear, when and to whom he should speak, how much he should work, how much and by whom he is to be punished- he not only decides all these things, but what is morally right and wrong. The slave must not even choose his wife, must marry and unmarried at the will of his tyrant, for the slave-holder has no compunction in separating man and wife, and thus putting asunder what Deus had joined together. Could the most inferior person in this country be so treated by the highest? If any man exists in Ireland who would so treat another, may the combined execrations of humanity fall upon him, and may he be excluded from the pale of human sympathy!"

[8] No original: "have spent some of the happiest moments of my life since landing in this country".

[9] No original: "chattel becomes a man".

primeiro, o discurso político reconhece a liberdade como uma estrutura ontológica e, em seguida, trabalha para negar esse reconhecimento, imaginando a liberdade não por meio da ontologia política – onde começou legitimamente –, mas por meio da experiência (e da prática) política; com isso, ele perde imediatamente seus fundamentos ontológicos^[10] (Wilderson III, 2010, p. 22-23, tradução minha).

Ao equiparar a experiência negra com a irlandesa, fica subentendido que a narrativa de progresso através da emancipação ocasionou de fato uma liberdade tanto experiencial quanto ontológica para os dois grupos. Essa lógica equaciona o direito de emancipação irlandesa com a abolição da escravatura nas Américas e as lutas de independência e descolonização da África negra como se fizessem parte de um mesmo projeto que independe do fator racial.

O discurso proferido na cidade de Limerick em 1845 revela como a escravidão é sinônimo de um estado de não-liberdade, apontando mais uma vez para a diferenciação entre opressão social e sofrimento estrutural. A configuração colonial de exploração e alienação, que utiliza a animalização como pretexto para a sujeição, se contrapõe ao processo de acumulação e fungibilidade – nas palavras de Douglass, “[tornar o homem] propriedade e em destruir sua identidade” –, que não existe na Irlanda. A rusga da analogia revela uma estrutura de sentimento que une o destino do sujeito ao destino da nação numa perspectiva humanista e liberal de progresso, emancipação e reconhecimento jurídico. A estrutura ideológica do projeto de colonialidade equacionou figurativamente o humano enquanto não escravo e determinou as formas de inteligibilidade do humano e suas representações. O projeto comparativo entre irlandesidade e negridade apenas atinge certa possibilidade de nivelamento quando há o apagamento dos processos de racialização do colonialismo e a exclusão da negridade, que complexifica a liberdade enquanto uma característica do humano. A sobreposição da liberdade da nação e do indivíduo, sem uma reflexão racial e a partir do humanismo europeu, homogeneiza experiências históricas específicas, transformando a liberdade em um dilema moral ou uma expressão nacional estendida aos cidadãos. Nesse sentido, a emancipação não recai no sujeito, mas é representada como uma extensão da nação para o cidadão.

É interessante pontuar aquilo que parece estar na ordem do fazer falar no discurso de Douglass. Unindo oratória com a impossibilidade de ser direto, posto que entraria em conflito com a hospitalidade dispensada a ele, há a necessidade que Douglass dê não apenas o testemunho do que aconteceu com ele durante o tempo em que foi escravizado, mas que esse testemunho se encaixe na narrativização da Irlanda como país escravizado. O processo é ambivalente e complementar pois 1) o sofrimento da escravidão está aquém da gramática de sofrimento articulada nos discursos humanistas e, com isso, o sofrimento que Douglass passou não é validado como uma experiência pertencente aos humanos, e, 2) por ter sido submetido a um sofrimento considerado além da gramática de sofrimento, ele consegue testemunhar e confirmar que aquilo que os irlandeses vivenciam é articulável pela gramática de sofrimento.

Mas o que teria acontecido se Douglass tivesse confirmado que havia escravidão na Irlanda?

[10] No original: “first political discourse recognizes freedom as a structuring ontologic and then it works to disavow this recognition by imagining freedom not through political ontology – where it rightfully began – but through political experience (and practice); whereupon it immediately loses its ontological foundations”.

IV

O debate historiográfico, aquilo que necessita acontecer com o tempo, insiste na noção dos irlandeses terem se tornado brancos (Ignatiev, 1995; Lentin; Mcveigh, 2006). A insistência na teoria do devir branco, sem ao menos considerar que os irlandeses sempre foram brancos, ocorre no paradoxo entre o distanciamento dos processos de racialização que relacionavam a irlandesidade à negridade e a recusa, na contemporaneidade, daquilo que verdadeiramente pode alçá-los para a humanidade – o acolhimento da branquitude e da supremacia branca. Mais do que o paradoxo e a recusa, há um desejo de um passado idílico, um tempo antes e fora do letramento da gramática racial moderna, num estágio pré-simbólico onde os irlandeses teriam sido apenas... verdes.

REFERÊNCIAS

- BREHONY, Margaret. Ethnic Whitening Process and the Politics of Race, Labour, and National Identity in Colonial Cuba: A case study of Irish immigrants. In: BREHONY, M.; FINNEGAN, N. (Orgs.). *Irlanda y Cuba: Historias Entrelazadas/Ireland and Cuba: Entangled Histories*. La Habana: Ediciones Boloña, 2019, p. 95-114.
- CONSTABLE, H. Strickland. *Ireland from One or Two Neglected Points of View*. London: The Liberty Review, 1899.
- COOGAN, Tim Pat. *Wherever Green Is Worn: The Story of the Irish Diaspora*. London: Head of Zeus, 2010. Kindle.
- DOUGLASS, Frederick. *My Bondage and My Freedom*. New York: Barnes and Nobles Classics, 2005, Ebook.
- DOUGLASS, Frederick. *Narrativa da vida de Frederick Douglass e outros textos*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- DOUGLASS, Frederick. *Limerick speech*. Disponível em: <<https://webprojects.qu.edu/frederick-douglass/limerick.html>>. Acesso em: 21 fev. 2024.
- DOYLE, Roddy. *The Commitments*. New York: Vintage Contemporaries, 1989.
- DUFFY, Enda. “As White as Ours” Africa, Ireland, Imperial Panic, and the Effects of British Race Discourse. In: MACPHEE, G.; PODDAR, P. *Empire and After: Englishness in Postcolonial Perspective*. Oxford: Berghahn Books, 2014, Kindle, posição 565-1271.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. On Difference Without Separability. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (Orgs.). *32nd Bienal de São Paulo – Incerteza Viva*. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 57-65.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In: PEDROSA, A. C.; MESQUISTA, A. (eds.). *Histórias Afro-Atlânticas*. São Paulo: MASP, 2022, p. 492-498.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- GARDEN, Alison. *Alterity, literary form and the transnational Irish imagination in the work of Colum McCann*. Tese de Doutorado, University of Edinburgh, 2014.
- GILROY, P. *O Atlântico negro*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2019.
- IGNATIEV, Noel. *How the Irish Became White*. New York: Routledge, 1995.
- JACKSON, Zakiyyah I. *Becoming Human. Matter and Meaning in an Antiracist World*. New York: New York University Press, 2020. ePUB.
- LALLY, C. et al. Dublin riots: Violent clashes with gardaí and vehicles set alight after children injured in knife attack. *The Irish Times*, 23 nov. 2023. Disponível em: <<https://www.irishtimes.com/crime-law/2023/11/23/dublin-stabbing-attack-live-updates-three-children-injured-chief-suspect-detained/>>. Acesso em 3 mar. 2024.

- LENTIN, Ronit; MCVEIGH, Robbie. *After Optimism? Ireland, Racism and Globalisation*. Dublin: Metro Eireann Publications, 2006.
- OHLMEYER, Jane. *Making Empire. Ireland, Imperialism, and the Early Modern World*. Oxford: Oxford University Press, 2023.
- O'NEILL, Peter D.; LLOYD, David. *The Black and Green Atlantic*. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- PUAR, Jasbir K. Terrorist Assemblages. *Homonationalism in Queer Times*. Duke University Press, Durham: 2017.
- SPILLERS, Hortense. Bebê da mamãe, talvez do papai: uma gramática estadunidense. In: BARZAGHI, C; PARERNIANI, S. Z.; ARIAS, A. (Orgs.). *Pensamento negro radial: Antologia de ensaios*. São Paulo: Crocodilo, 2021, p. 29-69.
- WILDERSON III, Frank B. *Red, White and Black. Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms*. Durham & London: Duke University Press, 2010.
- WILDERSON III, Frank B. *Afropessimismo*. Trad. Rogerio W. Galindo e Rosiane Correia de Freitas. São Paulo: Todavia, 2020.

VICTOR AUGUSTO DA CRUZ PACHECO é doutorando pela Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo, focalizando sua pesquisa financiada pela FAPESP (processo n. 2020/03891-7), na representação de personagens negras na literatura irlandesa contemporânea. Em 2022, realizou o período de estágio de pesquisa no exterior na University of Limerick, Irlanda (processo FAPESP n. 2021/11639-9). É mestre pela Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês com a dissertação “História, performatividade e forma narrativa em *Days Without End* de Sebastian Barry”, pesquisa financiada pela CAPES. É bacharel em Letras (Português-Espanhol) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) e cursou disciplinas na Universidad de Buenos Aires, Argentina, durante o período de intercâmbio acadêmico (2016). Realizou a pesquisa de Iniciação Científica “As representações da Irlanda revolucionária nos contos de Sean O’Faolain” (2014) financiada pela Bolsa da Reitoria da Universidade de São Paulo (Bolsa RUSP). É membro da Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (ABEI), Asociación Española de Estudios Irlandeses (AEDEI) e da International Association for the Study of Irish Literatures (IASIL). Atualmente, é assistente editorial da Revista *ABEI Journal – The Brazilian Journal of Irish Studies* e integra o sub-comitê de Igualdade, Diversidade e Inclusão da International Association for the Study of Irish Literatures. Contato: victor.augusto.pacheco@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4228702569842467>.

PELE NEGRA, MÁQUINAS DO TEMPO: LEITURAS SOBRE LEGADO ESCRAVISTA E UTOPIAS ATRAVÉS DA VIAGEM NO TEMPO EM *KINDRED* E *DAWN* DE OCTAVIA BUTLER — LETÍCIA DE OLIVEIRA

RESUMO

Ao longo do estudo da bibliografia do curso *Afropessimismo, Afrofuturismo e teorias críticas da raça*, ministrado pelo Prof. Dr. Marcos Piason Natali, foi possível identificar os múltiplos sofrimentos vividos pelas massas negras no mundo tomando forma de literatura, música, poesia, ensaios. Por vezes, esses sofrimentos se projetam em imagens de uma outra vida, mundos imaginários onde sonhos emaranhados de pesadelos constituem uma outra sociabilidade, marcada por desejos complexos e heranças malignas. Nas páginas que seguem, investigo o que pressuponho ser uma subversão estética feita por Octavia Butler nos tipos de viagem no tempo nos romances *Kindred* (1979) e *Dawn* (1987). Debateremos, em primeiro lugar, quais significados é possível extrair da comparação entre as formas de viagem no tempo, os tipos de deslocamento (presente → passado / presente → futuro) e as formas das máquinas – quando existentes – que possibilitam as viagens. Como *afropessimismo* e *afrofuturismo* se cruzam com a forma como essas viagens acontecem? Há um debate teórico relacionado às heranças da escravidão, assim como estratégias de superação dessas heranças, que seja possível desprender desses romances?

Palavras-chave: Octavia Butler; Afropessimismo; Afrofuturismo; Frantz Fanon.

ABSTRACT

While studying the bibliography of the course *Afropessimism, Afrofuturism and critical theories of race*, taught by Prof. Dr. Marcos Piason Natali, it was possible to identify the multiple sufferings experienced by the black masses in the world in the form of literature, music, poetry and essays. Sometimes, these sufferings are projected into images of another life, imaginary worlds where dreams entangled with nightmares constitute another sociability, marked by complex desires and evil legacies. In the following pages, I investigate what I assume to be Octavia Butler's aesthetic subversion of the types of time travel in the novels *Kindred* (1979) and *Dawn* (1987). Firstly, we will discuss what meanings can be extracted from the comparison between the forms of time travel, the types of displacement (present → past / present → future) and the forms of the machines - when they exist - that make travelling possible. How do *Afropessimism* and *Afrofuturism* intersect with the way these journeys take place? Is there a theoretical debate related to the legacies of slavery, as well as strategies for overcoming these legacies, that it is possible to detach from these novels?.

Keywords: Octavia Butler; Afropessimism; Afrofuturism; Frantz Fanon.

DANA DE *KINDRED*: PELE NEGRA, MÁQUINAS DO TEMPO

A popularização da estrutura literária da viagem no tempo é inaugurada na literatura ocidental pelo livro *Time Machine*, de H. G. Wells (Wells, 2005/1895). A sociedade futurista visitada pelo personagem principal no ano 802.701 d.C., está dividida entre castas, possivelmente desenvolvidas a partir da divisão da sociedade em classes. Enquanto os *Eloi* são frágeis e usufruem de uma vida em cima da terra, são os *Morlocks* que produzem tudo no subterrâneo sem direito ao sol e à vida plena, sustentando com o fruto de seu trabalho a vida da casta terrena. A potente metáfora é reproduzida na produção *Us*, filme de terror escrito e dirigido por Jordan Peele.

O viajante de Wells se parece muito com a imagem tradicional dos viajantes exploradores. Aliás, nas representações cinematográficas da obra de Wells, seu viajante no tempo parece com o posterior aventureiro Indiana Jones. Na obra de Butler em questão, *Kindred*, publicado originalmente em 1979, Dana, uma mulher negra é projetada ao passado em momentos nos quais um de seus antepassados se sente em risco de vida. Seu presente, no ano de 1976, é subitamente substituído pela vivência na realidade dura da escravidão do início dos anos 1800, em Maryland. As viagens ao passado, sempre involuntárias, são interrompidas por voltas ao presente por efeito do risco de vida a ela própria. E de novo, sem aviso, Dana volta ao passado para salvar outra vez seu antepassado se coloca ou é colocado em risco.

Ao olhar para as obras de Wells e de Butler, além do destino invertido, outra diferença relevante aparece: a intermediação do desejo. O viajante do tempo de Wells *sabe de sua viagem e deseja a conexão com outro tempo histórico*. Vamos a esse ponto antes de desenvolver os sentidos da inversão do movimento.

Dana não viaja porque quer. Assim que percebe o tempo e lugar aos quais foi levada, a reação da personagem é cuidar de sua própria segurança e temer pelo que pode experimentar *do que já sabe, do que já viu*. Os horrores do passado são sabidos, as cenas do horror escravocrata estamparam filmes e livros que passaram pelos olhos dessa personagem – e de todos nós – e não há nada que possa ser desejável no retorno ao passado. As cenas de sujeição, que por um lado buscam transmitir a quem lê a dor do escravizado – comum nos livros de relatos de resistentes que se deslocam ao norte, como *Nascidos na escravidão* (2020), ou *Narrativa de William Wells Brown* (Brown, 2020)[1] – por outro lado jogam com uma empatia que só se produz à medida em que o outro se coloca no lugar do negro, como se a história do negro sempre tivesse que ser mediada pela leitura do branco, seja no caso das narrativas de escravizados (*slave narratives*) seja no caso do exercício de empatia frente aos horrores da escravidão, como comenta Saidiya Hartman:

"Empatia é a projeção da própria personalidade sobre (ou dentro) de um objeto, com a atribuição ao objeto das emoções de quem as projetou." No entanto, a empatia confunde, em aspectos importantes, os esforços de Rankin[2] para se identificar com os escravizados, porque ao tornar seu o sofrimento do escravo, Rankin começa a sentir por si próprio e não por aqueles a quem este exercício de imaginação presumivelmente se destina. Além disso, ao explorar a vulnerabilidade do corpo cativo como recipiente para os usos, pensamentos e sentimentos dos outros, a humanidade estendida ao escravo confirma inadvertidamente as

[1] Ambas fazem parte de um gênero literário utilizado pelos grupos abolicionistas do norte dos Estados Unidos. Eram autobiografias que relatavam os horrores da escravidão e a busca por liberdade, encontrada no norte. Os leitores dessas obras eram em geral pessoas brancas.

[2] John Rankin (1973-1886) foi um abolicionista branco que também era pastor presbiteriano. Em Ohio, ficou conhecido como um ativo condutor da Underground Railroad (mesmo título de Harriet Tubman).

expectativas e desejos definitivos das relações de escravatura. Por outras palavras, a facilidade de identificação empática de Rankin deve-se tanto às suas boas intenções e à sua oposição sincera à escravatura como à fungibilidade do corpo cativo (Hartman, 1997, p. 19).

É curioso que a passagem ao passado da personagem de Butler se dê pelo desejo de um branco, Rufus, e não dela própria. O seu *não desejo* de retorno ao passado é compreensível, dadas as enormes ameaças que esse passado representa para ela, mas Butler conjuga a essa denúncia outra ainda mais poderosa: há séculos estão construindo narrativas sobre a escravidão baseadas no desejo do branco, não do negro, que nessas narrativas é inserido como mero objeto do outro. Dana é movida ao passado como objeto da dor de seu antepassado, um percurso realizado contra o seu desejo. Apesar disso e diferente de qualquer narrativa que debateu a escravidão com um ponto de vista negros como passivos frente ao movimento da história, Butler faz de Dana uma ávida perseguidora de um papel ativo frente a movimentos sobre os quais ela não tem controle, tendo inclusive ao longo de sua estadia nesse mundo passado, encontrado formas de impor seu desejo e sua vontade, calculando os riscos aos quais estaria submetida se levasse seu desejo às últimas consequências. Dana decide ensinar escravizados a ler, e inicia uma luta clandestina por mudar a forma como se educa a subjetividade de Rufus.

Também cabe mencionar uma distinção da corporalidade negra na ausência do desejo, que apesar de óbvia, caracteriza outra qualidade do uso da ficção da viagem no tempo por Butler. Se o gênero *viagem* para o homem branco se configura sobre os relatos de um viajante voluntário em Wells, remetendo ao explorador branco que vasculha e expropria a cultura e a realidade do outro. O *desejo branco*, ao se deslocar ao longo de séculos de história, se cristaliza como uma estrutura dessa história, que mantém seu sentido à medida em que o racismo permaneceu como uma ideologia manuseada pela classe dominante. *Dana* tem seu corpo sequestrado por esse desejo *histórico* do sequestro e mercantilização do corpo negro, e essa engrenagem histórica da luta entre liberdade e escravização, entre exploração e emancipação, dispara a viagem, ultrapassando o desejo individual de Rufus, que não parece entender bem o que acontece.

O tempo presente de Dana não é, entretanto, um tempo maravilhoso. Ela deixa uma casa-tempo, como ela própria explica, onde os problemas raciais estão instalados, heranças desse tempo maldito para onde ela viaja. Ainda que seja doloroso e racista, a partir do momento em que sai desse lar em que é leitora, escritora, dona de sua casa e parceira de um homem branco, Dana é obrigada, como defende Fanon, a “confirmar seu ser diante do outro” (Fanon, 2008, p. 103), neste caso, do outro escravocrata e escravizado. Vejamos como o revolucionário martinicano entende isso:

Enquanto o negro estiver em casa não precisará, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinas, confirmar seu ser diante de um outro. Claro, bem que existe o momento de “ser para-o-outro”, de que fala Hegel, mas qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada. Parece que este fato não reteve suficientemente a atenção daqueles que escreveram sobre a questão colonial. Há, na *Weltanschauung* de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica. Pode-se contestar, argumentando que o mesmo pode acontecer a qualquer indivíduo, mas, na verdade, está se mascarando um problema fundamental. A ontologia, quando se admitir de uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do negro (Fanon, 2008, p. 103-104).

Se entendemos a “casa” de Dana como seu local de moradia de forma mais ampla, entendemos que ao viajar ao passado, a nossa personagem *sai de casa*, e é obrigada a enfrentar o sentido de seu ser “para-o-outro” de forma como talvez uma visão histórica restrita impediria. O ser para si e para o outro, argumenta Fanon, é irrealizável numa sociedade colonizada, onde ao negro, ao árabe, ao colonizado, reserva-se o direito de existência apenas para uma funcionalidade pragmática ao colonizador. Deslocada para fora de seu tempo, Dana se pergunta sobre o sentido mais amplo de sua existência esticada pelo tempo histórico, costurado por uma sequência de nascimentos e mortes, geração pós geração. A questão levantada por Butler, nesse sentido, é de se é possível ao negro preencher um sentido existencial sem conectar-se, para além de si, com a própria estrutura sequencial da História, com letra maiúscula.

Enquanto os riscos do viajante de Wells se restringem a compreender e se salvaguardar das dinâmicas da própria sociedade em que chegou, uma sociedade herdeira da divisão da sociedade em classes, Dana é mobilizada por uma verdadeira ontologia colonial (Fanon, 2008) na sua visita ao passado produtor da herança maldita da raça. Seu ser, existente em seu tempo, neste outro é irrealizável, à medida em que sua existência como negra é a negação da sua humanidade; ela é coisa, e, portanto, não há síntese, apenas destruição. Dana inaugura, então, uma luta subjetiva: para existir, precisa negar seu conhecimento, sua existência, tornar-se coisa, sem enfrentar a violência que testemunha como condição para sua própria sobrevivência e a de sua linhagem, já que descobre que seus antepassados são fruto do estupro cometido por Rufus contra Alice Greenwood, uma escravizada que é ajudada por Dana diversas vezes.

Talvez o ato involuntário da viagem de Dana, que após episódios de mal-estar é lançada para trás e para frente na História, se pareça mais com o de Hank Morgan, da sátira *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (Twain, 2006), que após desmaiar em 1889, acorda na corte do Rei Arthur na Inglaterra medieval. O enredo é quase exatamente o mesmo: pessoas comuns dos tempos modernos são levadas de forma involuntária para um passado indesejado. Mas a corporalidade desses personagens cria entre eles um paralelo um tanto quanto torto, afinal, a condição branca de Hank o permite fazer estripulias e adquirir prestígio, como um mago, um mágico, enquanto a particularidade negra de Dana faz com que qualquer “estripulia” seja perigosa. Deve *esconder* a leitura, a inteligência, a indignação. Impossível imaginar Dana propondo mudanças como um indivíduo criativo e de forma explícita como faz seu torto paralelo Hank. O caminho possível para ela é tentar mudar o mundo e ajudar pessoas através da clandestinidade, compartilhando rotas de fuga, estratégias de resistência e promovendo letramento.

O significado que a autora atribui à viagem de sua personagem é marcado por um olhar apurado sobre as determinações do que é ser negro em uma sociedade colonialista e, no caso de *Kindred*, escravista. É apresentada uma leitura da escravidão que se relaciona com a ideia afropessimista de que se trata de uma relação de propriedade mais do que simplesmente de trabalho forçado. A escravidão produziu em massas negras a sensação de *não ser*, uma anti-ontologia sobre a qual a branquidade circunscreve a sua própria (Racked & Dispatched, 2017, p. 8). Um *não ser* que confronta seu sentido sempre que pisa fora de casa – ou do tempo? – e que se reproduz geração após geração.

Se o viajante de Wells precisou de uma máquina e o de Twain de uma pancada na cabeça, a *máquina do tempo* de Dana é sua própria pele, seu sangue, seu corpo. A dobra temporal com o passado é a continuidade de uma existência como negra, que só se explica a si e ao outro com viagens no tempo que tentam dar sentido ao que não tem sentido: o racismo, as diferenças das condições de vida, de direitos, o assassinato pelas mãos da polícia, o aprisionamento em massa.

No universo fantástico de Butler, as estruturas estéticas da viagem no tempo são subvertidas para uma nova operação conceitual, e a antinegitude experimentada por cada negro se entende como a presença do passado capaz de explicar uma desumanização presente inexplicável.

O passeio doloroso de Dana é mobilizado, entretanto, por uma versão específica de sua herança. Os episódios de quase morte de seu antepassado Rufus são os catalisadores que a convocam ao passado, desvendando uma característica da hereditariedade escravocrata: o estupro da mulher negra pelo homem branco. Em *Perder a Mãe*, Hartman (2021, p. 122) comenta a familiaridade que temos com esse tipo de personagem. A volta ao passado mobilizada pelo homem branco mesquinho, que abandonou após violentar, é parte das “mitologias” de muitas famílias negras, assim como é conhecida a dor de reconhecer uma origem como essa. A cicatriz da mestiçagem só é possível ser vista quando se nega a resolução sonhada pelos teóricos do branqueamento racial, para quem a mistura acabaria com a raça negra. Dana, de Butler, é o oposto disso: sua negritude – e consequente vínculo com o passado – se configura a partir da mestiçagem, e não se anula por ela.

Resta refletir se a projeção ao passado através da raça – o corpo negro como máquina do tempo – se configura como uma estratégia de lançar o racismo ao passado, tal qual critica Denise Silva em “O evento racial” (Ferreira da Silva, 2016, p. 408), ou se trata-se, como a mesma autora define, de um “emaranhamento” (*idem*, p. 409) que recusa as fórmulas temporais que presumem uma separabilidade entre o outrora e o agora (*ibidem*). Arrisco defender o último. As convenções de viagem no tempo tradicionais, que contam anos em fórmulas e cálculos, se distinguem em sua separabilidade do que faz Butler ao transformar o corpo na própria máquina:

O evento racial é necessariamente sem tempo devido ao modo como a diferença racial reconfigura o colonial ao compreender o nativo e o escravo, como ferramenta científica (biológica) que imprime seus traços mentais (morais e intelectuais) fora da história (Ferreira da Silva, p. 410).

O evento racial em Butler trata-se de um emaranhado temporal no qual a relação de causalidade, permanência e convocação supera as lógicas organizadas das viagens de tempo ordenadas, nas quais eventos se repetem, conduzem a um novo e organizam um devir de uma forma pré-determinada. Da mesma forma, a construção do corpo de Dana é tão emaranhada com seu passado que a decisão de enfrentar Rufus faz com que ela perca um pedaço de seu próprio corpo. Os efeitos na sua “ferramenta científica” mostram que os traços da história estão, de certa forma, fora da história, emaranhando e constituindo as bases de um pensamento e de uma existência corporal não só de Dana, mas da humanidade.

O tempo em *Kindred* não é um paralelo histórico. Dias num período equivalem a segundos em outro, minutos a meses. A total desorganização matemática e técnica dessa viagem sugere um abalo metafísico: não é a máquina que viaja pelo tempo, tampouco a ciência quem conduz o corpo. O tempo é biológico, nesse sentido. Corpos marcados pelo colonialismo e a escravidão são marcados pelo passado no curso de sua genética, e a sua existência com permanências desse passado faz deles máquinas biológicas da viagem no tempo. Mesmo – ou talvez ainda mais – quando são mortos. A curta vida, interrompida pelo racismo e suas distintas formas de violência, inclusive estatais, é uma das formas cruéis pelas quais ideologia e sistema social intervêm nos dados biológicos e mesmo químicos da vida humana. Enquanto a sociedade moderna prolonga a vida, às negras e negros não é possível sonhar com qualquer longevidade. O contraste entre a

morte tardia e precoce posiciona, dessa forma, os corpos numa espécie de prisão de um passado onde não há ciência avançada, métodos preventivos de saúde, trabalho decente. A bala da polícia, a dengue, a desnutrição, a fome e o trabalho precário fazem com que, mesmo não escravizados, negras e negros, maioria na classe trabalhadora do Brasil, sejam um lastro do presente com um passado colonial e escravista.

LILITH DE *DAWN*: O CORPO E A VIAGEM ONTOLÓGICA DO TEMPO

Terminamos a seção anterior falando sobre o corpo como máquina ou ferramenta biológica. Não há forma melhor de conectar as duas personagens de Butler do que através dessa analogia. Lilith Iyapo, a heroína futurista do romance *Dawn* que também não viaja por vontade própria, é vítima de um sequestro que a faz dormir por alguns séculos e a desperta quando é considerado seguro despertar. De Lilith também é extraído seu direito ao desejo, e seu destino se modula a partir do desejo de um outro. Mas na viagem de Lilith está entrelaçado ao destino dela o de toda a humanidade, evocando um debate filosófico sobre a ontologia do ser.

Na narrativa de *Dawn*, a espécie humana embarca em uma nova guerra mundial devastadora, e diante de sua provável autodestruição, uma espécie alienígena decide preservar espécimes com o objetivo de se fundir geneticamente. A viagem, outra vez contando com o corpo como ferramenta biológica, tem o objetivo de preservar uma espécie. O ato é contraditório em si: a espécie que se mata é capaz de manter-se existente dadas as novas condições, ou a forma de seu ser, sua ontologia, está baseada na autodestruição?

Lilith – e ao longo da ficção nos são apresentados outros humanos – é mantida viva ao longo de séculos para que possa seguir existindo humanidade. Entretanto, sua existência não se dá nos termos do que seriam considerados direitos humanos de existência, ou seja, vivendo em liberdade, com direito à educação, cultura etc. Nessa viagem no tempo, Lilith sofre um deslocamento diante de um outro que a nomeia *humana*, de uma forma que ela própria talvez não se nomeasse frente à humanidade, já que o que se considerava pessoa no seu tempo original lhe era negado como mulher negra. Essa “máquina do tempo” ganha contornos de afrofuturismo: enquanto os contornos de uma herança da escravidão permanecem na subjetividade e na biologia de Lilith, a possibilidade de uma ontologia que a inclua se mostra, pouco a pouco, viável, não sob o manto da humanidade que a excluiu, mas numa ontologia alienígena.

Seria possível, aqui, relacionar Butler a alguns críticos do *humanismo*. Em “Humanism: a critique”, Kate Manne (2016) explica como os pressupostos do humanismo consideram premissas que se anulam em diversos contextos, como o da guerra, da misoginia, do racismo, da escravidão.

Na perspectiva humanista, esse comportamento resulta frequentemente do fato de as pessoas não reconhecerem alguns dos seus semelhantes como seres humanos. As primeiras podem, em vez disso, ver as segundas como criaturas sub-humanas, animais não-humanos, seres sobrenaturais (por exemplo, de mons, bruxas), ou mesmo como meras coisas (ou seja, objetos sem sentido). Se as pessoas pudessem apenas apreciar a sua humanidade partilhada ou comum, então teriam dificuldade em maltratar outros membros da espécie (Manne, 2016, p. 390, tradução nossa).

A contradição da lógica humanista é que a cada tentativa de definição do que é ser humano – e portanto de quem merece cuidado, respeito, carinho – é preciso definir quem não é humano, ou o que, quais ideias, conceitos ou sentimentos não são humanos. Nessa saga, seres humanos de todo tipo foram tratados de formas, por assim dizer, desumanas.

Quando exposta às outras pessoas também preservadas, as tensões que se apresentam diante de Lilith levam outra vez à ameaça de sua sobrevivência, por efeito do questionamento coletivo dos humanos ao seu redor de se ela é humana ou foi alterada. Uma das características alienígenas que Lilith adquire para sobreviver é uma força excessiva que assusta os outros humanos, uma característica por vezes associada às mulheres negras, seja na prática de tortura médica seja como reconhecimento da força necessária para lidar com a realidade e a sobreposição de patriarcado e racismo que nos torna frequentes alvos de violência. Qualquer das duas forças – a física ou a emocional/subjetiva – são um envase de elogio para um conteúdo de desumanização, que leva a que se entenda que aguentamos mais qualquer dor – a física, a sexual, a materna, a emocional.

Frente à violência vinda de sua própria espécie, Lilith se conforta nas possibilidades de existência apresentadas a ela por uma espécie que, diante dela, se apresentou como estrangeira, porém dócil e cuidadosa, com aspectos interessantes, como a constituição de famílias poligâmicas e com membros sem gênero, tudo isso em um romance de 1987! Lilith, uma mulher negra, reconhece maior possibilidade de ser entre os que não determinaram os contornos do que é possível ser, ao ponto de, na continuidade da saga *Xenogênese*, ser retratada como membro de uma comunidade livre mista entre humanos e oolais (os alienígenas). Teria ela assim renunciado à sua vinculação a uma determinação dolorosa de humanidade? A proximidade com Fanon é gritante:

Desde que era impossível livrar-me de um complexo inato, decidi me afirmar como Negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer (Fanon, 2008, p. 108).

Em sua fantasia afrofuturista, nos termos de imaginações de um futuro possível na síntese ou na contradição entre as heranças coloniais e escravocratas e as potências da existência negra (Freitas e Messias, 2018, p. 4-6), talvez o que Butler proponha é que seja preciso o fim da humanidade – ou de alguma humanidade – para que o negro possa existir. Em um novo diálogo com Fanon, parece haver uma provocação de que talvez seja preciso abolir a sociedade e a existência da forma como são para que seja possível incluir todas as identidades dissidentes. Nessa nova espécie, oriunda de fusões genéticas e transformações culturais e biológicas, um novo corpo passa a existir, com características que lançam apenas à memória o que um dia foi o corpo humano, cheio de defeitos, doenças e desequilíbrios. Esses novos corpos são distintos entre si, carregam características incomuns entre um e outro. E se *ser e tempo* são funções imbricadas, talvez desses novos corpos nasçam novas possibilidades temporais, novos futuros e, quem sabe, novos passados.

CONCLUSÃO

A leitura combinada e alternada das personagens Dana e Lilith e suas duas formas de viagem no tempo demonstram que, apesar de destinos diferentes e funções opostas – de embate de memória, por um lado, e construção de utopia, por outro – Butler provoca desafios ontológicos e

de experiências com a História, todos a partir do reconhecimento do status de todo corpo negro como máquina biológica do tempo, impregnado pela herança escravocrata e pelo racismo presente, que produzem desafios para a existência do sujeito no tempo atual e também no exercício de esperanças para o futuro. Nessas viagens, ao passado ou ao futuro, verificamos a enorme dificuldade de construir qualquer sentido de existência e de resistência que passe por fora de resolver a herança maldita da antinegitude. Se Fanon explicou o dilema ontológico da negra e do negro com a imagem de peles negras forçadas a vestir máscaras brancas, nas fórmulas afrofuturista e afropessimista de Butler, algo parecido é exposto. Futuros possíveis são imaginados através da experiência do corpo negro com o passado, negando a humanidade antinegra e apostando em xenogêneses; passados horríveis são experimentados a partir do sangue e da pele, abrindo brechas temporais em cada canto de nossas casas.

O livro discute se em algum sentido é possível pensar num desejo da Dana pela viagem – um desejo complexo, ambivalente e contraditório, mas que aparece no seu interesse por pesquisar a história da escravidão e a vida de seus antepassados. É também nesse livro que se utiliza o vocabulário do sadomasoquismo para perguntar – e no livro é mesmo uma indagação, não uma certeza – sobre o sentido (terapêutico? traumático?) da encenação em outros termos do passado escravista.

REFERÊNCIAS

- BROWN, William Wells. *Narrativa de William Wells Brown, escravo fugitivo, escrita por ele mesmo*. São Paulo: hedra, 2020
- BUTLER, Octavia. *Dawn*. New York: Warner Books, 1997.
- BUTLER, Octavia. *Kindred*. São Paulo: Morro Branco, 2023.
- ESCOTT, Paul (Org.). *Nascidos na escravidão: depoimentos norte-americanos*. São Paulo: hedra, 2020
- FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente. *Imagofagia – Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Disponível em: <www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia>. Acesso em 21 jan 2024.
- HARTMAN, Saidiya. *Scenes of subjection, terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.
- HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- MANNE, Kate. Humanism: a critique. *Social Theory and Practice*, v. 42, n. 2, p. 389-415, 2016.
- RACKED E DISPATCHED. *Afro-pessimism, an introduction*. Minneapolis: Racked e Dispatched, 2017.
- FANON, Frantz. A experiência vivida do negro. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EdUFBA, 2008.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In: PEDROSA, Adriana et. al. (Orgs.). *Histórias Afro-atlânticas: vol. 2*. São Paulo: MASP, Instituto Tomie Ohtake, 2018, p. 407-411.
- LEVY-HUSSEN, Aida. *How to Read African American Literature: Post-Civil Rights Fiction and the Task of Interpretation*. Nova York: New York University Press, 2016.
- PINHO, Osmundo. Perspectivismo e Afropessimismo. *Novos Debates*, v.7, n. 2. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, p. 1-21, 2021.
- ROWELL, Charles. An Interview with Octavia E. Butler. *Callaloo*, v. 20, n. 1, p. 47-66, 1997.
- TWAIN, Mark. *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Irvine: Saddleback Publishing, 2006.
- WELLS, Herbert George. *The Time Machine*. San Diego: ICON Group International, 2005.

LETÍCIA DE OLIVEIRA é mestranda em História Social na USP, onde investiga as contribuições do coletivo Combahee River (Boston, EUA, 1974) para a construção de uma história intelectual do feminismo negro. Possui graduação em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Atua em palestras e jornais como educadora na temática de gênero, raça e classe. É organizadora dos livros *Mulheres Negras e Marxismo* (2020, ISKRA) e *A Revolução e o Negro* (2019, ISKRA) e co-autora no livro *Nós mulheres, o proletariado* (MARTINEZ, 2022, ISKRA). Contato: leticia.panzette.oliveira@alumni.usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9336972212040370>.

CRÍTICA DA (DE)COLONIALIDADE EM UM ENSAIO: MESTIÇAGEM E ANTINEGRITUDE EM CRÍTICA DA COLONIALIDADE EM OITO ENSAIOS, DE RITA SEGATO

— CAMILA GEOVANNA ALVES DA SILVA

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a instrumentalização da antinegritude como pressuposto ou condição para a proposta de ressignificação positiva da mestiçagem em três ensaios da antropóloga Rita Segato. Para tanto, mobilizo os estudos de Denise Ferreira da Silva (2018) e Frank B. Wilderson III (2021), pleiteando os conceitos de evento racial e afropessimismo para examinar os deslocamentos discursivos de Segato ao propor a inclusão do branco na categoria de mestiço em benefício da “raça geral” latino-americana. Em conclusão, defendo que a proposta de Segato mobiliza duas noções contraditórias de história e reitera a ideia de mutabilidade internacional das hierarquias raciais para isentar o papel do branco latino-americano na promoção e manutenção da antinegritude.

Palavras-chave: Decolonialidade; Antinegritude; Afropessimismo.

ABSTRACT

This article aims to analyze the instrumentalization of anti-blackness as a presupposition or condition for the proposal for a positive resignification of miscegenation in three essays by anthropologist Rita Segato. To this end, I mobilize the studies of Denise Ferreira da Silva (2018) and Frank B. Wilderson III (2021), pleading the concepts of racial event and Afropessimism to examine Segato's discursive shifts when proposing the inclusion of white people in the category of mestizo in benefit of the Latin American “general race”. In conclusion, I argue that Segato's proposal mobilizes two contradictory notions of history and reiterates the idea of international mutability of racial hierarchies to exempt the role of white Latin Americans in promoting and maintaining anti-blackness.

Keywords: Decoloniality; Anti-blackness; Afropessimism.

INTRODUÇÃO

Referencial dos estudos decoloniais contemporâneos, o pensamento da argentina Rita Segato, professora de Antropologia na Universidade de Brasília, veio à luz do público brasileiro com as recentes publicações, pela editora Bazar do Tempo, de duas coletâneas de ensaios de sua autoria, originalmente escritos em espanhol: *Crítica da colonialidade em oito ensaios*: e uma antropologia por demanda (2021) e *Cenas de um pensamento incômodo: gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial* (2022). Neste artigo, analiso como a antinegritude é o pressuposto para a defesa ou ressignificação positiva da mestiçagem em três ensaios da coletânea *Crítica da colonialidade em oito ensaios*. Dos oito ensaios que o compõem, três, destacadamente, orbitam em torno da questão da raça na América Latina: “O Édipo negro: colonialidade e forclusão de gênero e raça”, originalmente publicado em 2006, “Os rios profundos da raça latino-americana: uma releitura da mestiçagem” e “A cor do cárcere na América Latina”, ambos publicados pela primeira vez na coletânea. Embora versados sobre temáticas diferentes, suas similaridades discursivas e a reprodução da mesma cadência argumentativa permitem a análise de seus aspectos convergentes, alvo da discussão ora pleiteada.

No primeiro momento, dedico-me a demonstrar como a defesa da raça nacional forja a inclusão do branco latino-americano na categoria de mestiço, recorrendo a uma leitura exógena e mutável de raça para neutralizar violências raciais e ressignificar a leitura social do branco como não branco. Em seguida, defendo que a reiteração e a ressignificação da mestiçagem é, entre outros, uma forma de isenção a ou recusa do confronto com a antinegritude e seu papel basilar para a leitura positiva da mestiçagem, bem como para a própria formação da América Latina. Emprego o termo “não brancos” quando tanto negros como indígenas estiverem contemplados no mesmo contexto, principalmente ao tratar do mestiço na América Latina. No entanto, não me dedico ao exame da questão indígena por priorizar, neste ensaio, o lugar ocupado pela (anti)negritude no pensamento de Segato.

Ademais, por promover diálogos com o seminal *Afropessimismo* (2021), de Frank B. Wilderson III, e de basear algumas das críticas a Segato na teoria elaborada por seu autor, acredito dever esclarecer de antemão que não pretendo questionar ou tratar da hierarquização da antinegritude sobre outras tecnologias de racialização. Tal pleito não adentra a proposta prevista para este ensaio. Pretendo, no entanto, apontar a antinegritude como pressuposto e consequência da defesa da mestiçagem no pensamento de Rita Segato, tendo a teoria de Wilderson como principal aparato teórico, não se aplicando, então, o movimento inverso. Finalmente, acredito ser pertinente ressaltar que o emprego o termo “antinegro” ao lado de “racista” tem a função de distinguir a antinegritude de outros dispositivos e tecnologias de racialização, o que não significa dizer que, por isso, não sejam interligadas e dependentes.

MESTIÇAGEM E “RAÇA GERAL”

“Essa raça incerta, incapturável... e nossa – de todas e todos, afinal, quando vistos a partir do Norte –, em sua realidade multiforme, será o lema capaz de reunir as e os deserdados do processo colonial”, escreve Segato (2021, p. 285) no ensaio “Os rios profundos da raça latino-americana: uma releitura da mestiçagem”, em que se propõe a examinar “as dificuldades que emergem diante

da necessidade de falar de identidades tanto de base racial quanto de base étnica em nosso continente, defendendo, apesar dessa dificuldade, a necessidade de falar sobre raça” (Segato, 2021, p. 278). Tal dificuldade, ao ver da autora, reside em que os ativismos negro e indígena condenam a mestiçagem como forma de branqueamento, isto é, estratégia de supressão de identidades étnicas e raciais, acarretando a reificação da mestiçagem em uma identidade singular e modelo único de construção identitária, em vez de abrir caminhos para o resgate e reconstrução de histórias perdidas. A proposta do ensaio de Segato, portanto, insta uma “terceira e nova percepção da mestiçagem”, interessada em perceber a raça como

seleção cognitiva de traços que passam a ser transformados em diacríticos para marcar grupos populacionais e atribuir-lhes um destino como parte da hierarquia social e, especialmente, nas relações de produção, poderemos dar conta do caráter maleável desse processo sempre instrumental ao poder no desenvolvimento de sua capacidade espoliadora (Segato, 2021, p. 299).

A constatação da maleabilidade do processo não tarda a se tornar a constatação celebratória do “traço que aflora na mestiçagem das multidões”, “matiz de algo tão genérico e geral como a não brancura” (Segato, 2021, p. 281). Afinal, explica a autora, o referido matiz é o traço comum na experiência compartilhada da latino-americanidade, ora percebida como resultado da experiência colonial que, de acordo com ela, tornou tanto seus articuladores como suas vítimas em herdeiros de “um traço que nos tinge a todos: as pessoas que habitamos estas paisagens somos todas não brancas quando viajamos para o Norte imperial” (Segato, 2021, p. 282).

Aparentemente dispensando a distinção entre brancos, negros, indígenas e demais grupos étnico-raciais ao descrever a potencialidade que atribui ao corpo mestiço, Rita Segato (2021, p. 293, grifo meu) encena a coletividade homogeneizante ao fazer equivaler o “nós” ao movimento de reivindicação da identidade mestiça a todos os contemplados pelo pronome. É o que constatamos ao vê-la defender, também, uma suposta “força dessa paisagem histórica à qual pertencemos e que nos impregna, quando entramos na cena europeia, de uma não brancura, e nos transforma a todas em pessoas mestiças” (Segato, 2021, p. 293). Ora, não parece ser do interesse de Segato nomear o resultado das significações coloniais em categorias específicas, senão diluí-las na adoção de dinâmicas externas de leitura racial. Assim, a autora desloca as formas de reconhecimento e marcadores do não branco para fora dos espaços onde a antinegitude e o racismo ontologizam as organizações sociais, promovendo a impressão de que as tecnologias de poder que os possibilitam são articuladas por uma força maior, externa e longínqua. Semelhante argumentação pode ser traduzida como a adoção de uma perspectiva externalista de raça em prol da ressignificação dos matizes que ressaltam elementos historicamente vinculados aos promotores da colonização, sejam, dentre tantos, biológicos, econômicos e sociais. Consequentemente, ao dissociar a branquitude latino-americana de sua correspondente europeia, Segato desloca a análise das hierarquias raciais locais para um contexto internacional, na comparação com o qual a letalidade promovida pela branquitude brasileira é atenuada ou completamente desconsiderada.

Semelhante atitude discursiva não parece ser senão um alibi para uma confecção identitária pautada na suposta não brancura dos brancos latino-americanos diante dos marcadores sociais do norte global. Tal proposta carrega traços indicativos de uma compreensão nacional e ocidental de raça na articulação da qual a atuação do contingente branco como agente e beneficiário do racismo é facilmente neutralizada por seu potencial como herdeiro da “mestiçagem das multidões” (Segato, 2021, p. 281). Nesse contexto, a pintura do Norte imperial é antônima do que, na leitura social de Segato, seria o Sul colonizado, idealizado em função da ruptura institucional que permite o reconhecimento de suas elites nacionais. Elites que, no entanto, são mais similares do que díspares em relação aos que ocupam a mesma posição social no Norte, embora possam ser percebidas como não brancas pelas sociedades em que a lei da gota única determina a contemplação pelo marcador branco.

Ao cristalizar o Norte imperial como o legítimo detentor do direito de deferir ou contestar a branquitude em outros contextos espaço-temporais, e uniformizar os matizes do Sul colonizado de forma a minimizar a violência e a letalidade das elites brancas locais, Rita Segato parece adotar uma concepção hierárquica de poder e de história. Em outras palavras, como alerta Santiago Castro-Gómez em *El tonto y los canallas* (2019), a concepção hierárquica de poder, frequentemente adotada pelos adeptos à teoria decolonial, acarreta um impasse no exame dos dispositivos raciais de poder intranacionais. A crítica de Castro-Gómez à abordagem hierárquica do poder repousa em que, se a hierarquia entende que determinados elementos são submetidos a outros na instância de inferior, logo pressupondo a existência de entes superiores, então a abordagem hierárquica do poder subentende formas maiores e menores de dominação. Logo, uma vez que a lógica do micro reproduz a lógica do macro, elas se equalizam em violência, destruição e letalidade, mesmo que de formas diferentes. Isso não equivale a negar as hierarquias existentes dentro do sistema de poder colonial-moderno, capitalista, mas que a origem dessas hierarquias não advém de uma instância automaticamente superior a elas. Afinal, explica Castro-Gómez (2021, p. 35, tradução minha), “o regime global da geopolítica teria desse modo prioridade analítica sobre os regimes da biopolítica e da corpopolítica, que são vistos como dependentes ou subordinados a uma lógica mais abarcadora”.

Não seria de todo inaccurado qualificar a abordagem de Rita Segato como hierárquica, a julgar por sua necessidade em externalizar a leitura racial a fim de forçar a entrada do branco na categoria de mestiço. Tal proposta pode surtir o efeito de obstar o reconhecimento das significações políticas do signo mestiço pelo não branco ao torná-lo equivalente ao signo branco, tornando problemática a proposta de centralizar o processo histórico latino-americano ao submetê-lo a uma lente redutora da violência racial que o produziu. Ademais, ao apontar certa *tonalidade* que tornaria a experiência da raça mais ou menos opressiva, a análise dos dispositivos e tecnologias de poder que a criam concorre para o registro de uma perspectiva histórica generalizada, consentida e compartilhada, interditando o caminho para possibilidades autorrepresentativas de narração histórica.

Finalmente, ao resumir e fazer equivaler a experiência da história colonial para brancos e não brancos, Segato unifica a vivência dentro de um sistema de opressão que, diante da proposta pacificadora da raça geral, parece mais reunir do que segregar. Motivo para tal parece ser seu declarado rechaço à “ideia de raça que domina no mecanismo classificatório norte-americano” em favor da ideia de “raça como marca dos povos espoliados e agora em reemergência”, com a adoção da qual a raça viria a “servir de instrumento de ruptura com uma mestiçagem

politicamente anódina e dissimuladamente etnocida, hoje em vias de desconstrução” (Segato, 2021, p. 284).

Associadamente ao movimento de branquear a categoria de mestiço, Segato parece descartar a possibilidade de plurinacionalidade em um continente forjado, entre outros, por expropriação de terra e escravidão. A proposta de Segato, portanto, parece continuar a oportuna inclusão do mestiço no idealismo da raça nacional como estratégia de neutralização de movimentos de justiça, reparação e reconhecimento social, pois que descarta a possibilidade de sua atuação *contra* o mesmo projeto de raça nacional. Embora reconheça que “a mestiçagem – crisol de raças, fábula das três raças, ‘cadinho’ – impôs-se entre *nós* como etnocídio, como apagamento da memória do não branco por meio da força”, novamente introduzindo o “*nós*” metafórico e homogeneizante para se referir, aparentemente, tanto às vítimas do embranquecimento forçado quanto a seus promotores, Segato (2021, p. 292, grifos meus) entende que “a mestiçagem poderia ser – e de certo modo tem sido sempre –, entre *nós*, outra coisa, muito mais interessante, vital e insurgente”. A julgar pela maneira como constata o benefício da mestiçagem, o “*nós*” a que Segato se refere aponta mais para a elite branca local, interessada no crescimento populacional catalisante dos empreendimentos coloniais, do que para aqueles de quem o contato tornou vítimas. Disso conclui que “falar dessa *raça geral* em busca de sua memória, de uma identidade e de um nome para seus antepassados, *leva-nos* em direção a outra compreensão”, menos denunciativa e mais conciliatória, “da mestiçagem [...] como um lançamento do ser do índio, do ser do negro, para o futuro nadando em sangue novo, alimentado por um insumo de outras estirpes ou movimentando-se em novos contextos sociais” (Segato, 2021, p. 292).

A ideia de lançamento para o futuro é sugestiva pois tanto a atuação do não branco como as epistemes eleitas sobre as quais pautar suas reivindicações parecem se encontrar em instâncias espaço-temporais outras que a do presente. Entre um passado intangível, “a ponta de um fio tênue para construir uma sequência borrada pelo tempo, *uma cadeia histórica que se perdeu*”, nas palavras de Segato (2021, p. 293), e um futuro realizável apenas através da incorporação ou aceitação da “*raça geral*”, o presente recebe como única alternativa a neutralização da força emancipatória e reivindicativa em relação à violência equivalente à “mestiçagem, [...] aquela produzida pela elite branca/branqueada e sempre colonizadora” (Segato, 2021, p. 292). Ao defender a transformação da raça e da mestiçagem em “índice de um subjacente vetor histórico e pulsante de povo, como sujeito coletivo vivo e não mais um ‘objeto’ resultante das operações classificatórias a que se refere a ideia de ‘etnicidade’”, Segato (2021, p. 293) parece, ao contrário, ratificar a ficção que funda o projeto da raça nacional.

E é porque o referido projeto implica a interdição do reconhecimento das hierarquias raciais internas que pode servir de exemplo para a crítica desenvolvida por Frank B. Wilderson III (2021) no ensaio *Afropessimismo*. Ao notar como a luta interseccional é um artifício para evitar o protagonismo negro e a denúncia do espaço abjeto a que a negritude foi e é histórica, política e eticamente relegada, conseqüentemente promovendo constantes analogias para descrever o sofrimento negro, Frank B. Wilderson (2021) aponta a antinegritude como premissa fundamental da ontologia moderna, suas estruturas, seus sistemas e suas dinâmicas organizacionais e relacionais. Porque a negritude é o eixo basilar que assegura a humanidade de não negros, Wilderson distingue a experiência racial do negro ao evidenciar a associação direta de sua

existência no mundo moderno com o estigma da escravidão, responsável por fazer perdurar a dinâmica relacional escravagista entre negros e não negros, em função da qual a negritude é relegada ao espaço abjeto da não humanidade. Em consequência, Wilderson entende que a proposta de luta interseccional incorre na instrumentalização do sofrimento negro e na resistência contra a agenda negra radical, facilitando a anulação de demandas específicas ao atuar como pacificador de afetos e desejos negrófobos de seus promotores. Com razão, não seria estranho apontar a facilidade com que não negros eliminam as discussões da violência antinegra na insistência de uma coalizão concentrada no que os une, prática de que o movimento de homogeneização étnico-racial no conceito de raça nacional é um exemplo.

Para Segato (2021, p. 277), o reconhecimento institucional da raça foi voluntariamente evitado pelas instâncias legislativas, “criar raça, legisla[r] sobre ela” sendo “contraproducente porque dividiria e fragilizaria a unidade nacional”. Em exemplo de prática antinegra, embora reconheça como “a raça é fator determinante de vitimização e gera máxima vulnerabilidade”, semelhante movimento de antinominação parece ser encenado por ela ao reunir no mesmo balaio a experiência racial, e apagá-la em sua atribuição a um contingente totalizante da população:

São essas circunstâncias – verdadeiros silêncios cognitivos, forclusão, hiato historiográfico e indiferença etnográfica – que, como proponho mostrar neste ensaio, permitem armar definitivamente que o continente tem dificuldade em falar da cor da pele e dos traços físicos de suas maiorias. Parece não haver discurso disponível para inscrever o que é, de fato, o traço majoritário da tez de nossas multidões. *Porque não se trata de indígenas nas suas aldeias nem de pessoas negras nos territórios dos palenques e quilombos que resistem*, mas do traço generalizado em nossas populações e, em algumas situações, de nós mesmos, pois, como já repeti muitas vezes, quando pisamos nas sedes imperiais, esse traço alcança a todos e todas nós, ainda que tenhamos quatro avós europeus (Segato, 2021, p. 281, grifos meus).

A facilidade com que Segato descarta a protagonismo negro e indígena na resistência à colonialidade e ao projeto de compartilhamento forçado do suposto “traço majoritário da tez de nossas multidões” acompanha a rapidez com que coage a inclusão do sujeito colonial branco no contingente dos que compartilham o traço dos espoliados. Conjugadamente, a insistência de Segato (2021, p. 299) em reafirmar o instrumentalismo da raça, ou, em outras palavras, o “caráter maleável desse processo sempre instrumental ao poder no desenvolvimento de sua capacidade espoliadora”, parece surtir o efeito contrário de sua crítica à descontextualização geopolítica das hierarquias raciais. Se, de acordo com ela, “entender quais são os signos que se selecionam, em cada contexto, para a definição da não europeidade, da não brancura, no sentido estrito de não poder [...] é a única forma de manter a raça aberta à história e retirá-la dos nativismos fundamentalistas, essencialistas e anti-históricos”, seria possível, então, afirmar que o custo do deslocamento necessário para incluir os brancos latino-americanos na categoria de mestiço ou de não branco é a negligência radical para com as dinâmicas internas de antinegritude e racialização na América Latina.

O nativismo anti-histórico, no entanto, parece repousar na proposição da “reconstituição de povos inteiros, à recuperação de velhos saberes e de soluções esquecidas, em um mundo em que nem a economia nem a justiça inventadas pela modernidade e administradas por um Estado sempre colonizador são mais viáveis” (Segato, 2021, p. 284). Ao eleger a mestiçagem como forma de atingir tal reconstituição, Segato parece, novamente, esquecer ou voluntariamente silenciar a

existência dos povos no presente. Ou seja, o fato de que suas práticas de resistência e de manutenção de saberes é contemporânea à sua projeção futura em que a mestiçagem, não mais percebida como mal necessário para o embranquecimento, se torna o álibi para a reunião de brancos e não brancos dentro de uma mesma categoria pacificadora.

É possível também apontar como, para Segato, constatar a mutabilidade do dispositivo racial não compreende a resistência comprovada da antinegitude à passagem do tempo, bem como as pretensões de convergências dialéticas de processos históricos. Mais detalhadamente, o direito à ressignificação identitária parece ser conferido tão somente ao branco latino-americano ao transformar-se em não branco diante da cena internacional, pois que se torna sujeito a “identificação de um traço que a leitura contemporânea dos corpos vincula aos povos vencidos, mesmo que seja apenas por habitar a mesma paisagem de sua outrora derrota bélica no processo da conquista da América” (Segato, 2021, p. 297). Nesse sentido, o protagonismo e a prioridade na narração histórica dos vencidos não pertenceriam aos escravizados, indígenas, mestiços e seus descendentes, senão às “pessoas latino-americanas de plena ascendência europeia quando ingressamos no contexto do Norte imperial” (Segato, 2021, p. 300).

Interessa, no entanto, o movimento empreendido por Segato em direção à *necessidade* da mudança de contexto, a julgar que a variabilidade da leitura racial não é pressuposto para a constatação do sofrimento negro. Se, para ela, a raça não é uma realidade biológica nem uma categoria sociológica mas uma “leitura historicamente informada de uma multiplicidade de signos, em parte biológicos, em parte derivados das raízes dos sujeitos em paisagens atravessadas por uma história”, então é certo que “devemos aceitar, inescapavelmente, a variabilidade da leitura racial, ou seja, o caráter variável dos traços que constituem a ‘raça’ à medida que mudamos de contexto” (Segato, 2021, p. 301). Não seria, no entanto, necessária a mudança de contexto para constatar o sofrimento negro, assim como a história do genocídio indígena, senão para silenciá-los numa batalha analógica e comparativa na articulação da qual o matiz social branco é priorizado.

Ainda referindo-se à mutabilidade da raça em função de processos históricos, Segato (2021, p. 32) defende que os “rastros dessa forma de habitar que servirão de pistas para recuperar o vínculo com aquele projeto de enraizamento soberano no espaço-tempo de nossas paisagens” podem ser rastreados “a contrapelo do vendaval da história, como a ponta de um fio tênue para construir uma sequência borrada pelo tempo, *uma cadeia histórica que se perdeu*”. Nesses termos, a evocação da história é problemática em dois sentidos. O primeiro porque não parece conferir à América Latina sua autonomia histórica ao fazer equivaler os acontecimentos do período colonial a uma suspensão de certa cadeia histórica, resultando na falta de reconhecimento para com as consequências da escravidão, já que a violência que a permite é situada dentro de um desvio do que poderia ter acontecido não fosse pela colonização. Afinal, para Segato (2021, p. 315),

não bastam as políticas de identidade nem as políticas públicas que delas derivam, é necessário reoriginalizar-se de outra forma, retomar os fios de um painel histórico dilacerado, interrompido pela interferência, repressão, proibição, intrusão, intervenção, censura da memória e seu resultado: a longa e interminável clandestinidade dos povos do continente e das pessoas africanas que a eles se somaram nas múltiplas trincheiras de resistência ao poder colonial.

Não parece restar dúvidas de que o conceito de história ora mobilizado contrasta com o de outros momentos, quando modulado para defender a racialização generalizada. Se, na primeira

articulação, a história é um fio perdido a ser reconstruído, retomado, na segunda, ela é a engrenagem ininterrupta que permite a plasticidade das hierarquias raciais. No fim das contas, a defesa da história, seja como vazio ou como catalisador da dialética racial, se concretiza em fábula: nada além da ficção pacificadora da “raça geral”. Unidos pela ficção idealista de Segato (2021, p. 315), “*todas as pessoas marcadas pelo enraizamento nestas paisagens vagamos desorientadas desde então*”.

Ademais, Segato parece adaptar mais pronunciadamente a ideia de identidade para, por um lado, conceder a resignificação a uns e, por outro, condenar à estagnação. Se adotarmos a análise das significações empreendida por Jacques Derrida (2005), para quem o signo se define não por supostas propriedades essenciais mas pelas diferenças em relação aos demais, é possível afirmar que, ao propor o abarcamento do branco na categoria de mestiço, Segato possivelmente desconsidera as identidades como produto de relações antagônicas, agonísticas, frutos de um sistema de diferenças e forças que significam e estruturam o poder, cujos sentidos dependem do curso da história. No caso da América Latina, tal empreendimento equivale a neutralizar o agonismo que lega ao negro mestiço, e não ao branco, a continuada dinâmica relacional escravagista com o mundo. E a ignorar toda uma gama de significações produzidas pelo colonialismo, bem como as consequências biopolíticas promovidas pelas elites brancas intranacionais, do que é o resultado.

GENERALIZAÇÃO DA MISTIÇAGEM E ANTINEGRITUDE

Momento exemplar de como a antinegritude fundamenta a leitura social de Rita Segato, o ensaio “O Édipo negro: colonialidade e forclusão de gênero e raça” versa sobre dinâmicas de forclusão da maternidade negra na historiografia e no imaginário brasileiros, dedicado, escreve Segato (2021, p. 236), a “Marcosidé Valdivia, ama negra que amamentou a minha mãe em Uruburu, La Pampa, Argentina, em 1913”. A julgar pela dedicatória de aparente inclinação coletivista e intimamente associada a uma lógica antinegra que a torna confessional ou reveladora, a futura reiteração do “nós” ao longo do ensaio concorre mais inclinadamente para o expurgo de certa culpa pelo porte do marcador de beneficiários e autores da violência antinegra. Isso porque a continuidade das relações escravagistas, embora oficialmente ilegalizadas em 1853 na Argentina, se concretiza pela reunião, no mesmo espaço neutralizante, da criança branca, de sua futura filha, da ama de leite negra e de seu filho para quem o leite era produzido e interceptado. Em uma projeção a longo termo, a considerar pela proposta de raça geral anteriormente arquitetada, estariam também reunidos os descendentes de tais relações, celebrando a possibilidade de forcluir da memória a agência do branco para a promoção da antinegritude no continente.

Acredito ser possível, ainda, identificar certa prática familiar às hierarquias raciais latino-americanas, que consiste em mascarar a violência da abolição radical da humanidade do escravizado e seus descendentes como traço ou demonstração de intimidade e de pertencimento familiar. Ao associar a dedicatória às frequentes repetições do “nós” perigosamente coletivizante, o que se nos revela é senão a boa e velha cordialidade na performance da qual os laços familiares (ou que se o pretendem) camuflam a rede de relações institucionais interessadas na preservação da negritude como sinônimo do *locus* abjeto. E toda a potencialidade de violência gratuita e ilimitada ao escravizado, inclusive o movimento não consentido de sua integração ao “nós” dentro do qual habitam os autores da referida violência.

Todavia, se a preocupação de Segato reside antes em naturalizar o uso do “nós” do que em apurar as reivindicações do negro, seu efeito parece ser o de invalidar os movimentos de autodenominação e demais demarcações de posicionalidade com a alcunha de categorias, marcadores etc. que deseja (ou não) assumir. Assim, a defesa da raça nacional como sinônimo da mestiçagem parece, ao contrário, estagnar o negro no *status quo ante* de sua atuação radical, dispensando o reconhecimento e obstruindo a possibilidade de agência dos contemplados no balaio da “raça geral” por vias de inclusão compulsória.

Ao dispensar um exame cuidadoso da antinegitude e a maneira de que ontologiza as instituições sociais na América Latina, a Segato (2021, p. 293) convém entender “o signo racial no corpo mestiço” como “indício de que se esteve em uma determinada posição na história e de que se pertence a uma paisagem:”. Tal leitura social pode perigosamente reproduzir a impressão de que o período de violências foi encerrado, não se tratando, portanto, de sua manifestação recorrente. A esse respeito, acredito ser pertinente a reflexão proposta por Denise Ferreira da Silva (2018) ao teorizar o conceito de evento racial.

Para Denise Ferreira da Silva (2018, p. 408), o pensamento temporal ou sequencial corresponde a “um repúdio do materialismo histórico ao significado das arquiteturas jurídico-econômicas coloniais”, motivo por que, segundo a autora, o “tempo não é a dimensão apropriada para ‘observar’ o evento racial, pois [...] exige uma liberação dos limites onto-epistemológicos do pensamento moderno, no qual a diferença racial (e seu par, a cultural) é um mero referente de outros tempos e de outro lugar”. Enquanto Rita Segato (2021, p. 300) percebe a raça como elemento sógnico negativo carente de ressignificação para ser assumido como traço generalizado, Ferreira da Silva (2018, p. 408) observa como os “tempos de outrora” em que se situaria espaço-temporalmente a prática e a vivência da escravidão, são, ao contrário, “constitutivos daquilo que está acontecendo aqui e agora e daquilo que está para acontecer”. Rechaçando a concepção causal e linear da ocorrência histórica e a noção de progresso ou melhoramento, aparentemente importante para Segato, Ferreira da Silva procura as correspondências, as repetições que permitem simetrizar os “tempos de outrora” e o “agora mesmo”, de modo que à linearidade temporal se sobrepõe a composição fractal, resultando em que, explica Ferreira da Silva (2018, p. 409), “em vez de procurar conexões causais (lineares), o pensamento composicional busca identificar um padrão que se repete em diferentes escalas”.

A complexidade da proposição de Denise F. da Silva se deve ao desafio de a teoria confrontar o fracasso global de promoção de justiça e reparação, ideias cada vez mais questionadas e percebidas com desconfiança pelos descendentes da escravidão, continuamente estigmatizados por ela. A implosão do conceito de tempo e, conseqüentemente, de história, para denunciar a continuidade das dinâmicas relacionais escravagistas entre o negro e o mundo faz sentido diante de teorias e críticas como a de Segato, que, na adoção de um referencial linear, adota uma lógica contraditória, dialética e conformista, para sincretizar as experiências raciais antitéticas na América Latina.

Sobre isso, escreve Segato (2021, p. 299), não “há soluções para a compreensão do fenômeno racial fora de uma perspectiva complexa e das relações de poder originadas no evento da constituição do sistema colonial moderno”, afirmação que ajuda a entender como, para a autora, o fenômeno racial decorre exclusivamente do referido evento de constituição, suas expressões continuadas e, portanto, contemporâneas sendo tão simplesmente o sintoma de um evento cristalizado, congelado no tempo, e não de eventos repetidos, lembrados, reencenados. Tal acepção de história é acompanhada da declarada recusa à “política da identidade, como programa

global, com suas demandas no presente, baseadas na estereotipia das identidades, e sem percepção sobre o caráter móvel da história”, pois, para a argentina, semelhante abordagem “não pode dar conta da profundidade e densidade da reconfiguração histórica que está à sua porta” (Segato, 2021, p. 312).

Poderia-se apontar o excerto como álibi para a crítica anteriormente apresentada, evidenciando uma suposta consideração de Segato pelos agonismos produtores das significações coloniais e sua estreita dependência da mobilidade histórica. No entanto, por mais que afirme que é “graças à formulação de uma definição desse tipo que podemos nos aproximar com maior lucidez da classificação social, não somente na fase de implantação das relações coloniais”, tal aproximação concorre mais para a anulação da responsabilidade branca e, no léxico de Frank Wilderson (2021), branco-sócio-minoritária sobre o sofrimento negro do que para a sua erradicação definitiva.

A esse respeito, Wilderson (2021, p. 246) observa como a violência antinegra não compreende limites espaciais ou temporais, não havendo, assim, violência considerada excessiva no que tange à economia libidinal, nem explicação racional na instância da economia política. Ora, a junção da vivência racial do não branco à do branco dentro do mesmo balaio a que nomeia raça geral faz equivaler a experiência do genocídio, do desterro, da escravidão, da morte social com a de beneficiário da estrutura racista e antinegra. Tal articulação é, também, uma forma de violência, pois ao performar certa resistência contra uma agenda negra radical com a celebração da mestiçagem, Rita Segato (2021) parece efetivamente pautar a defesa da luta de libertação generalizada em cima de uma “condição de sofrimento para a qual não existe estratégia imaginável de reparação” (Wilderson, 2021, p. 25).

Com efeito, a aposta na identidade mestiça como projeto de homogenia racial latino-americana não vem acompanhada de seu inverso. Isto é, do reconhecimento do signo racial branco como vestígio e prova de beneficiário da antinegitude, de maneira que sua presença é instantaneamente projetada para um futuro na vivência do qual sua suposta latino-americanidade surtiria o efeito de recobrir sua contribuição e atuação passadas, presentes e, se depender de Segato, certamente futuras, para a continuidade das tecnologias de poder antinegras e racistas. Semelhante leitura elucida a amplificação da categoria de mestiço na América Latina, que, na matemática de Segato, surtiria o efeito de promover a identificação coletiva do latino-americano como não branco. Na realidade, não apenas as tensões internas obrigam o reconhecimento de identidades produzidas pelas significações coloniais, como a proposta de ressignificação parece ter, ao contrário, o efeito de (defesa do) embranquecimento, tanto no ato de tornar “mestiço” em metonímia de “brancos no contexto pós-colonial” como o de sufocar a violência compreendida nesse processo. Além de o não reconhecimento das hierarquias raciais internas ou, quando muito, seu mero reconhecimento acompanhado do movimento de não brancura generalizada, vir a calhar como uma forma de prevenção aos pensamento, atuação e mobilização negros radicais, a celebração da mestiçagem como traço comum à totalidade da população latino-americana é, no fim das contas, o termo de isenção de responsabilidade por parte dos agentes e promotores da antinegitude.

Rita Segato (2021, p. 71, grifos meus), entretanto, não parece nutrir a mesma percepção ao situar seu trabalho “longe das teses gilbertofreyrianas no Brasil, que armavam a positividade da captura – sequestro, estupro, apropriação, devoramento – das pessoas africanas e indígenas pela cobiça e luxúria portuguesas”, pois na sua interpretação declaradamente “livre e generalizadora, o sujeito *‘branqueado’* é [...] *instado a despir-se e a aceitar suas raízes na paisagem a que pertence e nos ancestrais que dominam essa paisagem, desandando no caminho em direção ao Ocidente, que*

antes parecia inexorável". A expressão "ancestrais que dominam" parece irônica diante da ambivalência do termo, pois, mesmo que aparentemente evocada para equivaler à maioria demográfica de não brancos na América Latina, o que parece escapar a Segato é a possibilidade de os mestiços brancos reivindicarem as raízes e as heranças dos ancestrais que efetivamente *dominaram*, no sentido político, o continente. Levando em conta como a teoria de Segato declaradamente se constrói à revelia do que defendem os ativismos negro e indígena, não é o segundo tipo de reivindicação que promove a própria autora ao utilizar sua posição institucional para ressignificar a mestiçagem a seu favor e de seus iguais em raça?

Divaguemos, no entanto, nas distâncias tomadas por Segato a respeito de reivindicações dos referidos ativismos, associados, na economia do texto, a formas impropriedades (segundo ela, ao menos na leitura da mestiçagem), embora autorrepresentativas, de demanda por justiça social e histórica. Tais abordagens parecem estar abarcadas sob o "lado perverso" do que Segato (2021, p. 304) entende por "políticas da identidade, da diferença ou do reconhecimento", motivo por que, a seu ver, o "caráter permanentemente histórico da invenção da raça também faz com que aquilo que vemos como raça passível de dominação e exclusão mude ao cruzar fronteiras nacionais e em diferentes contextos regionais dentro das nações". No mesmo contexto, a acusação de anti-historicismo aos defensores das referidas políticas é irônica diante dos testemunhos que atestam a continuidade do sofrimento negro, de maneira que o processo histórico contemplado por Segato parece ter afetado muito mais a leitura racial internacional da elite colonial europeia, branca, e seus descendentes, ora lidos como não europeus, ainda que continuamente favorecidos pela herança antinegra e racista do colonialismo. E o é porque Segato (2021, p. 304) não enxerga legitimidade nas políticas identitárias "geradas a posteriori da consciência do sofrimento compartilhado e não a partir de uma experiência histórica ou de uma perspectiva cultural *francamente comum*". Afinal, explica,

o congelamento das identidades plasma fundamentalismos, e os fundamentalismos são anti-históricos, nativistas, culturalistas, inevitavelmente conservadores por basearem-se na construção do que se supõe haver sido o passado cultural e sua transformação forçada em realidade permanente (Segato, 2021, p. 304).

A suposição do passado cultural, no entanto, parece repousar na esperança pela "reconstituição de povos inteiros, [na] recuperação de velhos saberes e de soluções esquecidas, em um mundo em que nem a economia nem a justiça inventadas pela modernidade e administradas por um Estado sempre colonizador são mais viáveis" (Segato, 2021, p. 284), uma vez que o sofrimento do passado é o sofrimento de agora, e a defesa do "signo incerto que aflora no rosto genericamente não branco, no rosto mestiço, e que é diferente para cada um de nossos países, camaleônico, porque se arma em diferentes formas quando cruzamos cada fronteira" (Segato, 2021, p. 284), é apenas outra forma de normalizar o processo etnocida que permite sua idealização. No fim das contas, resta saber se, na arquitetura perigosa de ressignificação da raça, seria possível qualquer celebração da mestiçagem que não pressuponha e equivalha à resignação diante da violência da qual é o resultado.

REFERÊNCIAS

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *El tonto y los canallas: notas para un republicanismo transmoderno*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERREIRA DA SILVA, Denise. O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Orgs.). *Histórias afro-atlânticas*. V. 2. São Paulo: MASP, 2018. p. 407-411.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WILDERSON III, Frank B. *Afropessimismo*. São Paulo: Todavia, 2021.

CAMILA GEOVANNA ALVES DA SILVA é bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (2023). No presente momento, é mestranda em Letras Estrangeiras e Tradução na Universidade de São Paulo. Este ensaio foi desenvolvido sob a supervisão do professor Marcos Natali durante a disciplina "Afropessimismo, Afrofuturismo e teorias críticas da raça", por ele ministrada. Contato: macunamila@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3985481915804762>.

BILDUNG EM “CAMPO GERAL”

— IAGO LAGO HAMANN

RESUMO “Campo Geral”, a primeira das sete narrativas de *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa, conta a história de Miguilim, menino de oito anos que passa por um processo formativo. Dizê-lo assim é insuficiente — o que este ensaio tenta mostrar é de que maneira a novela de Rosa usa elementos constitutivos da tradição do *Bildungsroman* (ou Romance de Formação). Para tanto, uma breve exposição sobre o conceito de *Bildung* — mais que mera “Formação”, a palavra alemã possui uma carga histórica que onera também a história da literatura — servirá de introdução para uma reflexão sobre o que caracteriza o romance de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, como *Bildungsroman* prototípico, para que assim possamos chegar a “Campo Geral” e à trajetória formativa de Miguilim.

Palavras-chave: *Bildung*; Romance de Formação; João Guimarães Rosa; Johann Wolfgang von Goethe.

ABSTRACT “*Campo Geral*”, first of the seven narratives of João Guimarães Rosa’s *Corpo de Baile*, tells the story of Miguilim, an eight year-old boy who undergoes a formative process. To put it like that feels insufficient — this essay tries to show the ways by which Rosa’s novella uses constitutive elements of *Bildungsroman*’s tradition. To this end, a brief exposition of the concept of *Bildung* — more than just “Formation”, the german word carries a historical load that also burdens the history of literature — will serve as an introduction on what characterizes Goethe’s novel, *Wilhelm Meister’s Apprenticeship*, as a prototypical *Bildungsroman*, so that we can arrive at Miguilim’s formative trajectory.

Keywords: *Bildung*; *Bildungsroman*; João Guimarães Rosa; Johann Wolfgang von Goethe.

I

“Um certo Miguilim...” — as três primeiras palavras de “Campo Geral” (Rosa, 2001, p. 27)[1] confessam a principal regra formal da novela, isto é, o jogo entre o determinado e o indeterminado, que se desdobrará em outros pares: nítido e baço; ajustado e desajustado; natural e sobrenatural... Não muito diferente da mistura constitutiva do *Grande Sertão*[2] — ou, na verdade, elemento inextricável do estilo de qualquer das narrativas de João Guimarães Rosa —, o sobrenomeado jogo é em “Campo Geral” um de sobreposições e permutas, coexistências e paralelismos, à maneira da metáfora ou da anedota que se revela plenamente à intuição, mas se perde ao ser explicada.

A estória de Miguilim começa *in mediis rebus*, com o menino de 8 anos voltando da viagem ao Sucurijú, onde foi crismado, para seu lar, o Mutum, “ponto remoto” “num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra”. Acompanhado de seu Tio Terêz (irmão do Pai), ouve de um desconhecido, com quem cruzou pelo caminho, que o Mutum é “um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (p. 27). Feliz com a “notícia” dada pelo estranho, chega em casa e vai contar à mãe, mas só quando consegue tempo de estarem os dois a sós. Nhanina, dona duma tristeza crônica, responde, apontando para o morro: “Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...” (p. 28-29).

Nessas primeiras páginas, motivos e aspectos formais entrelaçam-se e apontam para o horizonte de um destino que, ao fim, se realizará.

II

O entrelaço prosipoético de Rosa, embora presente em “Campo Geral”, vem reduzido — ou seja, menos redemunhoso que em *Grande Sertão: Veredas* ou vivaz que nos contos de *Sagarana*, peças em que o estilo do autor expressa-se sem qualquer timidez. É apropriada a atenuação, já que o narrador acompanha a perspectiva do menino Miguilim. Sua experiência, seja rica, é difusa, seu vocabulário mais restrito, sua sintaxe, mais pura e singela. Se este narrador chega a ser *alguém*, apresenta-se senão de maneira oblíqua: deixa flagrar aqui e ali um “a gente” que pode ser lido como terceira pessoa genérica, mas também como primeira pessoa do plural, o que faria dele próprio agente da experiência compartilhada. A hipótese, razoavelmente aventada por muitos intérpretes, de que o narrador de “Campo Geral” é o próprio Miguilim, já feito Dr. Miguel — personagem que desponta em “Buriti”, última das sete narrativas de *Corpo de Baile* —, é defendida habilmente em *Dialética da Iluminação* (Lopes, 2014), fruto da pesquisa de doutorado de Paulo César Carneiro Lopes. Lá o todo de *Corpo de Baile* é visto como uma espécie de *Bildungsroman*, *lato sensu* e sobretudo espiritual. A leitura do crítico é robusta, mas depende de um contato aprofundado com o conjunto das narrativas em sua integridade; nosso foco será em “Campo Geral”, ao que devemos evitar dizer, do todo, muito mais que o necessário. Levemos em conta, primeiro, que os temas principais de *Corpo de Baile* estão introduzidos em “Campo Geral”; o próprio autor o confessa, em correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri (1980, p. 58):

[1] A novela será doravante citada apenas com a página.

[2] Tão bem analisada por Davi Arrigucci Jr. no célebre ensaio “O Mundo Misturado” (in: ROSA, 2017).

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “Campo Geral” — explorando uma ambiguidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral*, este campo geral; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “os gerais”, “os campos gerais”. Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* [do livro].

E consideremos, ainda, que há muito de meta-artístico e metafísico na organização de *Corpo de Baile*. As sete narrativas, representantes dos sete corpos celestes ptolomaicos (cf. Araújo, 1992), querem expressar o poder transcendental da Poesia, da Canção, do Amor, do Destino, propondo uma visão do humano que mescla o natural e o espiritual. “Campo Geral” é a história do início de um movimento que será cumprido nas outras narrativas, nas quais o espaço (os “campos gerais”, o Sertão) e o destino humano são faces da mesma moeda: o tal “grande princípio geral da reversibilidade”, postulado por Antonio Candido (2017, p. 124) em se tratando do *Grande Sertão: Veredas*, “poder recíproco da terra e do homem”, rege também as narrativas de *Corpo de Baile*, e tem no campo geograficamente fechado do Mutum o ponto de partida da representação de um Sertão grandioso.

Não podemos ler o nome Mutum, atribuído a algumas aves galináceas de “plumagem negra” (eis sua etimologia tupi), a partir apenas de seu significado vernacular. É razoável imaginar que a toponímia relacione-se também à maneira como soa ao ouvido — a consoante nasal, bilabial, do início, as vogais posteriores fechadas, a última resultando em nasalização, a plosiva dental no centro, único ponto fonêmico “duro” da curta palavra, têm um certo apelo onomatopaico, condizente com o contorno do arco narrativo —; mas Mutum é, sobretudo, um sinal visual: representa graficamente o contorno topográfico do lugar, problema que se impõe ao espírito das personagens — *Mutum*: palíndromo; vale rodeado por morros, que carrega, no meio, uma cruz.

Em “Campo Geral” o tempo do narrar soma-se às qualidades do espaço, e, do micro (a linguagem, tomada em minúcia) ao macro (as descrições da paisagem, dos animais, das gentes, mesclam-se sem precisão aos eventos, que tropeçam uns nos outros), configura-se uma intensa carga emocional. A narração é feita majoritariamente em tempo pretérito imperfeito: mesmo eventos discretos, os quais espera-se terem ocorrido apenas uma vez, são tratados como eventos contínuos. É verdade que este procedimento tem uma consequência de ordem afetiva; quem rememora a infância vê os eventos como que plasmados em um passado multidimensional, cada *ponto* feito *círculo*[3]. Mas o procedimento tem também um corolário que tal: tratados como contínuos, fica sugerido um nexos teleológico entre cada evento. Rememorar a infância como quem rememora um passado mítico é também o exercício de quem reconhece que tudo aquilo que *acontecia* é indissociável do que, por fim, *aconteceu*.

Longe, todavia, de ter um mecanismo de vertigem digressiva ou analéptica, há um fio cronológico em que o leitor se pode ancorar. A chegada de Miguilim da crisma, a figurinha que traz, recortada de revista, a confusão que se dá entre Nhô Berno e Nhanina, por causa de Tio Terêz (o leitor adulto identifica facilmente que se trata de um caso de adultério, consumado ou não, mas o narrador, colado à experiência da criança, não o explicita), a fuga de Tio Terêz, a chegada de Luisaltino, por aí vai até que se chegue no fim, em que, já depois do suicídio do Pai, o Doutor José Lourenço surge e sugere levar Miguilim para a cidade, para que tenha educação formal. Não

[3] Outra forma, talvez mais elegante, de dizê-lo (mantendo a metáfora geométrica), pode-se encontrar na epígrafe de *Manuelzão e Miguilim*, citação de Plotino: “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso”.

esqueçamos de colocar aí no meio o evento possivelmente mais importante, marca inflexiva da trajetória formativa de Miguilim e clímax emocional da narrativa: o acidente, o adoecimento, e a morte do irmãozinho Dito.

Falamos em “trajetória formativa”, o que servirá, antes tarde, de ensejo para introduzir: este ensaio vem para discutir brevemente a possibilidade (ou impossibilidade) de encaixar “Campo Geral” na tradição das narrativas de formação. “Campo Geral” não é um romance, o que, é claro, faz toda a diferença — mas poderá esta novela de Guimarães Rosa trazer em si elementos que, ligados à trajetória de uma *Bildung* (mais, portanto, que mera “formação”), definem o gênero *Bildungsroman*? Seja fácil ou difícil a resposta à pergunta, interessa mais é o caminho a se trilhar.

III

Ainda que *Bildung* seja traduzida, ora por “formação”, ora por “educação”, ora por “cultura”, devemos admiti-la intraduzível. Mantê-la-emos em alemão, para que não se esqueça que seu sentido tem empuxo gravitacional de nacionalidade e historicidade específicas. A *Bildung*, um dos quatro conceitos pilares do humanismo (*humanistische Leitbegriffe*), segundo Hans Georg Gadamer (1999, p. 15/2005, p. 44), importante filósofo da hermenêutica do século XX, é uma das marcas da passagem de um tempo antigo a um tempo moderno:

An dem Begriff der Bildung wird am deutlichsten fühlbar, was für ein tiefgreifender geistiger Wandel es ist, der uns mit dem Jahrhundert Goethes noch immer wie gleichzeitig sein, dagegen selbst schon mit dem Zeitalter des Barock wie mit einer geschichtlichen Vorzeit rechnen läßt.

No conceito de *formação* percebe-se claramente quão profunda é a mudança espiritual que nos permite parecer contemporâneos do século de Goethe, e, em contrapartida, considerar a época barroca como um passado pré-histórico.

Bildung, cuja raiz “*bild-*” tem correspondência semântica com a latina *imago*, é um conceito com carga, a princípio, místico-religiosa:

Das Wortfeld um ›bilden‹ gewinnt in der Sprache der Mystik eine Kraft und Intensität, die die lateinischen Äquivalente vermutlich haben verblassen lassen. Gott in sich einzubilden, durch Christus sich umzubilden, um als Mensch an Gott teilzuhaben, mehr noch Gott sich einzuverwandeln, um als Mensch leben zu können [...] (Koselleck, 2006, p. 113).

Na linguagem do misticismo, o campo semântico de *bilden* adquire uma força e uma intensidade que, ao que parece, provocaram o esmorecimento dos equivalentes latinos do termo. Representar [*einbilden*] Deus em si mesmo, refigurar-se [*sich umbilden*] por meio de Cristo para, como ser humano, participar em Deus, ou até mesmo incorporar Deus para poder viver como ser humano [...] (Koselleck, 2020, p. 123).

(— “Und Gott schuf den Menschen ihm zum **Bilde**, zum **Bilde** Gottes schuf er ihn.”)[4]

Bildung vai sofrer interferência dos influxos seculares do século XVIII, e é logo incorporada aos ideários do Esclarecimento, do Romantismo, e do Idealismo, com particularidades apropriadas às especificidades programáticas dos movimentos e às singularidades de cada pensador. Da introdução do termo por Meister Eckhart, passando pela *Emporbildung zur Humanität* de Herder, chegamos a conceituações célebres, como a de Wilhelm von Humboldt — pensador que levou suas considerações teóricas à prática como talvez nenhum outro, dada sua atividade na implementação de um modelo de Educação Superior vigente até hoje em universidades não só alemãs — e à importância que Hegel dá à *Bildung* na *Propedêutica Filosófica* e na *Fenomenologia do Espírito*.^[5]

Fato é que na *Bildung*, em todo seu desenvolvimento histórico, perdeu a ideia da centralidade de um movimento consciente, autodirigido, que o indivíduo deve realizar para viver em harmonia com o ideal de si, algo como o que quer a fórmula ‘tornar-se o que se é’. É uma aspiração, um empenho, que só se pode perfazer através de um esforço ativo. Humboldt (apud Gadamer, 1999, p. 16/2005, p. 45-46) a descreve, a certo ponto, de uma maneira que encaixa à mobilização do conceito pela literatura, como veremos mais adiante:

wenn wir aber in unserer Sprache Bildung sagen, so meinen wir damit etwas zugleich Höheres und mehr Innerliches, nämlich die Sinnesart, die sich aus der Erkenntnis und dem Gefühle des gesamten geistigen und sittlichen Strebens harmonisch auf die Empfindung und den Charakter ergießt.

Mas quando em nosso idioma dizemos [*Bildung*], estamos nos referindo a algo mais elevado e mais íntimo, ou seja, o modo de perceber que vem do conhecimento e do sentimento do conjunto do empenho espiritual e moral, e que se expande harmoniosamente na sensibilidade e no caráter.

Ainda que Hegel tenha por meta algo distante da nossa — sua elevação à universalidade (*Erhebung zur Allgemeinheit*), o movimento “em direção a tornar-se um ser espiritual”, tão específico de sua fenomenologia —, interessa-nos que dará centralidade ao trabalho como empresa capaz de “inibir a cobiça” (“*die Arbeit ist gehemmte Begierde*”; Gadamer, 1999, p. 16), e sua ideia, simples o bastante, de que o trabalhador, formando a coisa, forma-se a si mesmo.

IV

Mas como, justamente, a *Bildung*, sendo pensada por tantas perspectivas diferentes, é mobilizada pela literatura?

A pergunta é geralmente respondida com o título do romance de Goethe: *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre)*, de 1796. Ou melhor, deveria ser respondida com o nome de um gênero, o *Bildungsroman*, que tem por exemplar prototípico o romance de Goethe. Os *Lehrjahre* trazem em si algumas características definidoras do gênero: o que estabelecem como próprio do Romance de Formação^[6] será sempre levado em conta por

[4] Gen 1, 27, na tradução de Lutero. Grifos nossos.

[5] Não é nossa intenção passar o conceito de *Bildung* em panorama, mas retirar dele o essencial para prosseguir à questão que o ensaio propõe. Para uma visão da dinâmica histórica do conceito de *Bildung*, ver os já citados Gadamer e Koselleck, bem como as referências que eles indicam.

[6] Como gênero literário cujo nome já está bem estabelecido na língua portuguesa, trato-o intercambiavelmente como “*Bildungsroman*” e como “Romance de Formação”. Mais nos interessa a “fenomenologia” do gênero, i.e., como ele se materializa em relação à *Bildung*, do que tomar parte na contenda taxonômica.

qualquer Romance de Formação, mesmo que possa sofrer alterações, como inversões, para intento de sátira ou paródia, ou adaptações a realidades sociais exclusivas. É verdade que tais variações podem flexibilizar sobremaneira os critérios. Sendo um gênero ubíquo, e sujeito ao risco de ter uma definição demasiado indulgente, a sistematização que Wilma Maas pega de Jürgen Jacobs vem a calhar:

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é frequentemente descrito de forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da "formação" (Maas, 2000, p. 62).

Seguem algumas "características" típicas:

O protagonista deve ter uma consciência *mais ou menos* explícita de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatórias de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo; a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento; além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com o esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política (Maas, 2000, p. 62).

Há ainda que a estrutura do *Bildungsroman* é teleológica, ou seja, a narrativa (ou o enredo) é guiada por um *télos*, um fim com propriedade causal.

Alguns elementos dos *Lehrjahre* podem ser evocados na sua materialidade literária, para que cheguemos à nossa meta.

V

Wilhelm Meister, nascido em uma família de comerciantes, tem seu destino determinado como qualquer burguês feito ele próprio: seguirá os passos do pai. O primeiro dos oito livros do romance mostra, entremeadado em seu caso romântico com a atriz Mariane, como sua infância foi determinada por experiências artísticas, em especial com o teatro (de marionetes, a princípio). O jovem adulto Wilhelm Meister aprecia a poesia e o teatro, e anseia por oportunidades de colocar à prova seu talento. A descoberta de uma relação adúltera de Mariane rompe com suas perspectivas e joga-o de volta à rota predestinada: vai trabalhar por três anos como comerciante (estamos já no começo no livro II), sob chefia de seu pai, até que uma nova ruptura, determinante mas não definitiva, venha a acontecer.

Os cinco primeiros livros são o desenvolvimento de um fragmento que Goethe escrevera bem antes da conceitualização total e finalização do *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Romance de Artista (*Künstlerroman*) ou Romance de Teatro (*Theaterroman*), essa versão preliminar levava o nome de

Wilhelm Meisters theatralische Sendung (“A missão teatral de Wilhelm Meister”), e foi redigida entre 1777 e 1785.[7] Bem, os cinco primeiros livros dos *Lehrjahre* retratam a inserção de Wilhelm Meister no mundo de uma companhia teatral itinerante, e, assim, o desenvolvimento de uma *Bildung* por definição individualista, em que o protagonista busca, nas palavras dele próprio na célebre carta que envia ao seu primo Werner, “*mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden*” (“instruir-me a mim mesmo, tal como sou” — Goethe, 1992, p. 657/2006, p. 284). O que está em jogo é o florescimento de qualidades imanentes, inatas, ideia quase essencialista de que o ser humano precisa tornar-se o que é (e, portanto, pode *ser* antes que *se torne*) — uma *Bildung* condizente, como vimos, com aquela conceitualizada por Wilhelm von Humboldt (e como não vimos, com aquela conceitualizada por outros, como Winckelmann, Schiller, o citado Herder, entre tantos outros). Como pano de fundo desta *Bildung* que Wilhelm Meister aspira para si, a dificuldade de ordem social dada pela diferença entre o ser burguês e o ser nobre. A aspiração de Wilhelm é dada naturalmente ao nobre, mas não ao burguês, que não “é o que é”, mas o que tem.

Em suma: o aperfeiçoamento dos talentos, da personalidade, é o que o herói do romance quer, em desafio à ordem social vigente (impasse a ser resolvido, ao fim do livro, dentre outras formas, com matrimônios inter-estamentais); e o faz, nos cinco primeiros livros, através de uma jornada que tem no Teatro o veículo escolhido. A jornada pelo mundo do Teatro, pode-se dizer, propicia ao herói uma formação estética que se desdobra em fundamentos para uma formação ética, também em progresso nesta fase, mas cuja verdadeira face mostrar-se-á apenas nos dois últimos livros.

No sexto livro, que se costuma chamar de “*Bekenntnisse einer schönen Seele*” (“Confissões de uma Bela Alma”), a narrativa de Wilhelm é interrompida para dar vez a um relato, em primeira pessoa, de uma canoniza pietista, que se revelará tia avó de Natalie, a “amazona” com quem, ao final, o herói vai se casar. O livro, aparentemente independente, não só fornece um contexto, digamos, ontogenético de personagens — até agora misteriosas — que despontarão nos próximos, mas também dá o vislumbre de uma narrativa de *Bildung* feminina (cf. Mazzari, 2020).

Os livros sete e oito retratam o contato do herói com a Sociedade da Torre (*Turmgesellschaft*), que, descobrimos, tem enviado emissários, desde o primeiro livro, para monitorar e pastorear a trajetória de Wilhelm. Desconhecidos misteriosos que vieram entabular conversas sobre destino e acaso (motivo dentre os mais importantes do romance), apresentam-se agora como personagens vinculados a essa sociedade cujo intento é uma *Bildung* voltada para a prática de uma vida harmônica:

Essa compreensão “prática” da vida social decorre essencialmente da influência que os membros da Sociedade da Torre exercem, de maneira aberta ou velada, sobre Wilhelm, em especial [...] Jarno e Lothario, com seu projeto de reforma agrária (VII, 3), taxaço das grandes fortunas da nobreza (VIII, 2) e outras medidas muito avançadas para a própria época (e não só). Influência crucial sobre o herói emana também do Abade, que se ocupa prioritariamente de questões pedagógicas. E é justamente este que entrega ao herói sua “Carta de Aprendizagem”, que contém sentenças de cunho genérico, mas no fundo com referências às circunstâncias concretas de sua trajetória (Mazzari, 2020, p. 38).

A tal carta mostra a visão “rousseauística” de formação (cf. Bruford, 1975, p. 51ss.), a partir da qual o erro deve ser cometido, e tão cedo quanto possível, para que o caminho próprio seja acolhido logo e com determinação. Dos quatro jovens que foram criados nesta concepção

[7] Para a gênese do romance, contato com sua fortuna crítica, e resumo mais compreensível do enredo, ver Mazzari, 2020.

pedagógica da qual o Abade é fã, duas “deram certo” (Natalie e Lothario), mas duas não tanto (Condessa e Friedrich). Natalie, com quem Wilhelm vai formar família (junto de seu recém descoberto filho Felix, nascido daquela Mariane do primeiro livro), vai apresentar ao herói uma concepção mais branda e afetuosa de educação (aqui o termo parece caber, se se trata de um movimento pedagógico empregado de cima para baixo), em que seja mais apropriado um direcionamento coletivo, com anuência a certas regras que se apliquem a todos.

Os últimos dois livros do romance trazem, portanto, um novo ideal de *Bildung*, que abandona a tenção de um auto-cultivo individualista em direção a um cultivo de qualidades que sejam úteis, na prática, para a sociedade. Tal ideal não é, como são as lições da “missão teatral”, experienciado a partir de eventos — é, na verdade, *expresso* pelas personagens da Torre, de maneira intelectualizada e absolutamente didática.

A expansão plena e harmoniosa das potencialidades do herói (artísticas, intelectuais e também físicas), a realização efetiva de sua totalidade humana é projetada no futuro e sua existência apresenta-se como um “estar a caminho” rumo a uma maestria de vida que Goethe, no entanto, representa menos como meta que possa ser efetivamente alcançada do que como direção a ser seguida (Mazzari, 2020, p. 32).

Outro crítico será mais contundente, a ponto de dizer que este *Bildungsideal* voltado para o indivíduo é já para o próprio Goethe irrealizável: “*Der Goethesche »Bildungsroman« umgekehrt mündet in die Erkenntnis, dass der Mensch seiner Zeit nicht die Harmonie seines Wesens entwickeln könne und besser tate, sich selbst nur als Bruch- oder Teilstück auszubilden und ausbilden zu lassen*”[8] (May apud Bruford, 1975, p. 56). A propósito, um dos pontos centrais do ensaio de Kurt May é para o equívoco de parte dos críticos em ler nos *Lehrjahre* uma *Bildung* harmônica realizada. O fim do romance faz deixar isso em aberto; e o próximo romance da série, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, de 1821 (portanto 25 anos após os *Lehrjahre*), estranhíssimo na forma e no conteúdo, mostra um Wilhelm em contato com mentores radicalmente direcionados a uma especialização.

Ainda quanto ao jovem Meister — não se trata de “tornar-se o que se é”, desejo e propósito que o herói nutre desde a infância: o Romance de Formação prototípico deixa o herói apenas razoavelmente formado, após uma trajetória atravessada por enganos e decepções, com a vida diante de si, ao lado de uma esposa e um filho, e com a perspectiva de desempenhar um papel limitado, embora importante, na e para a sociedade.

Wilhelm Meister será médico, mas isso está para além da última página dos seus *Lehrjahre*.

VI

À *Bildung* em “Campo Geral”, finalmente. Primeiro e principalmente, há que o protagonista da novela é uma criança de oito anos. Em nada semelhante ao Oskar Matzerath de *Die Blechtrommel* (“O Tambor de Lata”, romance de 1959, da pena de Günter Grass), que decide por conta própria estacionar nos três anos de idade, e mesmo assim conta, em primeira pessoa, sua trajetória com

[8] Tradução nossa: “O *Bildungsroman* de Goethe leva à percepção de que o indivíduo de sua época não podia desenvolver a harmonia de seu ser, e faria melhor se se formasse e se deixasse instruir apenas como uma peça quebrada ou fragmentada”.

toda a ironia e perversão de um adulto (cf. Mazzari, 1999), Miguilim é ingênuo, doce, e luta para compreender o sobrecarregado mundo que o rodeia.

A questão que abre sua trajetória é a da beleza do Mutum, que ele não sabe verificar por si próprio. Tem de confiar o juízo estético a um viajante que passara por lá. Quando conta para a mãe da “notícia”, ela suspira (“Oê, ah, o triste recanto...!” p. 28). Miguilim não “sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio”, mas achava que o forasteiro, e não sua mãe, tinha razão “só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum...” (p. 29). Na sequência o narrador realça a profundidade da questão estética com uma frase quase paremiológica, de potencial interpretativo abrangente: “No começo de tudo, tinha um erro — Miguilim conhecia, pouco entendendo”.

Miguilim é um sujeito desintegrado de seu grupo social, seja por sua natureza dada à fantasia — gosta de inventar e ouvir estórias, e aprecia o valor poético das canções —, seja por sua dificuldade em seguir o *ethos* sertanejo, de viés viril, endurecido. A primeira cena com que o leitor se depara após o retorno de Miguilim da crisma é a briga entre Pai e Mãe: Dito conta ao heroizinho que Pai “está brigando com Mãe.” E segue: “Está xingando ofensa, muito, muito. Estou com medo, ele queria dar em Mamãe...” (p. 36). Miguilim vai interferir, e acaba ele mesmo apanhando e sendo posto de castigo. Nesta cena dinâmica (é sempre dinâmica a representação dos eventos) temos a oportunidade de começar a definir os caracteres das personagens: a violência do Pai, o desespero da Mãe, a esperteza de Dito, a coragem de Miguilim; e a relação entre os dois irmãozinhos. Vai-nos ficando claro que o “Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas, Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava, muito, de Miguilim” (p. 35).

Mas a Morte se mostra pela primeira vez: Miguilim entende errado algo que Seo Deográcias, curandeiro das raízes amargas, pai do “malino” Patorí, diz a respeito de sua saúde. Acha que está tísico e que vai morrer. Onde faz um pacto com Deus: se não morrer em 10 dias, não morre mais. O período é angustiante, e faz aumentar a distância que há entre ele e o resto da gente — chega até a brigar com Dito. E não morre: uma primeira grande provação, transposta.

Outra logo vem: a certo ponto, Miguilim fica incumbido de levar marmitta para o Pai, na roça onde Nhô Berno trabalha. Tio Terêz já foi expulso do Mutum, sob ameaça de ser morto pelo irmão (Vó Izidra fala em Caim e Abel!), mas aparece do meio do mato, vulto que assusta Miguilim no trajeto de volta à casa. O tio pede ao menino que entregue um bilhete à sua mãe. São horas e páginas de sofrimento, pois Miguilim está de repente diante de um seríssimo dilema ético. O bilhete queimando na sua algibeirinha, vai perguntando a todos com quem cruza variações da pergunta “como é que a gente sabe certo como não deve de fazer algumas coisas, mesmo os outros não estando vendo?” (p. 86). Diante das respostas, todas insuficientes, Miguilim vai fantasiando possíveis maneiras de abortar a missão sem que Tio Terêz ralhe com ele; também todas as fantasias se mostram malfeitas. No meio da representação do embrolho ético, um prenúncio: “O Dito já tinha adormecido. O que dormia primeiro, adormecia. O outro herdava os medos, e as coragens. Do mato do Mutum” (p. 92). Nesta cena Miguilim e Dito estavam conversando antes de dormir — o herói não tirou a calça para dormir, pois está com o bilhete no bolso. No dia seguinte Miguilim devolve o bilhete, chorando, para Tio Terêz, e diz a verdade simples: não entregou. O homem demonstra muito valorizar a grandeza moral do menino (que é pautada senão em não-saber o que é certo), e vai embora para só aparecer ao fim da novela, após a morte de Nhô Berno, já como companheiro de Nhanina.

Estão dadas duas das maiores questões que se impõem sobre um menino tão pequeno. Parece que é para que possa saber por si só o que é belo do que é feio, o que é certo do que é errado, que as coisas lhe acontecem. E, misturado no ônus desta busca pelas consciências estética e ética, que põe qualquer adulto de joelhos, ainda outro, maior: a Morte.

O acidente de Dito acontece, seu adoecimento, sua morte no dia de Natal. Neste processo descobrimos que a sabedoria de Dito^[9] sempre se deveu a uma diligente observação do meio ambiente. Ouvimos sua lição, dada na beirada da vida: “‘Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!...’” (p. 116).

O processo do luto de Miguilim pelo irmão é árduo, luta que se trava tempestuosamente. Faz vezes de um estágio da formação espiritual, que se apresenta como se fosse ela necessária para o cumprimento do arco teleológico de Miguilim. A passagem de Miguilim pela tristeza, pelo mergulho no trabalho, pelo desejo de matar o Pai, ajuda a compor suas consciências estética e ética, questões ainda abertas. A exemplo, lembremos que Miguilim dá sinais de começar a entender as leis tácitas do belo quando testemunha a cena da Mãe lavando o corpinho de Dito com o maior cuidado, como o pé machucado ainda pudesse doer, ela dizendo “como o filhinho dela era bonito”. Há também que é através da figura de Mãitina, na sua religiosidade de matriz africana — tratada por membros da família com misto de condescendência e repulsa —, que Miguilim vai encontrar o rito que lhe ajudará a elaborar o luto (eles enterram roupinhas e brinquedos de Dito; fazem, assim, um túmulo vazio), o que amplia o repertório ético do menino.

(“Véva Maria zela de graça, pega ne Zesú põe no saco de mombassa...”) A figura de Mãitina, aliás, sub-representada nos estudos críticos acerca de “Campo Geral” e Corpo de Baile, é interessantíssima. É com ela que Miguilim está no momento em que Dito morre; também sujeito desintegrado, embora por outros motivos, é mentora das mais importantes para Miguilim. A relação entre ambos é sobremaneira realçada pelo fato de não se comunicarem pela linguagem comum, mas espiritual, intuitiva, a linguagem preferida do autor.)

Ainda se pode dizer que o processo do luto representa uma entrada, embora breve, pois interrompida pelo sarampo, no mundo adulto, em que a cobiça, o desejo individual, ficam inibidos. A certo ponto, Miguilim não gosta mais de ninguém, nem da Mãe, e nem de inventar histórias. Seu ânimo é representado em feitio demoníaco — a cena em que Miguilim, apanhando violentamente do Pai, começa a rir, nunca deixará de causar certo horror.

À GUIA DE AMARRAR —

Dos outros critérios do *Bildungsroman*:

O dilema ético e a busca vã por respostas que os outros lhe deem mostra, decerto, a disposição (*mais ou menos*) consciente de Miguilim para orientar-se em um mundo que lhe é estranho, disposição que se faz em um processo sempre contínuo de avaliação e reavaliação. Há uma diversidade de mentores, mesmo assim, que lhe marcam, para bem — Seo Aristeu, cura com o mel e a alegria, esta a mesma lição de Dito, lição maior — e para mal — o já mencionado Seo Deográcias, responsável por infausto malentendido.

[9] “Ele, Miguilim, mesmo quando sabia espia na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De onde o Dito tirava aquilo?” (p. 98).

(Seo Deográcias é, no entanto, uma figura complexa, que mereceria atenção, tivéssemos mais espaço. Mostra-se ocasionalmente um diagnosticista social, com ideias liberais/iluministas: “— Bom, seo Nhô Berno [...]. O bom real é o legal de todos... Por o benefício de muitos.’ Todo tão feio, seo Deográcias, aquele tempo se tinha medo ele envelhecesse em dôido” (p. 57). O juízo dado pelo narrador ao final do trecho mostra uma ironia rara em “Campo Geral” — está fazendo troça da ingenuidade da personagem, ou lamentando a impermeabilidade do Sertão? É também Seo Deográcias que sugere que Miguilim se beneficiaria com uma formação técnica, e propõe ensinar ele e suas irmãs a ler e escrever — para isso, tem tenção de montar uma escola no Mutum.)

Dizíamos: também o encontro com a esfera da arte, em forma de versos, canção, narrativas, se dá desde o princípio, a criação poética fazendo parte do rol de talentos de Miguilim. O Sertão só tolera, no entanto, certas formas artísticas: em determinado momento, ainda no começo da narrativa, uma tempestade cai e Vó Izidra força todos a rezar:

E daí Mãitina caía no chão, deixava a saia descomposta de qualquer jeito, as pernas pretas aparecendo. Ou à vez gritava: — “*Cena, Corinta!*...” — batendo palmas-de-mão. Isso a mãe explicava: uma vez, fazia muitos, muitos anos, noutra lugar onde moraram, ela tinha ido no teatro, no teatro tinha uma moça que aparecia por dansar, Mãitina na vida dela toda nunca tinha visto nada tão reluzente de bonito, como aquela moça dansando, que se chamava Corina, por isso aprovava como o povo no teatro, quando estava chumbada. — “Que é que é teatro, Mãe?” — Miguilim perguntara. — “Teatro é assim como no circo-de-cavalinhos, quase...” Mas Miguilim não sabia o que o circo era.
— Dito, você vai imaginar como é que é o circo?
— É uma moça galopando em pé em riba do cavalo, e homens revestidos, com farinha branca na cara... tio Terêz disse. É numa casa grande de pano (p. 47).

Única menção à arte do Teatro, o assunto termina tão de repente quanto começa. Cabe ao leitor interpretar se há ou não ironia, se há ou não uma piscadela de olho divertida ao romance de Goethe, perguntar-se qual o lugar deste trecho que aparentemente não se amarra em nenhuma ponta. Seja como for: vivência da arte, arte da vida; a permuta parece ser tão legítima para dizer do espírito de “Campo Geral” como dos *Lehrjahre*.

Falta, mas, algo: o fim (leia-se *télos*).

Enquanto Miguilim padece do sarampo, fica sabendo que o Pai matou Luisaltino e, depois, suicidou. Parece que assim se cumpre uma condição necessária para que sua trajetória formativa se realize plenamente. O Pai morre, o Doutor visita. Poder-se-ia dizer que o luto por Dito, que dissemos que parecia “um estágio da formação espiritual, que se apresenta como se fosse ela necessária para o cumprimento do arco teleológico de Miguilim”, mostra-se menor, menos poderoso, já que a morte do Pai e o aparecimento do Doutor podem ser vistas como condições materiais quase suficientes para a transposição do Mutum, pelo menino. Mas a causalidade não se impõe por um tipo de raciocínio “cartesiano” — quem conhece principalmente o resto do *Corpo de Baile*, mas também outras narrativas da pena de Rosa, como *Grande Sertão* e, a outro exemplo, “A Hora e vez de Augusto Matraga” (Rosa, 1984), sabe que tempo e destino fazem cumprir um ao outro, mas não de forma linear. Bem, dizíamos que aparece o Doutor: que diremos *deus ex machina* só se pudermos dizer que a Sociedade da Torre também o é. Na medida do Sertão configurado por Rosa, os óculos que Miguilim pega emprestado servem para corrigir seu defeito de miopia, mas, melhor seja dizer, para que veja as coisas como verdadeiramente são. Metáfora da

trajetória formativa que leva à luz, os óculos dão ao menino a possibilidade de enxergar por si só o que, sem os óculos, não podia enxergar. Na mesma feita, ficam retrospectivamente justificadas certas cenas que demonstravam a dificuldade de Miguilim em realizar certas tarefas de que sua integração ao meio dependiam. E eis que um ideal de formação se coloca diante do menino, com o convite para ir à cidade, ter educação formal. Nunca será demais ler a cena final, em que nosso heroizinho veste os óculos mais uma vez e pode se despedir de seus familiares olhando para seus rostos; sabendo afirmar, consciente: “o Mutum é bonito!” — A lição de Dito (“*Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...*”) ressoando...

Miguilim será médico veterinário, mas isso está para além das páginas de “Campo Geral”.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A Raiz da Alma*. São Paulo: Edusp, 1992.
- BIZZARRI, Edoardo. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T. A. Queiroz: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BRUFORD, Walter Horace. *The German tradition of self-cultivation: 'Bildung' from Humboldt to Thomas Mann*. Cambridge University Press, 1975.
- CANDIDO, Antonio. “Homem dos Aessos”. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.
- GADAMER, Hans Georg. *Gesammelte Werke. Band I: Wahrheit und Methode I*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdade e Método I*. Trad. de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke, Band 9: Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, & Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Bibliothek Deutscher Klassiker, 1992.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. *Begriffsgeschichten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- KOSELLECK, Reinhart. *Histórias de Conceitos*. Trad. de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.
- LOPES, Paulo César Carneiro. *Dialética da Iluminação*. São Paulo: Nankin, 2014.
- MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Romance de formação em perspectiva histórica: “O Tambor de lata” de Günther Grass. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister: “Um Magnífico Arco-Íris” na História do Romance. In: MARKS, Maria C.; MAZZARI, Marcus V. (Orgs.). *Romance de Formação: Caminhos e descaminhos do herói*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

IAGO LAGO HAMANN é mestrando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLCH/USP), onde desenvolve um estudo comparatista entre Thomas Mann e Guimarães Rosa com bolsa concedida pela CAPES. Este ensaio foi apresentado à disciplina “Romance de Formação (*Bildungsroman*): Antecedentes, Constituição e Desdobramentos de um Gênero”, ministrada pelo Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari no segundo semestre de 2023. Contato: iago.hamann@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6286253755349256>.

TRADUÇÃO

O VEREDITO

— EDITH WHARTON

— ALANE MELO DA SILVA

RESUMO

Tradução do conto "O veredito", da escritora estadunidense Edith Wharton (1862-1937).

Palavras-chave: Edith Wharton; Tradução literária; Conto.

ABSTRACT

Translation of the short story "The Verdict" by the American writer Edith Wharton (1862-1937).

Keywords: Edith Wharton; Literary translation; Short story.

RESUMEN

Traducción del cuento "El veredicto" de la escritora estadounidense Edith Wharton (1862-1937).

Palabras claves: Edith Wharton; Traducción literaria; Cuento.

APRESENTAÇÃO

Edith Wharton (1862-1937) foi uma escritora de ficção estadunidense e a primeira mulher a ser premiada com o Prêmio Pulitzer de ficção em 1921 pelo romance *A era da Inocência*, publicado em 1920. Conforme Asya (2021), Wharton foi uma tradutora, poeta, contista e romancista que alcançou grande reconhecimento de público e crítica.

A carreira literária de Edith Wharton teve início na fase adulta de sua vida, quando ela estava próxima dos quarenta anos de idade. Sua rápida ascensão ao reconhecimento se deu em virtude de suas observações perspicazes acerca das complexidades das relações humanas e das restrições impostas pelas normas sociais. Conforme Orlando (2022), os romances de Wharton frequentemente exploram temas como amor, casamento e o papel das mulheres na sociedade, oferecendo uma análise crítica das rígidas estruturas sociais que caracterizaram a Era Dourada, momento de grande crescimento econômico e de grande conservadorismo moral presente na sociedade estadunidense no final do século XIX até o início do século XX.

O estilo de escrita de Wharton é notabilizado por sua elegância, atenção meticulosa aos detalhes e perspicácia psicológica. Sua prosa é frequentemente descrita como sofisticada e sutil, capturando as complexidades das emoções e motivações humanas. Além disso, a autora era conhecida por sua pesquisa minuciosa e sua busca pela precisão histórica, o que conferia profundidade e autenticidade às suas narrativas.

A criação de Wharton em meio à alta sociedade de Nova York proporcionou-lhe uma perspectiva única sobre as dinâmicas sociais e as expectativas da época, temas que se tornaram recorrentes em suas obras. Ao longo de mais de quatro décadas, ela se estabeleceu como uma escritora prolífica, cuja obra continua a ser celebrada por sua abordagem de temas atemporais e sua exploração da condição humana.

Neste trabalho, realizei a tradução do conto intitulado “The Verdict”, publicado pela autora em junho de 1908. A trama do conto gira em torno do protagonista Rickham, que descobre que Jack Ginsburn, um renomado pintor de sua época, cujo talento ele não considerava tão expressivo, decidiu se aposentar. Intrigado, Rickham decide investigar os motivos que levaram Ginsburn a abandonar a sua carreira artística. Com eficiência, a autora cria uma atmosfera de suspense que instiga o leitor a refletir sobre a arte, o trabalho e as decisões que podem alterar o curso de uma vida.

No contexto da tradução deste conto, deparei-me com diversos detalhes descritivos sobre cenários e locais, minuciosamente delineados pela autora. O estilo de Wharton busca transmitir ao leitor a sensação de estar imerso na mente de Rickham, questionando os motivos por trás da desistência de Ginsburn. Ao longo do conto, o pintor famoso é constantemente interrogado sobre as razões que o levaram a se casar com uma viúva rica, tornar-se um colecionador de arte e perder o interesse pela pintura, chegando até mesmo a esconder as suas próprias obras.

No desfecho da história, os motivos de Ginsburn são revelados, e o leitor pode contemplar toda a maestria da escrita de Wharton. O conto, em sua essência, critica a banalização da arte e demonstra como a estética e o talento individual podem transcender as definições sociais de sucesso. Desta forma, a tradução do conto do inglês para o português buscou criar soluções linguísticas adequadas e fluídas que permitissem aos leitores desfrutarem a narrativa autêntica e envolvente de Edith Wharton.

TRADUÇÃO

Eu sempre achei que Jack Gisburn – embora fosse um bom sujeito – não passava de uma imitação de artista, então não foi uma grande surpresa, ouvir que, no auge de sua fama, ele abandonou a pintura, se casou com uma viúva rica e se foi morar em uma mansão na Riviera. (Embora eu sempre pensei que ele escolheria Roma ou Florença.)

“No auge de sua fama” – foi assim que as mulheres definiram este momento. Eu ouvi a Sra. Gideon Thwing – a sua última fã em Chicago – discutindo a sua abdicação inexplicável. “Claro que vai aumentar muito o valor do meu quadro; mas não penso nisso, Sr. Rickham – a derrota para a ARTE é tudo o que eu penso.” O som da palavra, nos lábios da Sra. Thwing, multiplicou-se como se estivesse refletida em uma vista infinita de espelhos. E não foi apenas a Sra. Thwing que lamentou. A requintada Hermia Croft, na última exposição da Grafton Gallery, me parou diante dos “Dançarinos da Lua” de Gisburn para dizer, com lágrimas nos olhos: “Não veremos nada parecido novamente”?

Bem! – mesmo por meio do prisma das lágrimas de Hermia, senti-me capaz de enfrentar o fato com serenidade. Pobre Jack Gisburn! As mulheres o fizeram – era apropriado que elas o lamentassem. Entre o seu próprio sexo, menos lamentações foram ouvidas e, em seu próprio ofício, quase nenhum murmúrio. Inveja profissional? Talvez. Se foi, a honra do ofício foi justificada pelo pequeno Claude Nutley, que, de boa-fé, publicou no Burlington um belo “obituário” de Jack – um daqueles artigos extravagantes repletos de tecnicismos aleatórios que eu ouvi (não direi de quem) serem comparados à pintura de Gisburn. E assim – sendo sua decisão aparentemente irrevogável – a discussão gradualmente se extinguiu e, como a Sra. Thwing previra, o preço de “Gisburns” subiu.

Apenas três anos depois destes acontecimentos, durante algumas semanas de ócio na Riviera, ocorreu-me divagar sobre o motivo que levou Gisburn a desistir de pintar. Pensando bem, era realmente um enigma inquietante. Acusar a sua esposa teria sido muito fácil – suas belas fãs fora negado o consolo de dizer que a Sra. Gisburn tinha arrastado-o para baixo.” Pois a Sra. Gisburn – como tal – não existia até quase um ano depois que a decisão de Jack havia sido tomada. Pode ser que ele tivesse se casado com ela - já que gostava de seu conforto - porque não queria continuar pintando; mas teria sido difícil provar que ele havia desistido de pintar porque se casou com ela.

II

Claro, se ela não o arrastara para o fundo do poço, ela também, como afirmou a Srta. Croft, falhara em “levantá-lo” – não o levava de volta ao cavalete. Pôr de novo o pincel em suas mãos – que vocação para uma esposa! Mas a Sra. Gisburn parecia ter desdenhado isso – e eu senti que seria interessante descobrir o porquê. A vida inconstante da Riviera se presta a tais especulações puramente acadêmicas; e tendo, em meu caminho para Monte Carlo, vislumbrando os terraços com balaustrada da mansão de Jack entre os pinheiros, me vi ser levado para lá no dia seguinte.

Encontrei o casal tomando chá sob suas palmeiras; e as boas-vindas da Sra. Gisburn foram tão calorosas que, nas semanas seguintes, eu passei a gostar de vê-la com frequência. Não que minha anfitriã fosse “interessante”: nesse ponto eu poderia ter afirmado à Srta. Croft a mais completa

garantia. Justamente porque ela NÃO era interessante – se me for permitido o trocadilho – que eu a achava interessante. Pois Jack, durante toda a sua vida, esteve cercado por mulheres interessantes: elas estimularam a sua arte que foi criada em uma estufa de adulação.

E, portanto, foi educativo observar o efeito que a “atmosfera entorpecente da mediocridade” (citando a srta. Croft) estava tendo sobre ele. Mencionei que a Sra. Gisburn era rica; e foi imediatamente perceptível que o marido obtinha desta circunstância uma satisfação sutil, mas substancial. Geralmente, são as pessoas que desprezam o dinheiro que dele tiram mais proveito; e o elegante desdém de Jack pelo grande equilíbrio de sua esposa permitiu-lhe, com uma aparência de perfeita boa educação, transmutá-lo para objetos de arte e luxo. A este último, devo acrescentar, ele permaneceu relativamente indiferente; mas estava comprando bronzes renascentistas e quadros do século XVIII com uma determinação que indicava que possuía os mais amplos recursos. “A única desculpa do dinheiro é colocar a beleza em circulação”, foi uma das máximas que ele lançou durante uma mesa de almoço ricamente decorada com porcelanas de Sèvres e prataria, quando, no dia seguinte, voltei novamente a Monte Carlo; e a Sra. Gisburn, radiante de orgulho, acrescentou para meu esclarecimento: “Jack é tão morbidamente sensível a todas as formas de beleza.”

III

Pobre Jack! Sempre fora o seu destino que as mulheres dissessem tais coisas sobre ele: este fato foi discutido exaustivamente. O que me impressionou agora foi que, pela primeira vez, ele se ressentiu do tom. Eu o vira, tantas vezes, deliciar-se com elogios semelhantes – era a nota conjugal que os roubava de seu sabor? Não – pois, estranhamente, ficou claro que ele gostava da Sra. Gisburn – gostava o suficiente para não ver o absurdo dela. Era sob seu próprio absurdo que ele parecia estar se encolhendo – sua própria atitude como um objeto para guirlandas e incenso.

“Minha querida, desde que abandonei a pintura, as pessoas não dizem estas coisas sobre mim – dizem sobre Victor Grindle”, foi o seu único protesto, enquanto se levantava da mesa e saía para o terraço ensolarado. Olhei para ele, impressionado com o que disse. Victor Grindle estava, de fato, se tornando o homem do momento – como o próprio Jack, pode-se dizer, havia sido o homem do momento no passado. Dizia-se que o artista mais jovem se formou aos pés de meu amigo, e eu me perguntei se um toque de inveja estava por trás da misteriosa abdicação deste último. Mas não – pois não foi até depois deste evento que os salões de visita de Dubarry começaram a exhibir seus “Grindles”. Virei-me para a Sra. Gisburn, que se demorava para dar um torrão de açúcar ao seu cão spaniel na sala de jantar.

“Por que ele abandonou a pintura?” perguntei abruptamente. Ela ergueu as sobrancelhas com uma pitada de surpresa bem-humorada. “Oh, ele não PRECISA mais, sabe; e eu quero que ele se divirta”, disse ela simplesmente. Olhei em volta a espaçosa sala de painéis brancos, com seus vasos em família verde repetindo os tons das cortinas de damasco claro e seus pastéis do século XVIII em delicadas molduras desbotadas. “Ele jogou fora os retratos também? Não vi nenhum pela casa.”

IV

Uma leve sombra de constrangimento cruzou o semblante amigável da Sra. Gisburn. “É a modéstia ridícula dele, você o conhece. Ele diz que eles não são adequados; e guardou todos,

exceto um – meu retrato – que eu tenho que manter lá em cima.” Sua modéstia ridícula, a modéstia de Jack sobre suas obras? Minha curiosidade crescia como um pé de feijão. Disse persuasivamente à minha anfitriã: “Gostaria mesmo de ver o seu retrato.”

Ela olhou quase temerosa para o terraço em que seu marido, recostado em uma cadeira de porteiro, acendera um charuto e colocara a cabeça do Borzoi entre os joelhos. “Bem, venha enquanto ele não está olhando”, disse ela, com uma risada que tentava esconder o seu nervosismo; e eu a segui entre os imperadores de mármore do salão e subimos as largas escadas com ninfas de terracota posicionadas entre flores em cada patamar.

No canto mais escuro de sua sala de estar, em meio a uma profusão de objetos delicados e finos, pendia uma das conhecidas telas ovais, em uma inconfundível moldura de guirlandas. O mero contorno da moldura evocava todo o passado de Gisburn! A sra. Gisburn abriu as cortinas da janela, afastou um vaso cheio de azaleias cor-de-rosa, empurrou uma poltrona para longe e disse: “Se você olhar bem daqui conseguirá vê-lo, eu o tinha guardado acima da lareira, mas ele não deixou ficar lá”.

Sim – eu conseguia vê-lo – o primeiro retrato de Jack que eu tive que forçar meus olhos para enxergar! Normalmente, os seus retratos ocupavam um lugar de honra – como o painel central em uma sala de visitas amarelo-clara ou rosa, ou um cavalete monumental colocado de modo que recebesse a luz através de cortinas de ponta veneziana. O lugar mais modesto tornava melhor a imagem; no entanto, à medida que meus olhos se acostumaram à meia-luz, todas as qualidades características surgiram - todas as hesitações disfarçadas de audácias, os truques de ilusionismo com os quais, com tanta habilidade, ele conseguiu desviar a atenção do verdadeiro propósito da imagem para alguma irrelevância de detalhes.

A sra. Gisburn, se apresentando como uma superfície neutra para o trabalho – formando, por assim dizer, tão inevitavelmente o fundo de seu próprio quadro - se prestou em um grau incomum à exibição desse falso virtuosismo. A imagem era uma das “mais fortes” de Jack, como teriam dito os seus admiradores - representava, de sua parte, uma proeminência de músculos, uma congestão das veias, se estendendo e tensionando, que me lembrava os esforços hercúleos com que os palhaços de circo fingem levantar uma pena.” Atendeu, em suma, a todos os pontos de demanda da adorável mulher a ser pintada “com firmeza” porque ela estava cansada de ser pintada “com doçura” – e ainda não perder um átomo de doçura.

V

“É o último que ele pintou, sabia?”, disse a Sra. Gisburn com um orgulho perdoável. “O penúltimo”, ela se corrigiu, “mas o outro não conta, porque ele o destruiu.” “Destruiu?” Eu estava prestes a continuar a conversa quando ouvi passos e vi o próprio Jack na soleira. Enquanto ele estava ali parado, com as mãos nos bolsos de seu casaco de veludo, as finas ondas de cabelo castanho puxadas para trás de sua testa branca, as bochechas magras queimadas pelo sol franzidas por um sorriso que levantava as pontas de um bigode autoconfiante, eu senti que ele tinha a mesma qualidade de suas pinturas – a qualidade de parecer mais inteligente do que era. A sua esposa olhou para ele envergonhada, mas os olhos dele a ignoraram e viajaram para o retrato. “O Sr. Rickham queria vê-lo”, ela começou, como se estivesse se desculpando. Ele deu de ombros, ainda sorrindo. “Oh, Rickham me descobriu há muito tempo,” ele disse com leveza; depois, passando o braço pelo meu afirmou: “Venha ver o resto da casa.”

Ele me mostrou tudo com uma espécie de ingênuo orgulho da classe média alta: os banheiros, as caixas de som, os guarda-roupas, as calças – todas as simplificações complexas da economia doméstica de um milionário. E sempre que o meu espanto o satisfazia ele dizia, estufando um pouco o peito: “Sim, realmente não vejo como as pessoas conseguem viver sem isso.” Bem – foi apenas o fim que se poderia ter previsto para ele. Só que ele era, por causa de tudo e apesar de tudo – assim como ele era por causa e apesar de suas pinturas – tão bonito, tão charmoso, tão desconcertante, que eu queria gritar: “Fique insatisfeito com o seu lazer!” como outrora alguém desejou dizer: “Fique insatisfeito com o seu trabalho!” Mas, com um grito em meus lábios, meu diagnóstico sofreu um choque inesperado.

VI

“Este é o meu covil”, disse ele, conduzindo-me a uma sala escura e simples no final da vista florida. Era um quadrado marrom e resistente: sem “efeitos”; nada de *bric-a-brac*, nada do ambiente de posar para ser reproduzido em uma pintura semanalmente.” – acima de tudo, nenhum sinal de ter sido usado como um estúdio.

O fato trouxe para mim a absoluta certeza do rompimento de Jack com a sua antiga vida.

“Você nunca mais pintou?” Eu perguntei, ainda procurando por um traço de tal atividade. “Nunca”, ele disse brevemente. “Ou fez aquarelas – ou gravuras?”

Seus olhos confiantes escureceram e suas bochechas empalideceram um pouco sob o belo bronzeado. “Nunca penso nisso, meu caro amigo – é como se eu nunca tivesse segurado um pincel na minha vida inteira.”

E seu tom me disse em um piscar de olhos que ele nunca pensou em mais nada.

Afastei-me, instintivamente constrangido por minha descoberta inesperada; e quando me virei, meu olhar caiu sobre um pequeno quadro acima da lareira – o único objeto quebrando o painel de carvalho liso da sala. “Oh, por Júpiter!” Eu disse. Era o esboço de um burro – um burro velho e cansado, parado na chuva debaixo de um muro. “Por Júpiter – um Stroud!” Gritei. Ele ficou em silêncio; mas eu o senti perto de mim, respirando um pouco rápido. “Que maravilha! Feito com uma dúzia de linhas – mas em fundações eternas. Seu sortudo, onde você conseguiu isso?” Ele respondeu lentamente: “A Sra. Stroud me presenteou.” “Ah... eu nem sabia que você conhecia os Strouds. Ele era um eremita tão rígido.”

VII

“Eu não os conhecia... Até depois...”. “Ela mandou me chamar para pintá-lo quando ele estava morto. Quando ele estava morto? Você?” Devo ter deixado um pouco de espanto escapar no meu tom de surpresa, pois ele respondeu com uma risada depreciativa: “Sim – ela é uma mulher simplória, você sabe, a Sra. Stroud. Sua única obsessão era que ele fosse retratado por um pintor da moda – ah, pobre Stroud! Ela achava que era a maneira mais segura de proclamar a grandeza do marido – de forçá-la a um público míope. E no momento eu era O pintor da moda. “Ah, pobre Stroud – como você diz. ESSA era a história dele? Essa era a história de Stroud, a sua esposa acreditava nele, gloriava-se nele – ou assim ela pensava, mas ela não suportava não ter todas as salas de pintura para ela.”

Ela não suportava o fato de que, em dias de manutenção de verniz, pode-se sempre chegar perto o suficiente para ver os retratos. “Pobre mulher! Ela é apenas um fragmento tateando em busca de outros fragmentos. Stroud é a única pessoa completa em si mesma que conheci em toda a minha vida. Em toda a sua vida? Mas você acabou de dizer...” Gisburn tinha um sorriso curioso nos olhos. “Oh, eu o conhecia, e ele me conhecia – só que nos conhecemos depois que ele estava morto.” Baixei a voz instintivamente. “Quando ela mandou chamar você?” “Sim – bastante insensível à ironia. Ela ele disse totalmente insensível à ironia. Ela queria que fosse feito jus a seu nome – e que fosse feito por mim!” Ele riu de novo e jogou a cabeça para trás para olhar o desenho do burro. “Houve dias em que eu não conseguia olhar para aquela coisa – não conseguia encará-la. Mas eu me forcei a colocá-la aqui; e agora ela me curou – me curou. Essa é a razão pela qual eu não trabalho mais com os pincéis, meu caro Rickham; ou melhor, o próprio Stroud é a razão.”

VIII

Pela primeira vez, minha curiosidade ociosa sobre meu companheiro se transformou em um desejo sério de entendê-lo melhor. “Eu gostaria que você me contasse como isso aconteceu”, falei. Ele ficou olhando para o desenho e girando entre os dedos um cigarro que esquecera de acender. De repente, ele se virou para mim. “Eu gostaria de contar para você – porque sempre suspeitei que você detestasse meu trabalho.” Fiz um gesto de reprovação, que ele negou com um dar de ombros bem-humorado. “Oh, eu não me importava nem um pouco quando acreditava em mim mesmo – e agora é um vínculo a mais entre nós!” Ele riu levemente, sem amargura, e empurrou uma das poltronas fundas para a frente. “Aqui: fique à vontade – pegue um dos charutos de que você gosta.” Ele os colocou perto do meu braço e continuou a vagar para cima e para baixo na sala, parando de vez em quando perto do retrato.

“Como aconteceu? Posso lhe contar em cinco minutos – e não demorou muito mais para acontecer... Lembro-me agora de como fiquei surpreso e satisfeito quando recebi o bilhete da Sra. Stroud. Claro, no fundo, eu sempre SENTI que não havia ninguém como ele – só que eu tinha ido com a corrente, repetindo as habituais banalidades sobre Stroud, até cheguei a pensar que ele era um fracasso, um dos tipos que são esquecidos, e que ficaria para trás – mas ele é eterno! O resto de nós teve que se deixar arrastar ou afundar, mas ele estava bem acima da corrente – em fundamentos eternos, como você diz. “Bem, eu fui para casa com um de meus melhores estados de espírito- um tanto comovido, Deus me perdoe pelo dramatismo da carreira fracassada de Stroud, coroada pela glória de ser retratada por mim!” Claro que eu pretendia fazer o quadro sem cobrar – eu disse isso à Sra. Stroud quando ela começou a gaguejar algo sobre a sua pobreza. Lembro-me de ter saído uma frase prodigiosa sobre a honra ser MINHA – oh, eu era principesco, meu caro Rickham! Eu estava posando para mim mesmo como um de meus próprios fãs.

IX

“Então fui levado ao quarto e deixado sozinho com ele. Eu havia enviado todos os meus materiais com antecedência e só precisava montar o cavalete e começar a pintura. Ele estava morto havia apenas vinte e quatro horas, e ele morreu repentinamente, de doença cardíaca, de modo que ele estava com um semblante inalterado – seu rosto estava claro e intocado. Eu o encontrara uma ou duas vezes, anos antes, e o considerava insignificante e sujo. Agora eu via que ele era magnífico.

A princípio fiquei contente, com uma satisfação meramente estética: contente por ter a mão num tal 'assunto'. Então sua estranha semelhança com a vida começou a me afetar de maneira estranha – quando afastei a cabeça, senti como se ele estivesse me observando fazer isso. A sensação foi seguida pelo pensamento: se ele ESTIVESSE me observando, o que diria sobre meu modo de pintar? Minhas pinceladas começaram a ficar um pouco selvagens – eu me sentia nervoso e inseguro.

Uma vez, quando olhei para cima, tive a impressão de ver um sorriso por trás de sua barba grisalha cerrada – como se ele tivesse um segredo e estivesse se divertindo escondendo-o de mim. Isso me exasperou ainda mais. O segredo? Ora, eu tinha um segredo que valia vinte dele! Corri furiosamente para a tela e tentei alguns dos meus truques de bravura. Mas eles falharam comigo, eles desmoronaram. Percebi que ele não estava prestando atenção nas partes exibicionistas – não conseguia distrair sua atenção; ele apenas mantinha os olhos nas passagens entre eles. Esses olhos eram os que eu sempre havia evitado, ou coberto com alguma tinta mentirosa. E como ele via através das minhas mentiras! Eu olhei para cima novamente e avistei aquele desenho do burro pendurado na parede perto de sua cama. Sua esposa me disse depois que foi a última coisa que ele fez – apenas uma nota tomada com a mão trêmula, quando ele estava em Devonshire, recuperando-se de um ataque cardíaco anterior. Apenas uma nota! Mas conta toda a sua história. Os anos como paciente e a desdenhosa persistência em cada linha. Um homem que nadou com a corrente nunca poderia ter aprendido aquela poderosa braçada contra a corrente...”.

X

“Voltei ao meu trabalho e continuei tateando e me atrapalhando; então olhei para o burro novamente. Vi que, quando Stroud deu a primeira pincelada, ele sabia exatamente como seria o fim. Ele havia possuído seu assunto, absorveu-o, recriou-o. Quando fiz isso com qualquer uma das minhas obras? Elas não tinham nascido de mim – eu apenas as adotara... Espere, Rickham, com aquele rosto me observando, eu não conseguia dar outra pincelada. A pura verdade é que eu não sabia onde colocá-la – EU NUNCA SOUBE. Só que, com meus fãs e meu público, uns respingos chamativos de cor encobriram o fato – eu apenas jogava tinta em seus rostos... Bem, acontece que aqueles olhos mortos sabiam olhar com precisão através daquela pintura – ver exatamente suas estruturas cambaleantes. Você não sabe que ao falar uma língua estrangeira, mesmo fluentemente, a pessoa diz na metade do tempo não o que quer, mas o que pode? Bem – era assim que eu pintava; a “técnica” desmoronou como um castelo de cartas. Ele não zombou, entende? Pobre Stroud – apenas ficou lá quieto observando, e em seus lábios entre a barba grisalha, parecia ouvir a pergunta: “Tem certeza de que você sabe para onde está indo?”

“Se eu pudesse ter pintado aquele rosto, com aquela pergunta, teria feito uma grande coisa. A próxima grande coisa foi ver que eu não podia - e essa graça me foi dada. Mas, oh, naquele minuto, Rickham, não havia nada na terra que eu não teria dado para ter Stroud diante de mim e ouvi-lo dizer: “Não é tarde demais – vou te mostrar como”. “ERA tarde demais – teria sido, mesmo se ele estivesse vivo. Arrumei minhas coisas, desci e falei com a Sra. Stroud. Claro que não disse isso a ela – teria sido Grego para ela. Eu simplesmente disse que não poderia pintá-lo, que estava muito emocionado. Ela ficou satisfeita com a resposta – ela é tão romântica! Foi isso que a fez me dar o burro. Mas ela estava terrivelmente chateada por não conseguir o retrato – ela queria tanto que ele

fosse 'feito' por alguém famoso! “No começo eu estava com receio que ela não me deixaria ir – e já sem saber o que fazer eu sugeri Grindle. Sim, fui eu quem lançou Grindle: Eu disse à Sra. Stroud que ele era o homem “em ascensão”, e ela contou a outra pessoa, e então acabou virando verdade... E ele pintou Stroud sem pestanejar; e ela pendurou o quadro entre as coisas do marido.”

XI

Ele se sentou na poltrona perto da minha, jogou a cabeça para trás e, cruzando os braços, olhou para o quadro acima da chaminé. "Gosto de imaginar que o próprio Stroud o teria dado a mim, se tivesse sido capaz de dizer o que pensou naquele dia." E, em resposta a uma pergunta que coloquei meio mecanicamente – “Começar de novo?” ele piscou. “Quando a única coisa que me aproxima dele é que eu sabia o suficiente para parar?” Ele se levantou e colocou a mão no meu ombro com uma risada. “A única ironia é que ainda ESTOU pintando – já que Grindle está fazendo isso em meu lugar! Os Strouds são únicos e ocorrem só uma vez – mas não há como exterminar o nosso tipo de arte.”

REFERÊNCIAS

ASYA, Ferda. *Teaching Edith Wharton's Major Novels and Short Fiction*. Palgrave Macmillan, 2021.

ORLANDO, Emily J. *The Bloomsbury Handbook to Edith Wharton*. Bloomsbury, 2022.

WHARTON, Edith. The verdict. Disponível em: <https://public.wsu.edu/~campbell/wharton/books/verdict.htm>. Acesso em: 08 de maio de 2024.

EDITH WHARTON (1862-1937) foi uma escritora de ficção estadunidense e a primeira mulher a ser premiada com o Prêmio Pulitzer de ficção em 1921 pelo romance *A era da Inocência*, publicado em 1920.

ALANE MELO DA SILVA é doutoranda no Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução na UFSC. É graduada em Letras-Inglês pela Uece em 2020. Mestra em Estudos da Tradução pela UFC em 2020. Contato: alane_mello@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4231516009759642>.

“DA BELA CLAREZA”, UM ENSAIO DE MIKHAIL KUZMIN

— MIKHAIL KUZMIN

— YURI MARTINS DE OLIVEIRA

RESUMO

Este artigo apresenta uma tradução do ensaio “Da bela clareza” (1910), do poeta e prosador russo Mikhail Kuzmin (1872-1936). Importante nome da Era de Prata, Kuzmin fez parte dos movimentos simbolista e acmeísta e marcou a cultura russa com seu estilo elegante e preciso, bem como com suas traduções e composições musicais. O ensaio aqui traduzido, embora tenha muito a ver com o estilo e as convicções do próprio Kuzmin, costuma ser entendido como um tratado acmeísta, que sintetiza as diretrizes do movimento. A tradução é, até onde se sabe, a primeira para o português do Brasil.

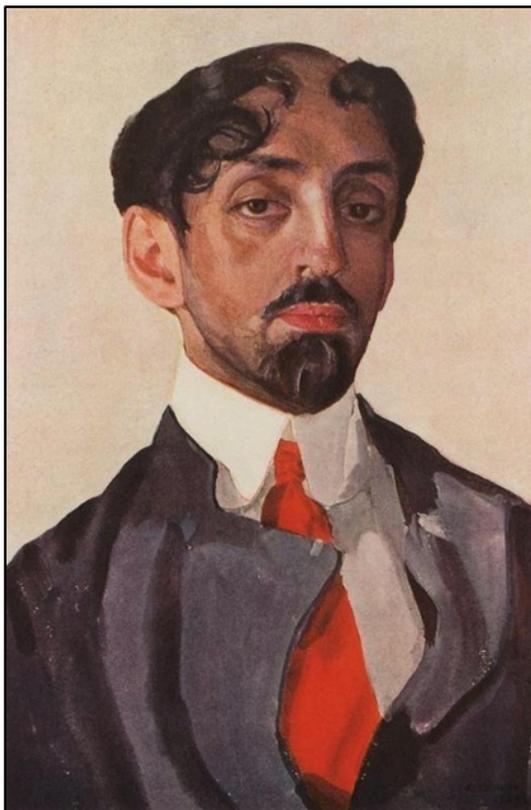
Palavras-chave: Literatura russa; Acmeísmo; Mikhail Kuzmin

ABSTRACT

This article presents a translation of the essay “On Beautiful Clarity” (1910), by the Russian poet and writer Mikhail Kuzmin (1872-1936). An important name of the Silver Age, Kuzmin was part of the Symbolist and Acmeist movements and marked Russian culture with his elegant and precise style, as well as with his translations and musical compositions. The essay translated here, although it has a lot to do with Kuzmin's own style and convictions, is usually understood as an acmeist treatise, which summarizes the movement's guidelines. The translation is, as far as we know, the first into Brazilian Portuguese.

Keywords: Russian Literature; Acmeism; Mikhail Kuzmin

BREVEMENTE SOBRE MIKHAIL KUZMIN^[1]



Konstantin Andreevitch Somov. *Retrato de Mikhail Kuzmin*, 1909. Óleo sobre tela. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Konstantin_Somov_-_portrait-of-mikhail-kuzmin-1909.jpg.

Mikhail Alekséievitch Kuzmin nasceu na cidade de Iaroslav, a norte de Moscou, em 1872, mas viveu a maior parte da vida na então capital, São Petersburgo, para onde a família, da baixa nobreza, mudou-se alguns anos depois. Ali, aos 19 anos, Kuzmin ingressou no Conservatório, onde foi aluno do renomado Rímski-Kórsakov e compôs diversas obras musicais, em especial romanças e pequenas óperas. Insatisfeito com algumas aulas e com as próprias composições, porém, ele acaba abandonando o curso antes de o concluir, em 1895. Muito interessado por literatura, o jovem lê e estuda autores greco-latinos, bem como os franceses, ingleses, alemães e italianos, dedicando-se ainda a estudar e aprender suas línguas. A música e a literatura permanecerão sempre presentes em sua vida.

No mesmo ano em que abandona o Conservatório, Kuzmin parte para uma longa viagem ao estrangeiro, acompanhado de seu mais novo amor, o “príncipe Georges” – cuja identidade permanece incerta. Os dois estiveram em Atenas, Constantinopla e Alexandria, entre outras cidades. Saindo do Egito, Kuzmin voltou à Rússia, e Georges seguiu para Áustria, onde acabou

[1] As informações biográficas foram retiradas de *Mikhail Kuzmin: past and present*, de Michael Green (1996, p.115-121).

morrendo pouco depois em decorrência de um ataque cardíaco. O relacionamento com o príncipe seria, talvez, o mais marcante da vida do futuro escritor.

Depois de mais uma viagem, desta vez à Itália e à Alemanha, em 1897, ele se aproxima, via música, do círculo artístico Mir Iskústva e conhece, entre outros, o pintor Konstantin Sómov, que viria a pintar seu retrato mais famoso, em 1909 – e com quem, dizem, ele teve um breve romance. A partir daí, Kuzmin se insere na vida cultural petersburguense e logo se torna uma de suas figuras mais marcantes da Era de Prata.

Em 1905, ocorreu sua estreia como escritor em *A coletânea verde de verso e prosa*, ao lado de outros nomes como Iúri Verkhóvski e Kallistrat Jákov. A publicação chama atenção de poetas já consolidados, como Aleksánder Blok e Valéri Briússov. O primeiro elogia brevemente os poemas de Kuzmin em um artigo e o segundo o convida a participar de sua revista literária, a *Viesy*.

Na revista, são publicados alguns dos poemas de Kuzmin e também, em formato de folhetim, sua mais famosa obra em prosa, *Asas*. A novela é a primeira a tratar aberta e centralmente da questão da homossexualidade, e não a retrata como algo negativo, mas sim muito natural. A história da “saída do armário” do jovem protagonista, chamado Vânia Smúrov, causou sensação tanto por suas qualidades literárias, quanto pela temática abordada. Taxado de pornográfico, o autor foi alvo de uma campanha de boicote que, felizmente, não encontrou grande eco. Dois anos depois, saem suas coletâneas de poesia mais famosas até hoje *Redes* e *Canções de Alexandria*, com poemas que retomam a viagem de 1895 e o príncipe Georges.

Nas décadas de 1900 e 1910, então, Kuzmin leva uma vida ativa na boemia e nas artes. Logo se aproxima dos simbolistas e chega a compor a música das peças de Blok *A barraquinha de feira*, *A desconhecida* e *A rosa e a cruz*. Trabalha ainda com Vsevolod Meyerhold e Vera Komissarjévskaja. Ele também se arrisca a escrever dramaturgia e tenta publicar uma pequena coletânea intitulada *Três peças*, em 1907, que acabou censurada por seu subtexto homoerótico (“pornográfico”). Apesar disso, não deixa de escrever prosa e poesia, publicando diversas coletâneas entre 1907 e 1910.

Na mesma época, torna-se presença infalível na Torre, como era conhecido o apartamento do casal dos escritores Viatcheslav Ivánov e Lídia Zinovieva-Annibal. O local era um dos mais movimentados pontos de encontro artístico-literário em Petersburgo. Nas reuniões encasteladas, Kuzmin e seus pares liam poemas, contos, trechos de prosa, interpretavam peças dramáticas e musicais – além, é claro, de promoverem mascaradas e dionisíacas festas temáticas.

Por volta de 1912, Kuzmin se aproxima de alguns poetas que formavam um novo círculo, os acmeístas. O nome fora dado, ironicamente, por um crítico do movimento, mas acabou sendo adotado pelos próprios membros. O centro criativo e iniciador do movimento foi o círculo A Guilda dos Poetas, liderado por Nikolai Gumilióv. Sua então esposa Anna Akhmátova, Serguei Gorodiétski, Nikolai Otsup e Ossip Mandelstam são alguns dos nomes que se ligariam ao acmeísmo. Um dos pontos de encontro era o cabaré O Cão Vadio, outro local muito famoso e movimentado das noites petersburguenses. Embora fossem um grupo de fato, com uma “adesão ao programa geral” acmeísta, cada um desses poetas tinha um estilo próprio e uma preferência temática, como destaca Krystyna Pomorska (1972, p. 66).

Em poucas palavras, o acmeísmo é um movimento de inspiração neoclássica que surgiu, essencialmente, como oposição ao simbolismo e suas excessivas abstrações. A ideia central era recuperar a clareza das palavras e de seu sentido, buscando assim a lógica e a coerência “das imagens e das formas poéticas”, explica Pomorska (1972, p.64). “Queremos admirar uma rosa

porque ela é bela, não porque seja o símbolo da pureza mística”, resumiam (e provocavam) os próprios acmeístas, conta Dmitry Mirsky (1969, p. 565).

Tudo isso falava diretamente a Kuzmin, que aderiu ao movimento. Em 1910, aliás, ele escrevera o ensaio “Da bela clareza”, que, mesmo antes do surgimento da Guilda, já anunciava os preceitos que seriam caros ao movimento: concisão, equilíbrio e clareza (além de criticar, com sua fina e característica ironia, os obscurantismos dos simbolistas). Não à toa, o texto passa a ser visto como uma espécie de tratado do acmeísmo, ou do clarismo, como o denominava seu autor – ou, ainda, do adamismo, como o nomeara inicialmente Gumilióv.

Até 1917, Kuzmin segue publicando com frequência coletâneas, entre elas *Lago outonal*, de poesia, e *O rouxinol verde*, seu quinto livro de contos. Depois da Revolução de Outubro – que ele, como tantos colegas artistas, saudou com entusiasmo –, o escritor permanece, por livre vontade, na Rússia. A partir de 1919, passa a trabalhar e ganhar a vida como compositor e adaptador musical, sendo bastante requisitado. Nos anos 1920, chegou a encabeçar, ao lado da poeta Rádlova, um almanaque literário intitulado *Abraksas*. Como tantas outras empreitadas editoriais da época, porém, essa durou pouco e teve apenas três números publicados. Já em meados da década de 1920, Kuzmin, como tantos outros escritores de sua geração, passou a ser principalmente tradutor. Poliglota, ele verteu Shakespeare, Apuleio, Régnier e Goethe, entre outros. Chegou mesmo a trabalhar com Górkí na editora *Vsiemírnaia Literatura*, traduzindo Anatole France, um de seus escritores favoritos.

Embora com dificuldades financeiras, Kuzmin parece ter atravessado os anos pós-revolucionários com relativa tranquilidade. E isso quer dizer, resumidamente, que ele não sofreu uma forte perseguição política, nem chegou a ser preso. (Seu colega fundador do acmeísmo, Gumilióv, por exemplo, foi executado em 1921 pelo regime.) Alguns associam isso à sua antiga amizade com Gueórgui Tchitchérin, um colega dos tempos de ginásio, que acabou se tornando um nome importante da política soviética. Fosse esse o motivo, ou qualquer outro, fato é que, nos anos 1930, a situação mudaria para Kuzmin e para os artistas soviéticos em geral.

Durante essa década, a literatura soviética, como toda a sociedade, assistiu a um escancarado e violento recrudescer da repressão. O surgimento da União dos Escritores e do Realismo Socialista ocasionou a extinção de todas as organizações literárias “informais”, que eram centenas. Listas e “modos de fazer” surgiram tentando transformar a literatura em algo pré-moldado, que, supostamente, buscava ajudar a construir e exaltar o comunismo, mas que, na verdade, servia aos interesses do regime de controlar a população (cf. Andrade, 2010, p. 161-63). Nesse contexto, inúmeros escritores, tanto vivos quanto já falecidos, foram considerados desnecessários e proibidos de serem publicados ou republicados. Blok, Gumilióv, Ivánov, Akhmátova e Kuzmin, entre muitos outros, tiveram esse destino. O mesmo Górkí que convidou Kuzmin para a *Vsiemírnaia Literatura* teve importante papel nesse processo de “realismo-socialização” da literatura. E não só.

Entre 1933 e 1935, Górkí foi um dos principais nomes na disseminação da ideia de combate a um grande inimigo do comunismo: o homossexual. Em artigos como “Humanismo Proletário”, de 1934, ele defende que esse tipo de “comportamento” é fruto da degeneração fascista e que “destruindo o homossexualismo [sic.], o fascismo desaparecerá”. Esse posicionamento do escritor era reflexo de uma postura mais conservadora do governo de Stálin, que trouxe, entre outras medidas, a recriminalização das relações sexuais entre homens. Existente no código penal do Império desde meados de 1830, a lei fora desfeita em 1918, junto de tantas outras, na lógica revolucionária de reconstruir toda a sociedade e, com ela, sua legislação. Em 1933, porém, a

proibição retornou e ficou conhecida como Artigo 121. Assim sendo, nesse período, a sexualidade amplamente conhecida de Kuzmin, tanto por sua vida privada, quanto por figurar em diversas de suas obras, em prosa ou em verso, tornou-se mais do que um elemento “pornográfico”: passou a ser crime.

Desde 1916, o poeta vivia com seu companheiro, Iúri Iurkun, escritor e artista gráfico 23 anos mais jovem. A mãe de Iurkun vivia com os dois, fazendo as vezes de dona de casa – um pouco para disfarçar as relações dos dois, um pouco por conveniência. A última publicação autoral de Kuzmin acontece em 1928 com a coletânea de poemas *A truta rompe o gelo*. Depois disso, por conta das exigências sociorrealistas, seu trabalho passa a ser somente de traduções, cada vez mais escassas. Em 1936, Kuzmin falece de pneumonia, sem qualquer nota na imprensa soviética a respeito de sua morte. Dois anos depois, Iurkun é fuzilado pela polícia soviética, ao lado de outros escritores, como Benedikt Lívchits, em meio ao caos dos Processos de Moscou.

As obras de Mikhail Kuzmin só voltaram a ser publicadas na Rússia na década de 1980, porém com maior intensidade nos anos 2000. É um fato curioso, haja vista que quase a totalidade dos escritores renegados nos anos 1930 foram reabilitados depois do “Discurso Secreto” de Khruschóv, em 1958, que atacava e condenava o stalinismo. Até hoje em dia, a vasta obra de Kuzmin, que conta com oito volumes de prosa, além dos livros de poesia e os diários, não possui edições largamente comentadas, nem é tão traduzida quanto outros nomes da mesma época. Mesmo no campo da crítica estrangeira, textos a respeito de Kuzmin têm surgido com mais frequência, em especial em inglês, a partir dos anos 2010.[2]

No contexto brasileiro, temos menos de meia dúzia de obras publicadas de e sobre Kuzmin. Na década de 1980, saiu pela editora Anima a tradução dos poemas *Canções de Alexandria* com o título de *Cânticos de Alexandria*. O tradutor foi Valério Pereléchin, poeta russo radicado no Brasil, em pareceria com H. Marques. Nos anos 2000, Elias Ribeiro de Castro publica a tradução de *Asas*, parte de seu trabalho de mestrado, na editora Z. A dissertação e a tese de Castro são os dois únicos trabalhos acadêmicos sobre Kuzmin no acervo da Universidade de São Paulo – e, até o momento em que escrevo estas linhas, ainda não contavam com uma versão digitalizada. Nos anos 2010, a revista digital *Nota do Tradutor* traz a publicação de alguns dos poemas de *Canções de Alexandria*, vertidos por Oleg de Almeida. Por fim, nos anos 2020, temos a publicação de outra tradução de *Asas*, feita por Francisco de Araújo para a editora Carambaia, que recebeu uma boa cobertura jornalística. No mesmo período, houve a tradução e publicação do conto “O divã de tia Sônia”, por Yuri Martins de Oliveira, na revista digital *Rus*.

Tendo isso em vista, a tradução de “Da bela clareza” é uma forma de trazer ao público brasileiro mais um pouco da voz de Mikhail Kuzmin. O texto escolhido é de grande importância para compreensão não só do estilo do escritor, mas também do “programa”, por assim dizer, do acmeísmo, um dos movimentos mais marcantes da literatura russa do começo do século XX. Nele, além de uma influência clássica, em especial de Platão, a discussão acerca do estilo e da estilização e a defesa do equilíbrio e da clareza ecoam outras discussões da teoria literária da época, inclusive as ideias de Bakhtin. Com esta tradução, então, espero contribuir para a disseminação de Kuzmin e no interesse pelo estudo de sua vida e obra.

[2] Penso nos trabalhos de Lada Panova e Evgenii Bershtein, por exemplo.

SOBRE A TRADUÇÃO

A tradução foi realizada a partir do original disponível online, digitalizado a partir da primeira publicação que se deu na revista literária ilustrada *Apollon* (nº 4, jan. 1910), do poeta e crítico Serguei Makóvski. Fundada em 1909, teve entre seus colaboradores, além de Kuzmin, diversos escritores e artistas como Gumilióv, Akhmátova, Leon Bakst e Serguei Efrón, marido da poeta Marina Tsvetáeva. Encerrou suas atividades em 1918 por problemas financeiros.

“Da bela clareza” é bem característico de Kuzmin, com um estilo conciso e elegante, que não abre mão de certa ironia. O texto apresenta uma série de imagens e conceitos que buscam aproximar o fazer literário do trabalho do arquiteto, pressupondo, portanto, dedicação e cálculo na feitura de um objeto artístico-literário. O uso de palavras derivadas é constante, bem como a escolha cuidadosa de termos de um mesmo campo semântico. Isso foi levado em conta na tradução, que buscou preservar essas características, tomando cuidado para que o texto, eventualmente, não soasse repetitivo em português.

Sobre as escolhas lexicais, vale observar que, no ensaio, surge uma palavra essencial para Kuzmin e sua obra: *стройность* (*stróinost'*). No Dicionário Russo-Português, ela é traduzida como “esbelteza; airocidade; boas proporções; harmonia; caráter lógico; coerência”, apresentando, assim, muitas opções ao tradutor. A palavra, em russo, é bastante usada e cabe em diversos contextos, tanto no campo das artes (literárias ou pictóricas), quanto no mercado estético, no qual uma *стройная фигура* (*stróinaia figura*) é o objetivo almejado. No caso de Kuzmin, neste texto, optei por “proporção” que, a meu ver, traz uma ideia de equilíbrio e, ao mesmo tempo, de cálculo, de esforço para se obter determinada forma considerada bela. Essa ideia se relaciona ao conceito de arquitetônica e construção que o autor trabalha ao longo do ensaio.

Os títulos das obras citados em russo por Kuzmin foram traduzidos, enquanto os citados em francês foram mantidos nessa língua. Expressões usadas em língua estrangeira pelo autor também foram mantidas, com as traduções indicadas em nota de rodapé. Todos os itálicos, salvo os de expressões em língua estrangeira ou títulos de obras, são de Kuzmin.

O cotejo da tradução foi feito com a professora Ekaterina Vólkova Américo, da Universidade Federal Fluminense. Deixo registrado aqui meu agradecimento pela atenção e disponibilidade da professora, que sempre contribui com sugestões e observações valiosas – como a proximidade das ideias de “Da bela clareza” com conceitos bakhtinianos, por exemplo. *Spasibo tebié bolchoe*, Kátia!

DA BELA CLAREZA. CONSIDERAÇÕES SOBRE A PROSA[3]

Quando os elementos sólidos formaram a terra firme, e o líquido cingiu a terra com os mares, estendendo-se sobre ela com rios e lagos, então o mundo pela primeira vez saiu de sua condição de caos, sobre a qual pairava o Espírito de Deus, que tudo divide. E em seguida – por meio da divisão, da clareza dos sulcos – fez-se este complexo e belo mundo, o qual, aceitando ou não, os artistas esforçam-se em conhecer, ver e reproduzir a seu modo.

[3] Publicado pela primeira vez na revista *Apollon* (n. 4, jan./1910). (N.T.)

Na vida de cada ser humano, chega o momento em que, sendo criança, de repente se diz: “eu e a cadeira”, “eu e o gato”, “eu e a bola”; depois, sendo adulto: “eu e o mundo”. Independentemente de suas futuras relações com o mundo, esse momento divisor é sempre um profundo ponto de virada. A arte passa por etapas, em parte, semelhantes: de tempos em tempos seus tesouros são ora mensurados, distribuídos e então continuam a se formar, ora suas formas já aperfeiçoadas são destruídas por completo por um novo princípio de forças caóticas, por uma nova invasão de bárbaros.

Mas, ao olhar para trás, vemos que os períodos de criação – a qual aspira à clareza –, continuam inabaláveis, como faróis conduzindo a um único objetivo, e o rebentar das ressacas destruidoras acrescenta somente novo lustro às eternas rochas e traz novas joias ao relicário que ele próprio tentava derrubar.

Existem artistas que levam o caos às pessoas, que levam o horror atônito e a cisão de seu próprio espírito, e existem outros que dão ao mundo sua proporção de formas. Não há especial necessidade em dizer o quanto os segundos, havendo igualdade de talento, são mais sublimes e benéficos do que os primeiros, e não é difícil adivinhar por quê, em tempos sombrios, autores que desnudam as próprias chagas flagelam os nervos com mais força quando não “inflamam os corações”[4] de seus ouvintes masoquistas. Sem nos determos examinando o fato de que o dever estético, moral e religioso obriga o ser humano (e principalmente o artista) a procurar e encontrar dentro de si a paz consigo e com o mundo, consideramos indiscutível o fato de que as criações – ainda que sejam do mais inflexível, obscuro e amorfo dos escritores – estão subordinadas às leis de uma clara harmonia e arquitetônica. As invenções mais extravagantes, sombrias e tenebrosas de Edgar Allan Poe, as fantasias indômitas de Hoffmann são caras a nós sobremaneira, justamente por que envoltas em uma forma cristalina. O que diríamos de uma historieta de costumes moscovita se ela estivesse adornada de elementos a tal ponto incompreensíveis, sombrios e cósmicos que encontrar uma rara linha compreensível fosse, para nós, como rever o melhor amigo depois de uma separação? Uma pessoa desconfiada não diria que o autor forma essa neblina para que não se entenda aquilo que, por si só, já não oferecia nada a entender? Essa disparidade entre forma e conteúdo, a falta de contornos, a neblina desnecessária e a sintaxe acrobática podem ser chamadas por um nome não muito bonito... Nós singelamente chamaremos isso de: falta de gosto.

Suas almas podem estar intactas ou fendidas, suas visões de mundo podem ser místicas, realistas, céticas ou até idealistas (se vocês forem infelizes a esse ponto), seus procedimentos criativos podem ser impressionistas, realistas, naturalistas, o conteúdo pode ser lírico ou fabulístico, pode possuir um estado de espírito, uma impressão – tudo que quiserem; mas eu imploro: sejam lógicos – e me perdoem por esse grito do coração! –, lógicos em seus intentos, na edificação da obra, na sintaxe.

O menosprezo em relação à lógica (impremeditado) é tão alheio à natureza humana que mesmo que fossem obrigados a nomear rapidamente dez objetos sem qualquer relação entre si, vocês dificilmente conseguiriam fazê-lo. Pode-se obter uma conclusão interessante ao se retirar apenas os substantivos de um poema: a nós, sem dúvida, pareceria que o motivo da distância de sentido de uma palavra à outra seria apenas o longo caminho do pensamento e, conseqüentemente, a concisão do verso, mas nem de longe a falta de dependência lógica. Menos suportável ainda é a semelhante falta de lógica na forma, principalmente na prosa, e, muito menos

[4] Alusão ao último verso do poema “O profeta” (1826), de Púchkin: “o Senhor disse-me: ‘Olho aberto,/ de pé, profeta e, com teu verbo,/ cruzando as terras, os oceanos,/ cheio do meu afã soberbo,/ inflama os corações humanos!’” (trad. Boris Schnaiderman e Nelson Ascher, em *A dama de espadas*). (N.T.)

ainda, justamente nos detalhes, na construção dos períodos e frases. Seria bom escrever em letras douradas uma cena de *O burguês fidalgo*[5] no muro da “Academia de Prosa”, caso tivéssemos uma dessas:

Professor de filosofia: Em primeiro lugar, pode-se dispor as palavras da maneira como o senhor fez: “Bela marquesa, os vossos belos olhos obrigam-me a morrer de amor”. Ou: “A morrer de amor, bela marquesa, obrigam-me os vossos belos olhos”. Ou: “Os vossos belos olhos de amor obrigam-me, bela marquesa, a morrer”. Ou: “A morrer de amor os vossos belos olhos, bela marquesa, obrigam-me”. Ou: “Obrigam-me os vossos belos olhos a morrer, bela marquesa, de amor”.

M. Jourdain: Mas qual é a melhor maneira de dizer?

Professor de filosofia: Como o senhor escreveu antes: “Bela marquesa, os vossos belos olhos obrigam-me a morrer de amor”. (Ato II, cena 6)

Ah, sim, M. Jourdain, o senhor o disse muito bem, como tem de ser, ainda que afirme não ser estudado!

Talvez, a técnica do discurso da prosa não esteja tão desenvolvida quanto a teoria do verso e as formas poéticas, mas o que se fez pela oratória, i. e., pela prosa proferida diante de ouvintes, pode muito bem dizer respeito também às palavras que não estão predestinadas à leitura em voz alta. Nela aprendemos a composição dos períodos, as cadências, os ataques, os fechamentos e os embelezamentos por meio de figuras retóricas. Aprendemos, por assim dizer, a assentar a pedra do edifício do qual queremos ser os arquitetos; e devemos ter um olhar perscrutador, uma mão firme e um sentimento claro de planejamento, perspectiva, proporção, para atingir o resultado desejado. É necessário que toda a construção não desmorone por causa de uma abóboda mal colocada, que as partes não ofusquem o todo, que o intento mais assimétrico e inquietante seja atingido por meios conscientes e legítimos. Esta será a tal *arte* da qual se diz: “*Ars longa, vita brevis*”.[6] É indispensável, além do talento em si, o conhecimento do material e da forma e da sua correspondência com o conteúdo. O conto, por sua forma, não pede e, sobretudo, nem mesmo permite, um conteúdo exclusivamente lírico, sem que se conte alguma coisa (desde que, é claro, não seja um conto sobre um sentimento, sobre uma impressão). Um romance exige ainda mais o elemento fabulístico – ademais, não se pode esquecer que o berço da novela e do romance foram os países românicos, nos quais, muito mais do que onde quer que seja, desenvolveu-se um olhar *apolíneo* para arte: um olhar que tudo divide, que forma, que é preciso e proporcional. E os modelos do conto e do romance – começando por Apuleio, com os romancistas italianos e espanhóis, passando pelo abade Prévost, por Lesage, Balzac, Flaubert até Anatole France e, por fim, pelo incomparável Henri de Régnier – é necessário procurar, logicamente, nas terras latinas. A nós é especialmente caro o nome do último desses autores, não apenas por ser o mais moderno, mas também por ser um mestre irretocável do estilo, o que não nos dá pretexto para temer que ele vá atravancar o telhado de uma casa *empire* com chaminés ou colocar um campanário gótico junto a um pórtico grego.

Pronunciamos, afinal, a palavra que, no tempo presente, é usada com tamanha demasia tanto em invectivas quanto em ditirambos: a palavra “estilo”. Estilo, estilisticamente, estilista, estilizador – parecem concepções tão claras, definidas, mas, mesmo assim, ocorre alguma espécie de fraude que causa confusão. Quando os franceses chamam Anatole France de estilista, tal qual

[5] *Le bourgeois gentilhomme* (1670), peça de Molière. (N.T.)

[6] Inversão do aforismo latino “*Vita brevis, ars longa*”, “A vida é breve, a arte é longa”. (N.T.)

não havia desde os tempos de Voltaire, não têm em vista exclusivamente suas novelas da história italiana: ele é, em tudo, um belo estilista, tanto em seus artigos, quanto em seus romances atuais, no que quer que seja. Isso significa que ele preserva a pureza última, a lógica e o espírito da língua francesa, obtendo conquistas cuidadosas, sem ultrapassar as fronteiras do caráter dessa língua. E, nesse sentido, Mallarmé, digamos, não é, nem de longe, um estilista. Preservar a pureza da língua não quer dizer privá-la do corpo e do sangue, poli-la, transformá-la em carne *kosher* – não; quer dizer não violá-la e velar firmemente por seu caráter, por suas inclinações e seus caprichos. Grosso modo, pode-se chamar isso de gramática (não a da escola, mas a da experiência) ou de lógica da língua materna. Fundamentando-se nesse conhecimento ou faro da língua, são possíveis tanto as conquistas no sentido de neologismos, quanto as inovações sintáticas. E desse ponto de vista, sem dúvida chamaremos de estilistas Ostróvski e Petchérski e, principalmente, Leskóv – este relicário da fala russa que deveria ser, junto do dicionário de Dal, um livro de cabeceira –; aguardaríamos um pouquinho, porém, para chamar Andrei Biély, Z. Hippius e A. Riémizov de estilistas.

Mas tão logo tomemos a máxima: “O estilo é a pessoa”, estamos prontos para colocar esses autores em primeiro lugar. Por certo, aqui, define-se uma concepção completamente outra, comparativamente mais recente, porque, digamos, distinguir um novelista do outro por conta do modo de escrever é bastante difícil. É evidente que a questão, aqui, é sobre a individualidade da língua, sobre aquele aroma, aquele “*je ne sais quoi*”^[7] que deve existir de maneira intrínseca em todo escritor prendado, que o distingue de outro, bem como a aparência, o som da voz e assim por diante. Mas, uma vez que isso é intrínseco a todos (os prendados, os merecedores), não há necessidade de destacá-lo, de realçá-lo, e nós nos recusamos a chamar de estilista um autor que desenvolve “seu” estilo em detrimento da pureza da língua, ainda mais porque ambas essas qualidades convivem perfeitamente bem juntas, como se vê nos exemplos mencionados acima.

Uma terceira concepção sobre o estilo, que tem fincado raízes particularmente fortes nos últimos tempos aqui entre nós, na Rússia, está relacionada de maneira íntima ao “estilismo”, à “estilização”; desta última palavra, porém, falaremos à parte.

A nós parece que, nesse caso, tem-se em vista uma correspondência própria, especial da língua com determinada forma de uma obra dentro de seu significado histórico e estético. Assim como na forma do terceto, do soneto, do rondó não cabe qualquer conteúdo, também o tato artístico nos sugere que, para cada pensamento, para cada sentimento há uma forma adequada, e é assim também nas obras em prosa que devem falar de cada assunto, de cada tempo, de cada época com a língua adequada. Assim é a língua de Púchkin, que muda, como que imperceptível, mas nitidamente, mantendo a pureza irrepreensível da fala russa, sem perder o próprio aroma, se o poeta escreve “A dama de espadas”, “Cenas do tempo dos cavaleiros” ou um trecho de “O César viajava”. O mesmo podemos dizer de Leskóv. Essa qualidade é preciosa e quase insistentemente indispensável para um artista que não queira limitar a um único círculo, a um único tempo as suas criações.

Esse procedimento inescapável e legítimo (em relação ao historicismo) deu motivo para que pessoas míopes o misturassem com a estilização. Estilização é a transferência de um projeto para determinada época e seu revestimento de uma forma literária específica dessa mesma época. Assim, consideremos estilizações os *Contes drolatiques*, de Balzac, *Trois contes*, de Flaubert (mas não *Salambô*, nem *As tentações de Santo Antônio*), *Le bon plaisir* de Henri de Régnier, *Canção do amor triunfante*, de Turguêniev, as lendas de Leskóv, *O anjo de fogo*, de Briússov, mas não aos contos de S. Auslander, nem “Prado espiritual”, de Riémizov.

[7] “Não sei o quê”, em francês no original. (N.T.)

De fato, esses últimos autores, ao desejar fazer uso de determinadas épocas e fazendo a própria língua entrar em conformidade com seu desejo, ficam distantes da ideia de tomar formas consolidadas, e apenas pessoas que nunca tiveram nas mãos novelas antigas ou autênticos apócrifos podem considerar que tais livros sejam uma estilização completa. Esta última pode ser considerada uma falsificação artística, um jogo estético, um *tour de force*[8], se, contra sua vontade, os autores atuais não investissem todo seu amor pela antiguidade e toda sua individualidade nessas formas que eles, não por acaso, consideram mais convenientes a seus projetos; isso é especialmente visível em *O anjo de fogo*, no qual colisões de personagens absolutamente briussovianas, uma língua briussoviana (e infalivelmente russa) compõem-se de modo tão surpreendente com a forma precisa e autêntica de um conto autobiográfico alemão do século XVII.

Em resumo de tudo o que foi dito, se eu pudesse dar a alguém um conselho, diria assim: “Meu amigo, tendo talento – ou seja, a destreza de ver o mundo a seu modo, de um jeito novo, tendo a memória de artista, a capacidade de diferenciar o necessário do casual, a invencionice verossímil –, escreva de maneira lógica, observando a pureza da fala popular; tendo seu próprio estilo, sinta de forma clara a correspondência de determinada forma a determinado conteúdo e uma língua a ela adequada, seja um arquiteto habilidoso tanto nos detalhes, quanto no todo, seja compreensível em suas expressões”. Se fosse um amigo querido, eu diria em seu ouvido: “Se você é um artista escrupuloso, reze para que o seu caos (caso seja uma pessoa caótica) ilumine-se e firme-se bem, ou, por enquanto, controle o seu caos com uma forma clara: que no conto se conte, que no drama se aja, que a lírica seja preservada para os versos, ame a palavra como Flaubert, seja econômico em seus meios e cúvido nas palavras, seja preciso e autêntico, e você encontrará o segredo de uma coisa divina: a *bela clareza*” – que eu chamaria de “clarismo”.

Mas “o caminho da arte é longo, e a vida é curta”, e não seriam todas essas instruções apenas meus melhores desejos para mim mesmo?

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. *Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 13, p.152-65, 2010.
- CASTRO, Elias Ribeiro de. *A estetização da sexualidade nas obras de Adolfo Caminha e Mikhail Kuzmin*. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Línguas Orientais, São Paulo, 2006.
- CASTRO, Elias Ribeiro de. *A função do corpo no contexto cultural dos anos 10 e 20 na Rússia: um estudo da poética de Mikhail Kuzmin*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Línguas Orientais, São Paulo, 2000.
- GREEN, Michael. Mikhail Kuzmin: past and present. In: MOSS, Kevin (Org.). *Out of the blue: Russia's Hidden gay literature*. São Francisco: Gay Sunshine Press, 1996, p.115-21.
- KUZMIN, Mikhail. О прекрасной ясности. *Apollon*, n. 4, jan./1910. Disponível em: Acesso em: <https://www.philol.msu.ru/~rlitsm/materials/kusmin.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2024.
- KUZMIN, Mikhail. *Cânticos de Alexandria*. Trad. Valério Pereléchin e H. Marques Passos. Rio de Janeiro: Anima, 1986.
- KUZMIN, Mikhail. *Asas*. Trad. Francisco de Araújo. São Paulo: Carambaia, 2003.
- KUZMIN, Mikhail. *Asas*. Trad. Elias Ribeiro de Castro. São Paulo: Editora Z, 2006.
- KUZMIN, Mikhail. *Canções de Alexandria*. Trad. Oleg de Almeida. (n. t.), v. 1, n. 2, p. 10-33, 2011.
- KUZMIN, Mikhail. *O divã de tia Sônia*. Trad. Yuri Martins de Oliveira. *Rus*, v. 12, n. 20, p. 354-75, 2021.

[8] “Amostra de força”, em francês no original. (N.T.)

MIRSKY, Dmitry. *Histoire de la littérature russe*. Paris: Fayard, 1969.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo: a teoria formalista e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas e outros contos*. Trad. Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 2013.

MIKHAIL A. KUZMIN (1872-1936) foi poeta, escritor, dramaturgo, compositor e também tradutor. Importante nome da Era de Prata da literatura russa, participou de diversos círculos artísticos de vanguarda, em especial os acmeístas. Dentre seus trabalhos, destacam-se o livro de poemas *Redes* (Siéti, 1908) e a novela *Asas* (Krylia, 1906).

YURI MARTINS DE OLIVEIRA é mestre em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), pelo programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa (2019). Contato: yuri.martinsz@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0296736714849844>.

APRESENTAÇÃO

O conto “Ar” escolhido para a presente tradução foi publicado pela escritora espanhola Emilia Pardo Bazán (1851-1921), em 1908, na revista *Caras y Caretas*, em Buenos Aires. Além de contribuir com a imprensa espanhola, a autora também enviava artigos e contos para jornais e revistas da América Hispânica. A edição de referência para esta tradução foi publicada, em 1909, no livro *Sud-Exprés: cuentos actuales*, uma coletânea que reúne quarenta e um títulos da autora e que está disponibilizada em formato digital pela Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) foi uma poetisa, romancista, contista, dramaturga, jornalista e crítica literária espanhola, cuja obra é reconhecida por abordar temáticas sobre a condição da mulher espanhola oitocentista. A autora nasce em 16 de setembro de 1851, na cidade de La Coruña, na região da Galícia. Filha única de um casal de classe média alta, recebe uma educação esmerada. Leitora voraz desde a infância, escreve seus primeiros versos aos nove anos de idade. Aos 16 anos se casa com o estudante de direito José Quiroga. Em 1876, ano em que nasce seu primeiro filho, ganha um concurso literário e a partir desse momento dá continuidade a uma diversificada carreira literária. Ao longo de sua trajetória, a autora colabora com revistas e jornais, publicando crônicas de viagem, artigos, ensaios, romances e inúmeros contos. Em 1908, Emilia recebe do rei Alfonso XIII o título de condessa em reconhecimento por sua importância no mundo literário espanhol (Freire López, 2021). A escritora é considerada uma das precursoras das discussões feministas na Espanha, defendendo os direitos das mulheres em artigos e problematizando sua condição em seus textos literários. Ainda pouco conhecida no Brasil, a leitura de sua obra se restringe ao âmbito dos cursos de Letras-Espanhol e Bacharelado em Tradução, sendo esta a primeira tradução do conto “Ar”.

Sobre a escrita contista da autora, Maryellen Bieder (1998) comenta que ela engloba uma variada gama de estilos e temas, assim como tem despertado o interesse da crítica feminista. Nessas obras, observa a pesquisadora, Emilia entrelaça diferentes discursos sociais, econômicos, matrimoniais, religiosos e psicológicos com relação à mulher espanhola. Ainda de acordo com Bieder (1998), os contos pardobazanianos representam cenas de sofrimento que levam a mulher ao homicídio ou suicídio, quando ela própria não se torna a vítima de crimes.

Evidencia-se, então, o interesse da autora em dar espaço a personagens femininas que mimetizam a condição social da mulher oitocentista diante de uma sociedade patriarcal que restringe o gênero feminino a um lugar específico, o lar. É interessante ressaltar que, para Pardo Bazán, o romance, a obra ficcional, é uma tradução da vida. Assim ela comenta ao falar sobre a escrita no prólogo do romance *Un viaje de novios* (1881): “[...] O romance é tradução da vida, e o único que o autor coloca nele é seu modo peculiar de ver a realidade: assim como duas pessoas, referindo-se a um mesmo acontecimento real, o fazem com diferentes palavras e estilo” (Pardo Bazán, 2000, n.p., tradução nossa).

Essa relação entre vida e ficção é um elemento relevante para a interpretação de “Ar” e para a construção de significados do texto de chegada aqui apresentado, pois, como avisa a autora em nota de rodapé, o conto está inspirado em uma história real. O enredo de “Ar” nos apresenta a história da jovem Cecília Bohorques, que se encontra internada em um manicômio devido a um estado de delírio mental ocasionado por uma relação abusiva. Vítima de violência psicológica, Cecília, de tanto ouvir o namorado lhe dizer que ela era tão fria como o ar, termina por assumir

para si essa idealização pejorativa e passa a acreditar que de fato é ar. O conto é narrado em primeira pessoa por um médico visitante do hospital psiquiátrico que, ao conversar com o médico responsável pelo caso da jovem, nos relata sua história.

Elementos da ficção e da realidade se misturam dentro do enredo. Emilia ressalta essa relação quando nos apresenta o pensamento objetivo da medicina sobre a loucura junto a exemplos de personagens mitológicos (Fedra, Mirra, Hero e Leandro) e literários (Ofélia, de Shakespeare), cujas ações foram impulsionadas por uma paixão desmedida que, como comenta o médico-personagem, conduz a um estado de alienação mental. O desfecho do conto, por exemplo, se dá através da leitura de uma notícia de jornal. A objetividade da notícia jornalística, dedicada a relatar fatos reais, aparece com o título “Coisa de romance”, expressão metafórica que é complementada pelo comentário da voz narrativa que diz: “De romance! Da vida, queriam dizer: porque a vida é a grande e eterna romancista”.

Diante desse contexto, o objetivo desta tradução é evidenciar a remanescência da atuação do imaginário patriarcal sobre os corpos femininos ao longo do tempo e como a literatura de Emilia Pardo Bazán ao abordar essa temática, através de uma perspectiva única de mulher, reflete e refrata a realidade de sua época. Por esse motivo, optei por fazer uma tradução ao português do final do século XIX e início do século XX, contemporâneo à escrita do texto-fonte. Para tanto, a escrita da autora brasileira Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), que escreveu contos e romances na mesma época que Emilia, foi tomada como referência léxica para, dessa forma, viabilizar a fluidez da leitura para o público leitor brasileiro e preservar o tom de uma voz narrativa que se expressa no início do século XX.

Espera-se que essa tradução possibilite às leitoras e aos leitores brasileiros o reconhecimento da aproximação cultural no que diz respeito à condição da mulher tanto no início do século XX espanhol e brasileiro como na contemporaneidade, já que o tema da violência psicológica e as consequências dessa violência para a vida das mulheres, abordado pelo enredo de “Ar”, continua sendo um problema social tanto na cultura de partida como na de chegada. Com isso, espera-se também instigar pesquisadoras e pesquisadores de literatura a conhecer a autora e suas obras, que oferecem um vasto material de investigação sobre a relação mulher e literatura, mulher e sociedade.

AR[1]

— Temos outra louca, mas esta é interessante — disse-me o diretor do manicômio, depois da desalentadora visita à ala das mulheres. — Outra louca que forma o mais perfeito contraste com as infelizes que acabamos de ver, e que se agarram ao sobretudo dos visitantes, com riso cínico... Imagine o senhor que ela está apaixonada...; mas apaixonada até o delírio. Não fala em outra coisa que não seja o namorado, o qual, por sinal, desde que a pobrezinha foi confinada aqui, não veio vê-la uma única vez... Creio que essa jovem, suprimindo o amor, estaria completamente lúcida. É verdade que o mesmo acontece a muitos mortais. A paixão é, talvez, uma forma transitória de alienação mental, desde que nos tornamos civilizados...

— Não — respondi. — Na Antiguidade precisamente é onde estão os casos típicos da paixão: Fedra, Mirra, Hero e Leandro...

[1] De um acontecimento real. (N. A.)

— Ah! Já naquela época estava civilizada a espécie. Eu me refiro a épocas primitivas.

— Sabe Deus — contestei — o que acontecia nessas épocas, das quais não nos restam testemunhos nem documentos. É inquestionável que sofrer tanto por questão de amor é um dos tristes privilégios da Humanidade, sinal de nobreza e castigo ao mesmo tempo... Posso vê-la?

— Vamos; mas antes lhe informarei alguns detalhes... Trata-se de uma jovem bem-educada, filha de um trabalhador, ficou órfã de pai e mãe, e teve que trabalhar para comer. Chama-se, deixe-me lembrar, Cecília, Cecília Bohorques. Quis dar aulas de piano, mas ela não era o que se pode chamar de professora, e, por esse caminho, não conseguiu nada. Pretendeu ser acompanhante de senhoritas, mas por todos os lados lhe disseram que preferiam francesas ou inglesas, com as quais se aprende... sabe Deus o quê! Então, a moça se dedicou a costurar pelas casas e assim encontrou uma maneira para viver: dizem que tem habilidade e graça para assuntos de roupas femininas... Era disputada pelas clientes que a tratavam com mimo. Sobre sua conduta, toda a gente se derretia em elogios por ela. Então apareceu-lhe um namorado, o filho do médico Gandeia, um rapaz bonito, um pouco perdido. Namorico intenso, em pleno romance. Segundo parece, o rapaz queria chegar ao capítulo final da obra, mas ela se defendia, defesa que tem muito mérito, porque, repito, e os acontecimentos o demonstram, que se encontrava absolutamente sob o domínio da mais ardente ilusão amorosa. Um dos sinais que caracterizam o poder dessa ilusão é o efeito extraordinário, absolutamente alheio a toda relação com sua causa, que produz uma palavra ou uma frase do ser querido. Pode-se dizer que é como a palavra do Evangelho, que se grava indelevelmente nas cavidades mentais, e de onde provém, às vezes, todo o conteúdo de uma existência humana. Estranho domínio psíquico o que outorga a paixão!

O noivo de Cecília — no final das cenas em que ele solicitava o que ela negava dominando toda a torrente de sua vontade rendida — costumava exclamar em tom depreciativo:

— Tu não és ninguém; és mais fria que o ar!

Ainda que tola, a frasezinha acusadora se cravou como uma bala bem dirigida dentro do espírito da jovem, e ali ficou engendrando um convencimento profundo... Ela era, com certeza, ar, nada mais... Repetia-o a todo o momento — e esse foi o primeiro sinal que deu do seu transtorno. — Não fez outra coisa estranha, muito menos inconveniente: com o mesmo aspecto de pudor e de reserva que vai vê-la o senhor agora, seguiu se apresentando nas casas das senhoras para quem trabalhava, delas partiu a ideia de trazê-la aqui, para que eu tentasse sua cura. Preocupam-se muito com ela.

— O senhor espera que ela se cure?

— Não — respondeu o médico em tom decisivo e melancólico. — A experiência me mostrou que essas loucuras de água mansa, sem arroubos, sorridentes, doces, apazíveis em aparência, são as que se aferram e não se vão. Não temo as violentas loucuras do sangue, mas as poéticas, as refinadas, as delicadas, as finas... Coloquei-lhes, em minha nomenclatura interna, o nome de *loucuras do ar*...

— Como a de Ofélia!... — respondi.

— Como a de Ofélia, justamente... Aquele grande médico alienista que se chamou — ou não se chamou — William Shakespeare, conhecia maravilhosamente o diagnóstico e o prognóstico...

Depois dessas palavras de mau agouro, o médico me guiou até a cela da louca do ar. Estava muito limpo o quartinho, e Cecília, sentada numa cadeira baixa, olhava através da grade, com ânsia infinita, o espaço azul do céu e o espaço verde do jardim. Ela mal voltou a cabeça quando a cumprimentamos. Era a demente uma jovem magrinha e pálida; suas feições infantis, pequenas, seriam bonitas se as animassem a alegria e a saúde; mas é certo que existem pouquíssimas loucas

bonitas, e Cecília não o era, a não ser pela expressão realmente divina de seus grandes olhos negros rodeados de uma lividez azulada e avermelhados pelo choro quando respondeu às nossas perguntas:

— Ele vai vir, vai vir me ver de um momento a outro! Me ama com loucura, e eu...; bem, não sei dizer o quanto o amo! O mal é que, porventura, no tempo dele vir, já não me encontrará... Porque eu, aqui onde os senhores me veem, não sou nada, não sou ninguém... Sou mais fria que o ar! Parece que sou isso, ar... Não tenho corpo, senhores... E como não tenho corpo, não pude obedecê-lo com ele! É possível obedecer com aquilo que não se tem? Verdade que não? Eu sou ar apenas. Não acreditam em mim? Se não fosse essa grade, veriam como é verdade que sou ar... E o dia que eu queira, apesar da grade, os senhores se convencerão de que eu sou ar. E nada mais que ar! Ele me disse..., e ele diz sempre a verdade. Sabem os senhores quando ele me disse isso pela primeira vez? Foi numa tarde em que fomos passear nas margens do rio, pelo Paseo de las Delicias[2]. Como cheirava bem a natureza! Ele queria apertar-me em seus braços, e como sou ar, não pôde. E claro! Se convenceu!... Sou ar, apenas ar!...

Ela comentou essas declarações com uma gargalhada súbita, infantil. Saímos da cela, deixando antes nosso oferecimento de avisar ao namorado, caso o encontrássemos, de que sua amiga o esperava com impaciência. E foi uma semana depois, se tanto, quando li a notícia nos jornais. Tinha a seguinte epígrafe: “Coisa de romance...” De romance! Da vida, queriam dizer: porque a vida é a grande e eterna romancista.

Cecília, aproveitando, talvez, um descuido dos encarregados de sua custódia, vítima de uma vertigem e aferrada à ideia de que era *ar*, subiu até o terraço de uma das alas, colocou-se de pé sobre o beiral e, soltando um grito de prazer (realizou por fim seu destino), jogou-se ao vazio.

Ela caiu sobre um monte de areia, de uma altura de vinte metros. Ficou imóvel, amodorrada pela comoção cerebral. Ainda respirou e viveu angustiosamente por dois dias. Nunca recobrou a consciência.

Sua última sensação foi a de beber o ar, de confundir-se com ele e de absorver nele o filtro da morte, que cura o amor.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A intrusa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1908. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6741>. Acesso em: 17 out. 2023.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Apresentação de Cleide Lemos. Brasília: Senado Federal, 2020. Disponível em: www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/580577. Acesso em: 17 out. 2023.

BIEDER, Maryellen. Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista. In: ZAVALA, Iris M. *et al.* (Coord.). *La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad*. Barcelona: Anthropos, 1998, v. V, p. 75-110.

FREIRE LÓPEZ, Ana María. *Emilia Pardo Bazán: biografía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp55k6. Acesso em 15 out. 2023.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Sud-Exprés: (cuentos actuales)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, p. 126-131. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1057908. Acesso em: 28 ago. 2023.

[2] Situado na cidade de Madri, o Paseo de las Delicias era, entre o século XVIII e início do século XX, uma ampla avenida arborizada cercada por diversas alamedas, sendo um local popular para passeios em grupos ou de casais, seu percurso levava até às margens do rio Manzanares. (N. T.)

PARDO BAZÁN, Emilia. *Un viaje de novios*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckk977. Acesso em: 23 out. 2023.

EMILIA PARDO BAZÁN (1851-1921) foi uma poetisa, romancista, contista, dramaturga, jornalista e crítica literária espanhola, sua obra é reconhecida por abordar temáticas sobre a condição da mulher espanhola oitocentista.

RAFAELA DE SOUZA VIANA é mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em Letras-Espanhol (2014) e em Letras-Português (2021) pela UFPB. Contato: rafaela_viana_2009@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4121774949295956>.

O SOBRENATURAL NA FICÇÃO

— VIRGINIA WOOLF
— CARLA LENTO FARIA

RESUMO

Trata-se de uma tradução da resenha “The Supernatural in Fiction” (1958) de Virginia Woolf a respeito do livro *The Supernatural in Modern Fiction* (1917), de Dorothy Scarborough. Juntamente com “Gothic Romance” (1921) e “Henry James’ Ghost Stories” (1921), os textos fazem parte dos breves momentos de sua obra em que desenvolveu a questão do sobrenatural, mais especificamente as histórias de fantasmas. Nesse sentido, em “The Supernatural in Fiction”, ao mesmo tempo em que comenta aspectos gerais do livro de Scarborough, Woolf também reflete acerca do status da ficção sobrenatural no século XX.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Sobrenatural; Fantasmas; Medo; Ficção.

ABSTRACT

This is a translation of Virginia Woolf's review "The Supernatural in Fiction" (1958) about Dorothy Scarborough's book The Supernatural in Modern Fiction (1917). Along with "Gothic Romance" (1921) and "Henry James' Ghost Stories" (1921), the text is part of the brief moments in her work in which she developed the question of the supernatural, more specifically ghost stories. In this sense, in "The Supernatural in Fiction", while commenting on general aspects of Scarborough's book, Woolf also reflects on the status of supernatural fiction in the 20th century.

Keywords: Virginia Woolf; Supernatural; Ghosts; Fear; Fiction.

APRESENTAÇÃO

Em 31 de janeiro de 1918, Virginia Woolf publicava uma resenha no *Times Literary Supplement* sob o título “Across the Border”, na qual tratava do livro *The Supernatural in Modern Fiction* (1917), de Dorothy Scarborough. Posteriormente, esse mesmo texto seria incluído por Leonard Woolf na coleção póstuma *Granite and Rainbow* (1958), mas dessa vez como “The Supernatural in Fiction”. Juntamente com “Gothic Romance” (1921) e “Henry James’ Ghost Stories” (1921), a resenha faz parte dos breves momentos de sua obra em que desenvolveu a questão do sobrenatural, mais especificamente as histórias de fantasmas. Nesse sentido, em “The Supernatural in Fiction”, ao mesmo tempo em que comenta aspectos gerais do livro de Scarborough, Woolf também reflete acerca do status da ficção sobrenatural no século XX. Assim, afirma que a história de fantasma tradicional vitoriana perdeu sua razão de ser, pois a visão dos mortos já não causa mais o mesmo efeito aterrorizante de antes. Por isso, sugere uma mudança de direção para aqueles que desejarem escrever histórias do sobrenatural, isto é, deve-se focar não nos fantasmas externos, mas sim naqueles que vivem dentro de cada um de nós, já que o mais importante seria a percepção de um estado da mente misterioso e aterrorizante que, em geral, só pode ser acessado por meio da leitura desse tipo de narrativa.

Considerando que Woolf foi uma escritora interessada nas possibilidades de representação da mente humana, bem como na ambiguidade que se estabelece nas fronteiras entre o real e o imaginário e entre a vida e a morte, parece inevitável que a autora viria em algum momento de sua prolífica obra deparar com a capacidade da mente humana de alcançar voos pelo domínio do insólito. Ao dialogar com obras de autores como Samuel Taylor Coleridge, Rudyard Kipling, Walter Scott, Henry James e Anne Radcliffe, ela demonstra na resenha seu profundo interesse acerca dessas narrativas, apresentando um ponto de vista bastante singular. Nesse sentido, a tradução pretende colaborar para que os leitores e estudiosos tanto de narrativas do sobrenatural como de Virginia Woolf tenham acesso também em língua portuguesa a esse viés menos conhecido de sua obra.

TRADUÇÃO

Quando a srta. Scarborough descreve os resultados de suas investigações a respeito do sobrenatural na ficção como “sugestivos em vez de exaustivos”, devemos apenas acrescentar que em qualquer discussão sobre o sobrenatural a sugestão é talvez mais útil do que uma tentativa de ciência. Reunir todos os tipos de casos do sobrenatural na literatura sem muita sistematicidade ou teoria do que a indicação de datas deixa o leitor livre onde a liberdade tem um valor especial. Talvez alguma lei psicológica esteja escondida por trás das centenas de histórias sobre fantasmas e estados de alteração mental (pois as histórias sobre os estados de alteração mental estão incluídas com aquelas que são estritamente sobrenaturais) que são mencionadas em suas páginas; mas em nosso estado crepuscular é melhor supor do que afirmar, melhor sentir do que classificar nossos sentimentos. Tanta evidência do deleite que a natureza humana sente com histórias do sobrenatural inevitavelmente nos levará a questionar o que esse interesse implica tanto no autor como no leitor.

Em primeiro lugar, como podemos explicar o estranho anseio humano pelo prazer de sentir medo que está tão envolvido em nosso amor pelas histórias de fantasmas? É prazeroso sentir medo quando estamos conscientes de que não estamos de modo algum correndo perigo, e é ainda mais prazeroso ser assegurado da capacidade da mente de penetrar essas barreiras que por vinte e três das vinte e quatro horas permanecem intransponíveis. O medo bruto, com a sua antecipação da dor física ou do alvoroço aterrorizante, é uma sensação indigna e desmoralizante, enquanto que o domínio do medo somente produz uma máscara respeitável de coragem, que não é de grande interesse para nós, ainda que possa impor-se aos outros. Mas o medo que sentimos ao ler histórias de fantasmas do sobrenatural é a essência do medo refinada e espiritualizada. É um medo que podemos examinar e com o qual podemos jogar. Longe de nos desprezarmos por nos assustarmos com uma história de fantasmas, orgulhamo-nos dessa prova de sensibilidade e, talvez inconscientemente, acolhemos com satisfação a oportunidade de gratificação lícita de certos instintos que costumamos tratar como proibidos. Cabe notar que o anseio pelo sobrenatural no século XVIII coincidiu com um período de racionalismo no pensamento, como se o efeito de reprimir os instintos humanos em um ponto fizesse com que transbordassem em outro. Tais instintos certamente estavam em plena atividade quando os escritos da sra. Radcliffe foram o meio de expressão escolhido. Seus fantasmas e ruínas há muito sofreram o destino que tão rapidamente aguarda qualquer exagero do sobrenatural e substitui nosso temor por escárnio. No entanto, ainda que sejamos rápidos em dispensar símbolos imaginativos que nos serviram, o desejo persiste. A sra. Radcliffe pode desaparecer, mas o anseio pelo sobrenatural sobrevive. Certo elemento do sobrenatural é tão constante na poesia que passamos a considerá-lo parte do tecido natural da arte; mas a poesia, sendo ela etérea, raramente provoca qualquer emoção tão grosseira quanto o medo. Ninguém jamais ficou com medo de andar por uma passagem escura após ler *A balada do velho marinheiro*, mas sim inclinado a se aventurar para conhecer quaisquer fantasmas que tenham se dignado a visitá-lo. Provavelmente algum nível de realidade é necessário a fim de produzir medo; e a realidade é mais bem transmitida pela prosa. Certamente, uma das melhores histórias de fantasmas, A história de “Willie, o vagabundo” em *Redgauntlet*, ganha imensamente com a familiaridade do cenário, para a qual o uso do dialeto escocês contribui. O herói é um homem real, o campo é tão sólido quanto poderia ser; e de repente, em meio à paisagem verde e cinza, abre-se a transparência carmim do Castelo Redgauntlet, com os pecadores mortos realizando um banquete.

O soberbo gênio de Scott alcança aqui um triunfo que deve manter essa história imortal, não importa o quanto a moda do sobrenatural mude. O próprio Steenie Steenson é tão real e sua crença nos fantasmas é tão vívida que elaboramos nosso medo a partir da percepção dele de medo, já que a história é de um tipo que deixou de nos assustar. De fato, a visão dos mortos farreando seria tratada agora com um espírito humorístico, romântico ou quem sabe patriótico, mas dificilmente com qualquer esperança de nos causar arrepios. Para fazer isso o autor deve mudar de direção; ele deve buscar nos aterrorizar não pelos fantasmas dos mortos, mas por aqueles fantasmas que estão vivendo dentro de nós. O grande aumento da história de fantasmas psíquicos nos últimos anos, de que a srta. Scarborough é testemunha, atesta o fato de que o senso de nossa própria fantasmagoria aumentou muito. Uma era racional é sucedida por outra que busca o sobrenatural na alma humana, e o desenvolvimento da pesquisa psíquica oferece uma base de fatos controversos para que esse desejo seja alimentado. Henry James, de fato, era da opinião, antes de escrever *A volta do parafuso*, de que “as histórias de fantasmas (para dar uma terminologia grosseira) boas, realmente eficazes e que fazem o coração tremer parecem todas já

erem sido contadas... O novo tipo, de fato, o mero ‘caso psíquico’ moderno, lavado de toda estranheza como se tivesse sido limpo em uma torneira de laboratório... o novo tipo claramente prometia pouco”[1]. Desde *A volta do parafuso*, no entanto, e sem dúvida em grande parte devido a essa obra-prima, o novo tipo justificou a sua existência despertando, se não “o querido e velho terror sagrado”[2], ainda assim um representante moderno muito eficaz. Se você quiser adivinhar o que nossos ancestrais sentiram quando leram *Os mistérios de Udolpho* não há nada mais recomendado do que ler *A volta do parafuso*.

A experiência prova que o novo medo se assemelha ao antigo na produção de sensações físicas como pupilas dilatadas, pelos arrepiados, músculos rígidos e uma percepção intensificada do som e do movimento. Mas do que exatamente temos medo? Nós não temos medo de ruínas, da luz da lua ou de fantasmas. De fato, deveríamos ficar aliviados em descobrir que Quint e a srta. Jessel são fantasmas, mas eles não têm nem a substância nem a existência independente dos fantasmas. As criaturas detestáveis estão muito mais próximas de nós do que os fantasmas jamais estiveram. A governanta tem menos medo deles do que da súbita extensão de seu próprio campo de percepção, que nesse caso se amplia para lhe revelar a presença de um mal inominável ao seu redor. A aparição das figuras é uma ilustração, não especialmente alarmante em si mesma, de um estado de espírito que é profundamente misterioso e aterrorizante. É um estado de espírito; até mesmo os objetos externos são feitos para testemunhar a sujeição deles. A chegada desse estado é precedida não pelas tempestades e uivos das velhas novelas, mas por uma absoluta quietude e lapso da natureza que sentimos representar o transe sinistro da mente dela. “As gralhas pararam de grasnar no céu dourado, e a amigável hora da noite perdeu por um minuto indescritível toda a sua voz”[3]. O horror da história advém da força com que nos faz perceber o poder que nossas mentes possuem para tais excursões pela escuridão; quando certas luzes se apagam ou certas barreiras são diminuídas, os fantasmas da mente, desejos sem vestígios, intimações indistintas, se tornam uma grande companhia.

Nas mãos de mestres como Scott e Henry James o sobrenatural está tão entrelaçado com o natural que o medo é impedido de ser um perigoso exagero que se torna um simples desgosto ou descrença beirando o ridículo. As histórias do sr. Kipling “A marca da bestialidade” e “O retorno de Imray” são suficientemente poderosas para repelir alguém por seu horror, mas são demasiado violentas para apelar ao nosso senso de admiração. Pois seria um erro supor que a ficção sobrenatural sempre busca produzir medo, ou que as melhores histórias de fantasmas são aquelas que descrevem mais precisa e cirurgicamente os estados de alteração mental. Pelo contrário, grande parte da ficção, tanto em prosa quanto em verso, assegura que o mundo para o qual fechamos nossos olhos é muito mais amigável e convidativo, mais bonito de dia e mais sagrado à noite, do que o mundo que insistimos em pensar como o mundo real. O país está povoado de ninfas e dríades, e Pã, longe de estar morto, está pregando peças em todos os vilarejos da Inglaterra. Grande parte dessa mitologia é usada não por si só, mas com propósitos satíricos e alegóricos; mas existe um grupo de escritores que tem a percepção do invisível sem essa combinação. Tal noção pode trazer visões de fadas ou fantasmas, ou pode levar a uma percepção acelerada das relações existentes entre os homens e as plantas, ou entre as casas e seus habitantes, ou qualquer uma daquelas inúmeras alianças que de uma forma ou de outra tecemos entre nós e outros objetos em nosso caminho.

[1] JAMES, Henry. *The Novels and Tales of Henry James*. New York: Macmillan & Co. Ltd, 1908, v. xii, ‘The Aspern Papers’, ‘*The turn of the Screw*’, pref., p. x-xi.

[2] *ibid.*

[3] JAMES, Henry. *The Aspern Papers and the Turn of the Screw*. New York: Penguin, 1984, p. 165.

REFERÊNCIAS

JAMES, Henry. *The Aspern Papers and the Turn of the Screw*. New York: Penguin, 1984, p. 165.

JAMES, Henry. *The Novels and Tales of Henry James*. New York: Macmillan & Co. Ltd, 1908, v. xii, 'The Aspern Papers', 'The turn of the Screw', pref., p. x-xi.

WOOLF, Virginia. *Granite and Rainbow*. New York: Harcourt, Brace and Company 1958.

VIRGINIA WOOLF (1882-1941) foi uma escritora, ensaísta e editora inglesa preocupada em investigar a consciência humana e as múltiplas possibilidades de representação da vida moderna. Considerada uma das escritoras centrais do modernismo inglês, é mais conhecida por seus romances, tais como *Mrs Dalloway* (1925) e *Ao farol* (1927), mas deixou um legado vasto incluindo contos, biografia, ensaios e resenhas críticas.

CARLA LENTO FARIA é doutoranda do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. Graduada e Mestre em Letras pela Universidade Federal de São Paulo. Contato: carlafaria@usp.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1201968110370182>.

Magma - Revista do Programa de Pós-Graduação em
Teoria Literária e Literatura Comparada, n. 20, 2024.
Formato 21 x 29,7. Fontes: IBM Plex Sans e IBM
Plex Sans Condensed

eISSN: 2448-1769

ISSN: 0104-6330

USP



fflch

FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO