

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Vice-Diretor

Prof. Dr. Rafael Alves Orsi

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Paulo Cesar Andrade da Silva

Vice-Coodenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Paulo César Andrade da Silva

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro

Jorge Vicente Valentim

Rodrigo Valverde Denubila



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios.fclar@unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

ABRAPLIP – AFETOS, DIÁLOGOS E RESILIÊNCIAS

A LITERATURA PORTUGUESA E AS
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA
NO MUNDO PÓS-PANDEMIA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 58	p. 1-376	jan./jun. 2024
-------------	------------	-------	----------	----------------

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Andressa Cristina de Oliveira
Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Elizabete Sanches Rocha
Fernando Brandao dos Santos
Karin Volobuef
Luiz Gonzaga Marchezan
Paulo César Andrade da Silva
Rodrigo Valverde Denubula

PARECERISTAS

Adriana Gonçalves (UEMG)
Adriano Guedes Carneiro (UFF)
André Carneiro Ramos (UEGM)
Bianca Rosina Mattia (UFSC)
Carlos Roberto Dos Santos Menezes
(UFRJ)
Cilza Bignotto (UFSCar)
Cinthia Belonia (UFSCar/PD)
Danuza Américo Felipe De Lima (IFSP/
Avaré)
Daviane Moreira (UFG)
Edson Salviano Nery (USP)
flávio silva corrêa de mello (UFRJ)
Gabriela Silva (FURG)
Germana Salles (UFPA)
Jean Carlos Carniel (UNESP/IBILCE)
Larissa Fonseca e Silva (USP)
Livia Vilaça (UFRJ)
Luciene Marie Pavanello (UNESP/
IBILCE)
Maria Luísa Scher (UFJF)
Marinei Almeida (UNEMAT)
Mauro Dunder (UFRN)
Maximiliano Gomes Torres (UERJ)
Pedro Fernandes (UFRN)
Penélope Eiko Aragaki Salles (USP)
Raquel Terezinha Rodrigues
(UNICENTRO)
Rejane Queiroz (Um. Complutense de
Madri)
Sérgio Nazar David (UERJ) –
Silvio Renato Jorge (UFF)
Sinei Sales (USP)
Telma Maciel (UEL)
Thaíla Moura Cabral (UFRJ)

NORMALIZAÇÃO

Rodrigo Valverde Denubula

EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskevictz

CAPA

Laura Retamero Dos Santos

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990)-. – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialsolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

PRESENTATION

*Rodrigo Valverde Denubila, Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro e
Jorge Vicente Valentim* 9

AFETOS, DIÁLOGOS E RESILIÊNCIAS: A LITERATURA PORTUGUESA E AS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA NO MUNDO PÓS-PANDEMIA

AFFECTIONS, DIALOGUES AND RESILIENCE: PORTUGUESE LITERATURE AND PORTUGUESE-LANGUAGE LITERATURES IN THE POST-PANDEMIC WORLD

- Apropriação política da memória em “Melhor a ementa que o cianeto”, de Ana Margarida de Carvalho
Political appropriation of memory in "Melhor a ementa que o cianeto", by Ana Margarida de Carvalho
Adriana Gonçalves 13
- Biografia involuntária da escrita
Unintentional Writing Biography
Eliana da Conceição Tolentino 27
- “O outro é o rio que persigo”: a psicocrítica textual em Teolinda Gersão
“O outro é o rio que persigo”: textual psychocriticism in Teolinda Gersão
Rodrigo Felipe Veloso 41
- Gente sem mundo: o falhanço da civilização na obra *A charca*, de Manuel Bivar
People without a world: the failure of civilization in A charca, by Manuel Bivar
Paulo Ricardo Kralik Angelini 57
- Questões de mentalidade na literatura portuguesa contemporânea: a revolução dos cravos na longa duração
Issues of mentality in contemporary Portuguese literature: the long-term carnation revolution
Roberta Guimarães Franco 75

- A produção de Francisco Gomes de Amorim sobre emigração em periódicos e cartas do século XIX
Francisco Gomes de Amorim's production on emigration in nineteenth-century periodicals and letters
Veronica Prudente Costa 93
- Maria da Cunha no Brasil: uma poetisa que amava mulheres
Maria da Cunha in Brazil: A Poet Who Loved Women
Eduardo da Cruz..... 107
- À procura da beleza: o exílio de António Botto
In search of beauty: António Botto's exile
Maria Lúcia Outeiro Fernandes..... 129
- A sacralidade e o desejo na peça teatral *A pécora* de Natália Correia
The sacred and the desire in the drama A pécora, by Natália Correia
Luciana Morteo Éboli..... 141
- A crítica das obras autodiegéticas de Eça de Queirós no século XX
Criticism of the autodiegetic works of Eça de Queirós in the twentieth century
Marcio Jean Fialho de Sousa 151
- As máquinas celibatárias de Herberto Helder
The Celibate Machines of Herberto Helder
Paulo Ricardo Braz de Sousa 167
- Portugal, povo de suicidas: uma leitura unamuniana d'*O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago
Portugal, people of suicides: a Unamunian reading of José Saramago's d'O ano da morte de Ricardo Reis
Ana Clara Magalhães de Medeiros 179
- *Aparição* de Vergílio Ferreira no cinema: (re)criação e (re)interpretação
Aparição by Vergílio Ferreira in cinema: (re)creation and (re)interpretation
Raquel Trentin Oliveira 193

- A lei de cotas e seus impactos no ensino da literatura portuguesa
Afrofuturist Science Fiction: between ancestry, marginality, science and belonging
Larissa da Silva Lisboa Souza..... 207
- Ficção científica afrofuturista: entre ancestralidade, marginalidade, ciência e pertencimento
Afrofuturist Science Fiction: between ancestry, marginality, science and belonging
Rodrigo Valverde Denubila 223
- De Jorge Amado a Evel Rocha: a juventude marginalizada em literaturas de língua portuguesa
From Jorge Amado to Evel Rocha: marginalized youth in Portugueses literatures
Carlos Henrique Fonseca..... 241
- *Amanhã amadrugada* 30 anos: a literatura de Vera Duarte de Cabo Verde para o mundo
Amanhã amadrugada 30 years: Vera Duarte's literature from Cape Verde to the world
Simone Caputo Gomes 259
- *Amanhã amadrugada*, de Vera Duarte: 30 anos de exercícios poéticos com sal, mar e corpo
Amanhã amadrugada, by Vera Duarte: 30 years of poetic exercises with salt, sea and body
Sávio Roberto Fonseca de Freitas..... 271
- “Em nome do progresso e da unidade das forças combatentes”: fidelidade e inimizade em *As lágrimas e o vento*, de Manuel dos Santos Lima
"In the Name of Progress and Unity of the Fighting Forces": fidelity and enmity in As lágrimas e o vento, by Manuel dos Santos Lima
Renata Flavia Da Silva 283

■ Colonialismo e inscrições sociais: trauma e depoimento em <i>A verdade de Chindo Luz</i> , de Joaquim Arena <i>Colonialism and social inscriptions: trauma and testimony in A verdade de Chindo Luz by Joaquim Arena</i> <i>Daniel Marinho Laks e Carla Alexandra Ferreira</i>	297
■ O digital na poesia: considerações sobre o contexto lusófono <i>The digital in poetry: considerations on the Lusophone context</i> <i>Sergio Guilherme Cabral Bento</i>	309
■ Alegorias da casa em ruínas nos romances de Hatoum e Lobo Antunes <i>Allegories of the ruined house in the novels of Hatoum and Lobo Antunes</i> <i>Tatiana Prevedello</i>	327
■ Tradição e atualidade em certa poesia brasileira contemporânea <i>Tradition and actuality in certain contemporary Brazilian poetry</i> <i>Silvio Cesar Dos Santos Alves</i>	343
ÍNDICE DE ASSUNTOS	363
SUBJECT INDEX	365
ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX	367

PELA CONTINUIDADE DE AFETOS, DIÁLOGOS E RESILIÊNCIAS: LITERATURA PORTUGUESA E AS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA NO MUNDO PÓS-PANDEMIA

Dando continuidade à proposta do número 57 da *Itinerários – Revista de Literatura*, este número 58 também reúne artigos advindos de conferências, palestras, mesas plenárias, mesas semiplenárias e comunicações orais proferidas durante o XXIX Congresso Internacional da ABRAPLIP (Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa), cujo tema central foi “Afetos, diálogos e resiliências: a literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia”.

Os temas abordados nos trabalhos demonstraram a vastidão e a diversidade do evento. Várias linhas de força da literatura portuguesa, das africanas de língua portuguesa e/ou da comparação com a brasileira, foram exploradas, sendo destaque o tema da literatura portuguesa contemporânea. É o que vemos no artigo “Apropriação política da memória em ‘Melhor a ementa que o cianeto’, de Ana Margarida de Carvalho”, em que Adriana Gonçalves da Silva analisa o protagonista do conto publicado em 2016, na coletânea *Uma terra prometida*, explorando o modo como o sistema político ali representado vale-se de estratégias para manipular a memória coletiva e individual.

Em “Biografia involuntária da escrita”, Eliana da Conceição Tolentino, valendo-se de cabedal teórico acerca da melancolia e da escrita, faz uma leitura crítica do romance *Biografia involuntária dos amantes*, publicado, em 2017, por João Tordo - mais um dos exponenciais da novíssima ficção portuguesa.

“‘O outro é o rio que persigo’: a psicocrítica textual em Teolinda Gersão”, de Rodrigo Felipe Veloso, sob um viés psicanalítico, explora a construção da cosmovisão do escritor na narrativa *O regresso de Julia Mann a Paraty*, com base em postulados de autores como Jean Bellemin-Noel, Dayan-Herzbrun e Miskolci.

Paulo Ricardo Kralik Angelini, em “Gente sem mundo: o falhanço da civilização na obra *A charca*, de Manuel Bivar”, faz uma análise do referido romance sob a perspectiva do esfacelamento da civilização e o reencontro do homem com uma natureza primordial, selvagem e brutal.

Em “Questões de mentalidade na literatura portuguesa contemporânea: a revolução dos cravos na longa duração”, Roberta Guimarães Franco lê os sentidos da Revolução de 1975 representados, na literatura portuguesa atual, focando em questões como as das memórias diaspóricas.

Mas também há pesquisas que se voltam para a literatura portuguesa dos séculos XIX e XX, como o texto de Verônica Prudente Costa, em “A produção de Francisco Gomes de Amorim sobre emigração em periódicos e cartas do século XIX”. Ela analisa as publicações do escritor português que se mudou para a Amazônia em 1837, tendo elaborado diversas reflexões acerca de temas como as desigualdades sociais vivenciadas por ele na Amazônia e a experiência da emigração portuguesa para o Brasil.

No artigo “Maria da Cunha no Brasil: uma poetisa que amava mulheres”, Eduardo da Cruz apresenta alguns aspectos biográficos da escritora portuguesa que viveu no Brasil no começo do século XX, destacando a importância de figuras femininas em sua produção, a afetividade por mulheres e o modo como nosso país é representado em seus escritos.

Na sequência, em “À procura da beleza: o exílio de António Botto”, Maria Lúcia Outeiro Fernandes analisa como a busca incessante pela beleza corresponde a uma constante experiência do exílio na lírica bottiana. Desse modo, a autora ressalta sentidos diferentes tanto para o termo “beleza”, quanto para o termo “exílio”, invocados no título.

Já Luciana Éboli, em “A sacralidade e o desejo na peça teatral *A pécora* de Natália Correia”, analisa a presença feminina na peça *A pécora*, de Natália Correia, escrita e censurada em 1967. Para tal, toma como base os estudos de Elaine Showalter, sobre tabus sociais e a repressão da mulher, e Chimamanda Ngozi Adichie para pensar o papel feminino na atualidade relacionado à crítica transgressora proposta pela dramaturga no século XX.

Marcio Jean Fialho de Sousa, em “A crítica das obras autodiegéticas de Eça de Queirós no século XX”, elabora uma crítica da crítica queirosiana, apoiando-se na constatação de que os romances autodiegéticos do escritor foram menos privilegiados, pretende resgatar a parte da crítica de *O mandarim* e *A relíquia*, analisando principais características.

“As máquinas celibatárias de Herberto Helder”, de Paulo Braz, propõe uma leitura da presença das diversificadas máquinas que habitam a obra do poeta madeirense, percebendo dois problemas fundamentais: o do cruzamento entre fazer poético e ação maquinária e o da relação entre a máquina lírica herbertiana e a propiciação do sagrado.

Em “Portugal, povo de suicidas: uma leitura unamuniana d’*O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago”, valendo-se de perspectiva dialógica, Ana Clara Magalhães de Medeiros apresenta as relações entre os postulados de Miguel de Unamuno e o andamento narrativo e os sentidos ético-estéticos do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado por José Saramago, em 1984.

Já no artigo “*Aparição* de Vergílio Ferreira no cinema: (re)criação e (re) interpretação”, Raquel Trentin Oliveira faz uma análise comparativa entre o romance do escritor existencialista e o filme de Fernando Vendrell, de 2018. Para isso, parte

dos postulados de Linda Hutcheon, com foco no processo de transcodificação de um sistema comunicativo para outro e em seu consequente potencial de (re) interpretação e (re)criação.

Num olhar interessante sobre literatura portuguesa e ensino, insere-se o artigo de Larissa da Silva Lisboa Souza, “A lei de cotas e seus impactos no ensino de literatura portuguesa”. A estudiosa apresenta reflexões sobre as reformulações curriculares no ensino da literatura portuguesa, com foco no alunado contemplado pelas Leis 12.711/12 14.723/23. Assim, busca contribuir com novas diretrizes de ensino, que revelem a importância da dinamicidade das aulas e a legitimação de diferentes leituras que reinterpretem o passado colonial.

Ampliando o universo de reflexão, pesquisas e artigos contemplam também estudos das literaturas africanas de língua portuguesa, tanto especificamente, quanto em comparação com as literaturas portuguesa e/ou brasileira. É o caso do texto de Rodrigo Valverde Denubila, chamado “Ficção científica afrofuturista: entre ancestralidade, marginalidade, ciência e pertencimento”, em que o autor investiga a estética afrofuturista, descrevendo algumas de suas características, abordando o gênero literário ficção científica e aspectos históricos e culturais africanos.

Em perspectiva comparatista, Carlos Henrique da Fonseca, em “De Jorge Amado a Evel Rocha: a juventude marginalizada em literaturas de língua portuguesa”, aborda diálogos possíveis a partir da representação de crianças em situação de vulnerabilidade nas seguintes obras: *Capitães da areia*, do brasileiro Jorge Amado; *Esteiros*, do português Soeiro Pereira Gomes; *O meu nome é Legião*, do também português António Lobo Antunes; e *Marginais*, do caboverdiano Evel Rocha.

Simone Caputo Gomes, em “*Amanhã amadrigada* 30 anos: a literatura de Vera Duarte de Cabo Verde para o mundo”, por ocasião da efeméride das três décadas de publicação do livro de poemas de uma das maiores escritoras caboverdianas, explora temas como o da resistência à ordem patriarcal e o da emancipação das mulheres, revelando como a poesia crioula da autora projeta-se a dimensões planetárias.

Já Sávio Roberto Fonseca de Freitas, aproveitando a mesma efeméride, no trabalho “*Amanhã amadrigada*, de Vera Duarte: 30 anos de exercícios poéticos com sal, mar e corpo”, faz a análise de alguns dos poemas presentes no livro publicado em 1993, verificando os sentidos estabelecidos pelos elementos sal, mar e corpo.

Em seguida, no texto ““Em nome do progresso e da unidade das forças combatentes””: fidelidade e inimizade em *As lágrimas e o vento*, de Manuel dos Santos Lima”, Renata Flavia da Silva analisa os regimes de alteridade presentes no livro de 1975, com base teórica em autores como Stuart Hall, Umberto Eco e Giorgio Agamben.

Escrito a quatro mãos, o artigo “Colonialismo e inscrições sociais: trauma e depoimento em *A verdade de Chindo Luz*, de Joaquim Arena”, de Daniel Marinho

Laks e Carla Alexandra Ferreira, propõe-se a discutir as relações entre memória, violência e inscrição social do sujeito no referido romance.

Alguns trabalhos também se valeram da comparação entre a literatura portuguesa e a brasileira. Sérgio Guilherme Cabral Bento, em “O digital na poesia: considerações sobre o contexto lusófono”, relaciona poemas contemporâneos de língua portuguesa com o fenômeno tecnológico da revolução computacional e digital, explorando pontos de vista como: a materialidade poética gerada pela máquina, poemas que incorporam elementos do universo tecnológico e o uso de plataformas de vídeo e redes sociais como veículo de transmissão e distribuição de material poético.

“Alegorias da casa em ruínas nos romances de Hatoum e Lobo Antunes”, de Tatiana Prevedello, apresenta uma leitura comparativa entre os romances *Relato de um certo Oriente* e *O arquipélago da insônia*, evidenciando a relação entre o espaço da casa e os escombros de memórias que sobrevivem ao passado.

Por último, Silvio Cesar dos Santos Alves, em “Tradição e atualidade em certa poesia brasileira contemporânea”, com ênfase no tema dissídio como modo de pensar em alguns poemas brasileiros contemporâneos, busca aprofundar esse tema, tendo em vista o fato de que parte dessa nossa nova poesia apresenta sinais de leitura da poesia portuguesa.

Assim, encerramos o número 58 da *Itinerários – Revista de Literatura*, demonstrando, pela diversidade dos trabalhos, algumas linhas de força da literatura portuguesa e de outras literaturas vernáculas, lidas e pensadas no atual contexto pós-pandemia de covid-19.

Rodrigo Valverde Denubila
Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
Jorge Vicente Valentim

APROPRIAÇÃO POLÍTICA DA MEMÓRIA EM “MELHOR A EMENTA QUE O CIANETO”, DE ANA MARGARIDA DE CARVALHO

Adriana GONÇALVES*

- **RESUMO:** A manutenção da memória frente à política de apagamento de traumas coletivos atua como resistência e prevenção da repetição cíclica da história. Por outro prisma, a pretensa manutenção da memória também pode ser uma via de legitimação de políticas que destituem o estatuto de sujeitos da memória para torná-los objeto de uma memória narrada por outros. O personagem do conto “Melhor a ementa que o cianeto”, de Ana Margarida de Carvalho, torna-se alvo dessas políticas. Publicado em *Uma terra prometida*, 2016, o conto possui como protagonista um residente do centro para idosos refugiados. Neste centro, ele é constantemente interpelado sobre suas memórias, de forma a preencher lacunas nas narrativas que as organizações europeias detêm sobre seu passado. Narrado em terceira pessoa, o conto sintetiza a tentativa institucional de gerenciamento dessas memórias como mecanismo reparador. Sendo assim, buscamos estabelecer a partir do personagem-refugiado uma compreensão do uso político da memória que não está ancorado nos estratagemas do esquecer, mas nos do lembrar. Para viabilizar essas considerações, contaremos com as discussões de Jeanne Marie Gagnebin (2009) e Aleida Assmann (2011) acerca da indissociação entre os movimentos do lembrar e do esquecer e de Judith Butler (2015) e Andreas Huyssen (2014) sobre o discurso da memória e a ética do esquecimento.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Ana Margarida de Carvalho. Deslocamento. Memória. Política. Identidade.

Introdução

“Do inferno ninguém regressa”, esse é o vaticínio que ecoa na memória do personagem e do leitor do conto de Ana Margarida de Carvalho. O segundo da coletânea *Uma terra prometida: contos sobre refugiados*, organizada por José Fanha, em 2016. Seu título, “Melhor a ementa que o cianeto”, estabelece um

* UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais. Departamento de Letras. Divinópolis – MG – Brasil. 35501-170– adriana.goncalves@uemg.br

trocadilho com o dito popular “Pior a emenda que o soneto”¹, voltando-se a uma crítica mordaz às políticas de apaziguamento da situação de desamparo vivenciada pelos refugiados na Europa, atitudes tantas vezes anódinas. A assertiva com que abrimos este texto irá se tornar o título do conto em *Pequenos delírios domésticos* (2017), primeiro livro da escritora no gênero e o quarto em sua produção de ficção.

Como acontece com outros de seus contos, a narrativa volta-se a um protagonista deslocado, esquecido, anônimo, vivendo em uma *Casa de Repouso*, local em que, no dizer do narrador, o que menos se faz é descansar. Meio século após sua chegada na Europa, sobrevivente do naufrágio em que seu irmão não teve a mesma sorte, o verdadeiro nome do personagem não é conhecido na trama, uma vez que ao extravasar de forma angustiada o nome do irmão durante seu resgate – Saadi – os Europeus assim o registraram, acreditando ser esta a sua identidade.

A partir do personagem refugiado sírio, o conto volta-se a um exercício quase distópico, ao se pensar o futuro dos deslocados na sociedade europeia e as políticas de reparação histórica possivelmente exercidas pelo poder público e/ou grupos institucionais. No universo ficcional, essas políticas direcionadas aos refugiados ancoram a discussão acerca da apropriação política da memória, pela insistência por informações e narrativas por parte destes grupos. Narrado em terceira pessoa, o conto sintetiza a tentativa institucional de gerenciamento dessas memórias como mecanismo reparador e imputa questões éticas e políticas à utilização do passado.

Dado o exposto, buscamos realizar a partir do personagem-refugiado uma compreensão do uso político da memória no conto de Ana Margarida de Carvalho. De forma mais precisa, intentamos perceber como o conto sinaliza questionamentos acerca dos limites éticos envolvidos na busca de resgate e apropriação das memórias do personagem.

Partindo da possibilidade de uma virada dos usos políticos da memória no século XXI, que não estariam agora ancorados nos estratagemas do esquecer, mas nos do lembrar, entendemos que a ficção de Ana Margarida de Carvalho desnuda o avesso do véu que encobre os discursos acerca da importância de manutenção da memória, demonstrando alguns pontos nodais em crescimento.

Para viabilizar essas considerações, realizaremos na primeira seção alguns apontamentos acerca da condição de refugiado do personagem e sua identidade deslocada, a partir das contribuições de Edward Said em *Reflexões sobre o exílio* e de

¹ Há alguns folclores acerca do surgimento da expressão, uma possível explicação pode estar em Sá de Miranda ou Bocage. Seguindo a cronologia, a primeira refere-se ao século XV, quando mediante a definição de muitas das regras de composição lírica, convencionou-se que a inserção após o soneto pronto só faria prejudicar a métrica e o ritmo (CARVALHO, 2010). Em medida semelhante, a segunda explicação remonta à Bocage, que haveria recebido um soneto para apreciação de um aspirante a poeta, mas devolveu-lhe sem nenhuma inserção, justificando a impossibilidade de remendo no texto (PIMENTA, 2002). O fato é que, independentemente da gênese, o sentido adquirido passa sempre pela concepção de que o remendo leva a cair em pior erro que o anterior (NEVES, 1992)

Peter Burke em *Perdas e Ganhos*. Na segunda seção, contaremos com as discussões de Jeanne Maurice Gagnebin em *Lembrar escrever esquecer* e Aleida Assmann em *Espaços da recordação*, partindo da indissociação entre os movimentos do lembrar e do esquecer. Para questões acerca do discurso da memória e sobre a ética do esquecimento, buscaremos as contribuições de Judith Butler em *Relatar a si mesmo* e Andreas Huyssen em *Culturas do Passado-Presente*.

Algumas considerações inspectivas: o sujeito das memórias

Recordam-nos os pressupostos de Walter Benjamin, em *Teses sobre o conceito de história*, que a manutenção da memória frente à política de apagamento de traumas coletivos atua como medida ética de resistência e prevenção da repetição cíclica do evento. Por outro prisma, a pretensa manutenção da memória também pode ser uma via de legitimação de políticas que destituem o estatuto de sujeitos da memória para torná-los objeto de uma memória narrada por outros. O personagem do conto “Melhor a ementa que o cianeto”, de Ana Margarida de Carvalho, parece tornar-se alvo da última opção.

Ponderando o que Maurice Halbwachs expõe em *A memória coletiva* acerca da interrelação entre espaço e memória, podemos observar que o deslocamento vivenciado pelo personagem refugiado incidirá sobremaneira no rompimento de vínculos que ultrapassam a materialidade geográfica. Ao deslocamento físico, soma-se um deslocamento identitário, sobretudo pela impossibilidade de recuperação de uma temporalidade específica. Dentre as leituras possíveis, portanto, a trama conduz uma nítida relação entre **deslocamento, identidade e memória**.

Acerca do **deslocamento**, urge considerar que o personagem do conto de Ana Margarida de Carvalho divide com uma grande parcela de seus contemporâneos a experiência da partida forçada de seu espaço natal. Se o século XX foi, no dizer de Eric Hobsbawm, a *Era dos extremos*, o século XXI em suas duas décadas não ensejou um apaziguamento dos conflitos bélicos, tornando-se a era dos indivíduos deslocados, para tomarmos de empréstimo as considerações de Edward Said em *Reflexões sobre o exílio*.

A condição de deslocado surge logo no início do conto, metaforizada no caráter irrequieto do idoso: “Dedos inspectivos, cautelosos, insidiosos a entreabrir a persiana. Dedos fúgitivos, clandestinos, infratores” (Carvalho, 2016, p.19). O ato de abrir a persiana realiza uma insubordinação, símbolo da condição de ilegalidade imputada ao deslocamento do refugiado, estabelecendo-se duplamente o caráter infracionário, sendo o primeiro a sua permanência no país. Evidencia-se ainda neste pequeno gesto a condição de enclausuramento naquele espaço, *topos* recorrente na produção da escritora². As advertências recebidas pelo idoso ao perscrutar a

² Em entrevista concedida, a autora declara: “Percebi que, de maneira involuntária que [sic] o espaço

persiana são denunciadoras da privação da liberdade e da existência de um código de ética diverso de um lar.

Apartado de seu país, um estranho em terra estranha, é sintomático que 50 anos após sua chegada o personagem viva em um espaço que possa ser considerado pela perspectiva de Marc Augé (1994) como um não-lugar, um lugar de passagem e não de permanência, sem identidade, asséptico, como podemos verificar pela permanência do branco, da limpeza, dos barulhos dos solados de borracha ao corredor, o que denuncia a todo o momento a técnica “a produzir aquele ruído de ósculo sintético” (Carvalho, 2016, p. 19).

A construção **identitária** do personagem nas primeiras páginas do conto parece emergir deste branco³. Não ao acaso, o leitor desconhecerá seu nome próprio, precisando assumir junto aos demais personagens a identidade de engodo do protagonista, tomando-o por Saadi, como faremos a partir daqui:

Queriam saber o seu nome. E ele abria a boca e não saía nada. Tentava novamente e as cordas vocais não lhe obedeciam. Até que cerrou os punhos e os olhos, soltou um berro e gritou desesperado SAADI, o nome do irmão mais novo, cujo braço se tinha desprendido da sua mão durante o naufrágio. Os voluntários da associação voluntária assentaram aquele como seu nome nos registros. Assim ficou para os Europeus, com o nome e identidade do irmão perdido (Carvalho, 2016, p. 25).

Peter Burke, em *Perdas e Ganhos*, argumenta acerca da cisão das identidades individuais sofrida pelos deslocados, destacando que a perda das antigas profissões e dos seus traços constituintes em amplo aspecto incita, muitas vezes, a mudança de nome no novo território. Inadvertidamente para o personagem do conto de Ana Margarida de Carvalho a mudança não foi premeditada ou paulatina, mas inesperada e imediata. Tornou-se “O outro que era ele. O irmão perdido no mar e que ele reencontrou em seus próprios registros de identidade” (Carvalho, 2016, p. 27).

À pergunta realizada em seu resgate, “Qual é o seu nome?” e à pergunta realizada acerca de seu irmão cinquenta anos depois, diante do álbum de fotografia da família, “Quem é este?”, subjaz uma outra, mais difícil e complexa de responder: “Quem é você?”. É nesta tríade de questionamentos que deslocamento, memória e identidade se interseccionam.

fechado está muito constante na minha cabeça, a sensação de sufoco. E isso é meio perturbante, pois parece que estou escrevendo sempre sobre o mesmo livro” (Carvalho, 2019, p. 3).

³ Lembramos aqui as considerações de David Le Breton acerca da tentação contemporânea de buscar o branco, a busca de um desaparecimento de si, provocado pela constante urgência de inscrição e exposição de nossas identidades. (LE BRETON, 2018).

Claro está que a ausência de nome do velho Saadi alça-o ao estatuto de representante de um grupo identitário, pautado pela condição do refúgio. Entretanto, embora os refugiados, como condição, ocupem o espaço de uma experiência coletiva, não se pode apagar a faceta individual desta vivência, sob pena de torná-los objetos de discursos e não agentes de seus próprios discursos, conforme reflete o narrador do conto:

[...] durante anos, aos refugiados pouco deram os seus ouvidos, mas muitos deram a sua voz em eloquentes e vãos discursos, que causavam aplausos, reuniam votos, constituíam reputações, petições, manifestações, mas não resolviam nada.” (Carvalho, 2016, p. 26).

Suas narrativas de vida se tornaram desde a chegada ao continente europeu, portanto, matéria para um discurso politicamente enviesado, que aponta a um mecanismo de apaziguamento e atenuação a partir de narrativas vazias que “não resolviam nada”. Zygmunt Bauman, em *Estranhos à nossa porta*, salienta que a própria construção de um discurso de “crise migratória”, ventilado nos meios de comunicação, perfaz um discurso de uso ideológico destes deslocamentos. Assim, as narrativas nacionalistas que emitem força e rigidez para controle dos imigrantes se tornam sedutoras e colaboram para uma desumanização destes corpos, servindo mais a um mecanismo de geração de medo e apartamento ao desconhecido, ao passo que oferecem formas protetivas como solução.

Passando ao tempo do enunciado pelo narrador, ou seja, realizando uma projeção adiante ao fenômeno de imigração em massa, temos algumas ações sendo desenvolvidas como formas de reparação histórica às más políticas de acolhimento aos refugiados pela Europa. Dentre as políticas impetradas, o conto apresenta ao menos duas vertentes: a primeira, uma busca de um hedonismo falseado, simulado pelos técnicos da *Casa de Repouso*, “Havia instruções superiores para proporcionar a estes velhos toda a alegria que lhes fora negada durante as suas impoéticas juventudes” (Carvalho, 2016, p. 22); e a segunda, a realização de uma recuperação de suas memórias pelos voluntários do *Comité de Remissão Social de Culpas Europeias no Caso dos Refugiados da Síria* (CRSCECRS), que depende da cooperação e narrativa do personagem para que se concretize a busca d’ “A carta extraviada de um baralho que eles tentavam completar” (Carvalho, 2016, p. 28).

Conscientes destas ações, observamos que a dinâmica identitária vivenciada pelo personagem do conto se torna indissociável do trato da **memória**. Se em regimes autoritários do século XX foi comum que se buscassem estratégias de esquecimento e de apagamento de recordações politicamente não desejadas, mitigando os rastros históricos dos quais governos e segmentos de poder não desejassem a permanência, a trama construída na ficção da autora parte a uma outra dinâmica de manipulação da memória, pautada na recordação como forma de reparação histórica. Em outros

termos, a apropriação política parte, no conto, de um lugar menos habitual: o do estratagema do lembrar e não do esquecer.

A instrumentalização da memória como atenuação de consciências

Jeanne Marie Gagnebin, em *Lembrar Escrever Esquecer*, problematiza a relação paradoxal entre os dois segmentos da memória, advertindo para o caráter persuasivo de ambos: de um lado, apoiada em Benjamin, argumenta acerca da necessidade de não esquecermos os mortos e os vencidos; enquanto de outro, ancorada em Nietzsche, a necessidade de não sucumbirmos à ilusão da acumulação, alertando à necessidade de também sabermos esquecer.

É-nos imperativo ter no horizonte deste paradoxo, entretanto, que no gesto do lembrar haverá sempre uma parcela de esquecimento e, na tentativa de esquecimento, haverá sempre uma parcela relutante a ele. A dinâmica adensa-se ainda mais se levarmos em consideração as esferas pública e privada da memória, bem como suas separações e simbioses.

No conto analisado, as dinâmicas da memória estão centralizadas na tensão entre o velho Saadi e o *Comité* europeu (CRSCECRS). Este último realiza visitas sistemáticas ao abrigo para recuperação do registro histórico da família dos refugiados. O personagem é interpelado constantemente por esta organização acerca de suas recordações, negando durante muito tempo a delatá-las. Saadi não quer falar.

Sua recusa demonstra enfado à certa plasticidade no trato recebido, como também à disputa de egos entre os técnicos da *Casa de Repouso* e os voluntários do *Comité*, envolvidos nos mesmos meandros discursivos de sempre, com as artimanhas no tom da voz “treinada para lidar com o stress pós-traumático dos refugiados” (Carvalho, 2016, p. 23).

Recordando a discussão de Judith Butler em *Relatar a si mesmo*, quando somos impelidos a narrar-nos frente a um tu, construímos também um processo de reconhecimento e de busca de autotransparência que terminam constantemente inacabados e frustrados. (Butler, 2015, p. 46). A ausência do relato que se impõe na narrativa não diz respeito, entretanto, apenas às memórias do trauma ou à frustração da impossibilidade da linguagem abarcar sua totalidade. Antes, a ausência do relato torna-se sintomática do não-reconhecimento entre o par que se encontra aqui confrontado, o refugiado sírio e o comitê europeu: “[...] enquanto lhe pespegavam com o álbum de retratos, e com jeitos paliativos o induziam a falar, colocaria a sua melhor cara de paisagem [...]” (Carvalho, 2016, p. 20).

Isto porque a narração de si implica um desvelamento da faceta do outro e o aceite tácito de um vínculo:

A recusa de narrar não deixa de ser uma relação com a narrativa e com a cena de interpelação. Como narrativa negada, ela recusa a relação pressuposta pelo interrogador ou a modifica, de modo que o questionado rechaça o questionador. (Butler, 2015, p. 23).

Há uma grande dificuldade por parte do personagem de realizar este relato. Após a alteração identitária que ocorreu meio ao acaso, Saadi não compreende a necessidade da realização desta revelação somente agora:

Para quê revelar a estes desconhecidos o seu verdadeiro nome, a sua tragédia íntima, passado meio século, quando na altura tanto procurou voltar para o mar, pediu ajuda, suplicou que lhe encontrassem o irmão [...] (Carvalho, 2016, p. 27)

A recusa do vínculo é, portanto, uma paridade da negação da escuta de quando havia o desejo de fala. Além disso, quando o “tu” remete a uma coletividade pouco corpórea como é o caso do *Comité* da narrativa, a requisição deste narrar enseja alguns questionamentos: Qual memória será construída a partir do relato do personagem? Qual será sua destinação? Quanto há de memória coletiva neste relato? Não haveria nesta narrativa uma parcela individual vilipendiada? Quais os limites éticos para se solicitar ao outro uma narrativa do trauma? Haveria também um direito ao esquecimento? Entre outras.

Claro está que o silêncio do personagem, a recusa às informações requeridas, não se insere nas égides do esquecimento, mas ratifica uma escolha consciente de negação ao vínculo e de controle sobre seu presente: “E, enquanto o levavam para a salinha, ia apreensivo: há coisas na memória que a gente nunca deve desenterrar, sob pena de ficarem os espectros à solta, insepultos” (Carvalho, 2016, p. 24).

À parte as discussões acerca dos mecanismos ilusórios do lembrar e da tomada da memória como verdade, a busca por esta rememoração no conto por parte do *Comité* enseja uma política de correção histórica que, minimamente, parece pouco eficaz ou, que em verdade, ensaia um falseamento de reparação. O narrador contextualiza esta dívida histórica nos seguintes termos:

Tratava-se de reconstituir famílias, reatar parentescos [...] todos eles apartados numa guerra de cinzas, desencontrados em travessias desesperadas, e extraviados numa Europa que não soube acolher, mas desviar os olhos, construir muros, eriçar-se em arames farpados, enxotá-los para campos lamacentos e insalubres, e agora, cinquenta anos depois, perguntava: *Warum* (a maldição histórica interrogativa da humanidade)? Que paz foi essa que oferecemos? (Carvalho, 2016, p. 24)

Na trama ficcional, enquanto de um lado há um ensaio de reparação, do outro Saadi encena um esquecimento. Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 101) argumenta que o esquecer pode assumir formas duvidosas, como o “fazer de conta”, o “denegar” e o “recalçar”. Na visita narrada no conto, Saadi recusa a repetição enfadonha da pantomina, chegando a cogitar fingir que está dormindo: “Saadi estava cansado de obséquios. Não fossem as forças subtraídas pelos anos, mandava às urtigas todo este festival de remorso colectivo tardio” (Carvalho, 2016, p. 24).

A apropriação de uma memória particular para atenuação de uma culpa coletiva insere a discussão da trama em um patamar ético acerca dos usos políticos da memória. Esta política parece estar mais relacionada ao caráter monumentalizante que, tantas vezes dotado da mesma ilusão épica, engessou e enviésou as narrativas. Retomando uma das referências de Jeanne Marie Gagnebin (*apud*, 2009, p. 98), “Sacralizar a memória”, diz Todorov, “é uma outra maneira de torná-la estéril.”.

Andreas Huyssen, em *Culturas do Passado-Presente*, também atesta a preocupação com o teor monumentalizante das memórias. Em sua concepção, o Ocidente busca no passado formas de legitimar o presente, *práxis* que carrega o perigo da instrumentalização da memória, como “um pálido substituto de justiça”.

O discurso da memória costuma concernir a passados coletivos e a seus efeitos no presente, mas lhe falta uma sólida dimensão normativa jurídica que leve diretamente às reivindicações de direitos legais de indivíduo ou grupos. Não é à toa que o campo da reparação e do ressarcimento jurídicos baseado na memória continua sumamente controvertido. (Huyssen, 2014, p. 200)

O trabalho voluntário do *Comitê* do conto realiza uma tensão entre a ajuda humanitária e objetivos escusos de *remissão de culpa*, incutidos em sua própria denominação. Embora a manutenção destas memórias seja imprescindível, fatores como a morosidade para o início do projeto colocam em xeque os reais motivos desta política.

O conto parece apontar, portanto, aos riscos do gerenciamento institucional das memórias, uma vez que “tanto o discurso dos direitos quanto o da memória são alvos fáceis de abuso, como véu político para encobrir interesses particulares” (Huyssen, 2014, p. 201), reflexão que pode ser vislumbrada nas estratégias de apagamento destacadas pela própria trama narrativa:

Já lhe punham o álbum amarelecido no colo e apontavam para as fotografias. Analógicas, uma preciosidade, afirmavam, e com alguns nomes semi-legíveis anotados embaixo. Um registro de estimado valor, já que o digital tinha sido criteriosamente varrido, por obscuras razões de segurança de Estado, e, entre os escombros e os incêndios, poucos registros visuais haviam sido encontrados

intactos. Saadi sentia-se desajustado, uma personagem trágica numa farsa grotesca (*grifo nosso*, Carvalho, 2016, p. 26).

O registro perdido outrora denota a fragilidade no cuidado destas memórias, expondo e acentuando a desconfiança acerca do destino destas recordações. À elaboração do passado a partir do levantamento dos sujeitos-objetos destas famílias não é apontado um fim, não é apontada ao longo da narrativa uma inserção desta recuperação no presente, de forma a agir contundentemente em relação às culpas que manifestam. Acerca desta elaboração do passado e aspectos da culpabilidade, Jeanne Marie Gagnebin argumenta:

o culpado continua preso na justificação, ou na denegação, e quer amenizar as culpas passadas; e o acusador, que sempre pode gabar-se de não ser o culpado, contenta-se em parecer honesto, já que denuncia a culpa do outro. Mas a questão candente, a única que deveria orientar o interrogatório ou a pesquisa, a saber, evitar que “algo semelhante” possa acontecer agora, no presente comum ao juiz e ao réu, não é nem sequer mencionada. (2009, p. 102).

Nesse sentido, a recuperação do passado de eventos coletivos traumáticos sem a inserção em políticas do presente que atuem na prevenção da repetição, tornam-se, muitas vezes, um mecanismo para maquiagem a realidade.

Um caminho para se pensar a questão ética da memória no conto parece-nos ser possível de ser realizado pelas égides do testemunho. A relação traumática do personagem com suas memórias está exposta ao longo do conto, mas, sobretudo, destaca-se a aproximação realizada entre memória e veneno, relacionando-se ao título do conto:

Espantado com sua própria apatia, Saadi esfregava os olhos, como se isto removesse uma espécie de areia que nunca saiu da visão [...]. As recordações viam-lhe como um nevoeiro envenenado que se infiltra por baixo das portas e cobre tudo, e ele deixava-se, estranhamente, envolver, não reagia (Carvalho, 2016, p. 25).

É a partir do álbum de fotografias levado pelo *Comité* que a história da família do protagonista se revela para o leitor. A existência de sua irmã, responsável pelos registros apresentados a ele; o otimismo do irmão, que contrasta com seu pessimismo; o pai preso pelo regime, sem perspectiva de regresso; a mãe que não quer abandonar a casa, à espera do marido.

Assim, um panorama mais ampliado deste passado familiar é possível de ser compreendido pelos registros da irmã, que incorporam esteticamente a passagem do tempo e o acirramento do conflito na Síria. As alterações são passíveis de serem

vislumbradas por índices que se alteram nas fotos: primeiro a ausência dos animais, depois a escassez dos adultos, que evadem em busca de refúgio e, por último, o aumento de crianças amparadas pelas famílias, órfãos do conflito civil.

A imagem dos detritos que não se assentam e que se deixam entrever nas fotografias remete não apenas à situação dramática de um país em ruínas, como se torna metafórica dos estilhaços de memórias daquela família. Ela nos recorda a indissociação entre os processos do lembrar e do esquecer, pois conforme Aleida Assmann em *Espaços da recordação*, os vestígios “são signos duplos no sentido de que atrelam indissociavelmente a recordação ao esquecimento [...]” (2011, p. 225).

O tom sépia que se ia acentuando de foto para foto também não tinha nada de estilístico. Pura e simplesmente, a cidade ia ficando debaixo de espessas de nuvens poeiras, resquícios flutuantes de incêndios e explosões cujos detritos não assentavam nunca. (Carvalho, 2016, p. 32)

Embora ao longo da preparação para o recebimento do *Comité* Saadi intentasse manter a mesma astúcia e indiferença de encontros anteriores, na visita que é apresentada ao leitor o personagem claudicou, algo o levou a ceder, algo revelado ao final do conto: a fotografia de seus irmãos antes da partida:

Na última foto que os técnicos exibiam, os dois irmãos posavam, horas antes de entregarem a máquina fotográfica e de a irmã ter revelado o derradeiro rolo. Envolve-os um coração, com certeza desenhado à luz da lanterna, tal era a inexactidão do traço. Foi aqui que o próprio do músculo cardíaco do senhor Saadi claudicou. A ternura da irmã, o ridículo coraçãozinho mal-traçado, o sorriso entusiástico do irmão, e os técnicos a insistirem: Por favor, dê-nos um nome, ajude-nos a identificar este rapaz, este que nunca ri. (Carvalho, 2016, p. 34)

É extremamente sintomático que o momento em que o personagem resolve revelar a identidade de seu irmão nas fotos apresenta uma relação espelhada ao momento de seu resgate pela incompreensão dos europeus que mantêm a usurpação de sua identidade.

O senhor Saadi abriu a boca engelhada, firmou os olhos e respondeu solene, apontando para o irmão: Ele é o Saadi! Os técnicos voltaram-se uns para os outros, abanaram a cabeça de resignação desolada. Tanto tempo, tantas buscas, tanto esforço para nada (Carvalho, 2016, p. 34).

A apropriação da memória não se realiza, em virtude da negação da escuta, o que mantém este passado na ordem do irrecuperável. A fala do personagem provoca

em sua chegada o efeito do engodo da identidade; meio século depois, o efeito do não-verossímil. A descrença do *Comité* acerca da afirmação do personagem comprova-se e ratifica-se a partir da reação de triunfo dos sapatilhas brancas pelo fracasso dos voluntários. A ação que seria de busca de remissão de culpa acaba por descredibilizar a narração do sujeito-objeto, realizando por fim mais uma violência, tomando-o por senil.

“A intenção do comité era boa – todas as intenções são boas depois das consciências em mau estado” (Carvalho, 2016, p. 24). A instrumentalização deste passado pela comissão europeia não se totaliza no universo narrativo, deixando o leitor sem conhecer seus desdobramentos. Mas, pelas várias referências no conto a uma atmosfera do artifício, pautada em falseamentos, fingimentos, relações com protocolos discursivos pré-definidos, o que nos levaria a crer que esta política esboçada pela sociedade europeia não terminasse em um arremedo de reparação?

Considerações finais

A ficção portuguesa deste século perfaz um caminho arguto de incorporação de temas circulantes nos discursos sociais, friccionando o plano estético e ético em uma responsabilidade partilhada, da qual a ficção de Ana Margarida de Carvalho não escapa.

As imbricações da apropriação política da memória do personagem refugiado deslindam na trama do conto uma tensão entre os limites hodiernos entre o dever de memória e o direito ao esquecimento. O *Comité de Remissão Social de Culpas Europeias no Caso dos Refugiados da Síria* (CRSCECRS) intenta uma política de reparação tardia, que no tempo presente serve mais a ideais europeus, do que realiza alterações significativas no presente do personagem afetado por políticas nefastas de outrora.

Nesse sentido, o título que subverte o dito popular “Pior a emenda que o soneto”, refere-se tanto às políticas pretensamente realizadas que não suturam, mas ampliam as lacunas; como refere-se à delação realizada ao final como única saída possível: melhor a dolorosa recordação que o cianeto.

GONÇALVES, A. Political appropriation of memory in *Melhor a ementa que o cianeto*, by Ana Margarida de Carvalho. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 13-25, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The maintenance of memory in the face of the policy of erasing collective trauma acts as resistance and prevention of the cyclical repetition of history. From another perspective, the alleged maintenance of memory can also be a way of legitimizing policies that deprive the status of subjects of memory to make them the object of a*

memory narrated by others. The character in the short story “Melhor a ementa que o cianeto” (in reference to the popular saying ‘The remedy is worse than the disease’) by Ana Margarida de Carvalho becomes the target of these policies. Published in “Uma terra prometida” (A promised land), 2016, the story has as its protagonist a resident of an institution for elderly refugees. At this institution, he is constantly questioned about his memories, to fill gaps in the narratives that European organizations have about their past. Narrated in third person, the story summarizes the institutional attempt to manage these memories as a reparative mechanism. Therefore, we seek to establish from the refugee character an understanding of the political use of memory that is not anchored in the stratagems of forgetting, but in remembering. To make these considerations viable, we will rely on the discussions by Jeanne Marie Gagnebin (2009) and Aleida Asmann (2011) about the indissociation between the movements of remembering and forgetting and by Judith Butler (2015) and Andreas Huyssen (2014) on the discourse of memory and the ethics of forgetting.

■ **KEYWORDS:** Ana Margarida de Carvalho. Displacement. Memory. Politics. Identity.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, 453p.

BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar. 2017.

BENJAMIN, W. Sobre os conceitos de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo.** Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CARVALHO, Ana Margarida de. Melhor a ementa que o cianeto. In: FANHA, José. (org.). **Uma terra prometida.**

CARVALHO, Ana Margarida. Entrevista com a escritora portuguesa Ana Margarida de Carvalho. Entrevista concedida a Pietro Gabriel dos Santos Pacheco. **Scriptorium**, Porto Alegre, v.5, n.2, p. 1-4, jul-dez, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2008.

*Apropriação política da memória em “Melhor a ementa
que o cianeto”, de Ana Margarida de Carvalho*

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do Passado-Presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, 213 p.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si: uma tentação contemporânea**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

NEVES, Orlando. **Dicionário de Frases Feitas**. Porto: Lello&Irmão, 1992.

PIMENTA, R. **A Casa da Mãe Joana**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.



BIOGRAFIA INVOLUNTÁRIA DA ESCRITA

Eliana da Conceição TOLENTINO*

A melancolia que era agora minha me mostrava que o mundo era feito de uma matéria porosa que se desfazia assim que o tentávamos tocar (Tordo, 2017, p.277)

■ **RESUMO:** Este artigo pretende uma leitura de *Biografia involuntária dos amantes*, de João Tordo (2017). O livro, sob a perspectiva da Novíssima Literatura Portuguesa contemporânea, é lido pelo que traz de cosmopolitismo, desenraizamento e vazio ontológico. A partir de um manuscrito incompleto deixado por Teresa Brión, o narrador sai num itinerário melancólico por diversos espaços. Entretanto, em vários momentos deixa em aberto a possibilidade de nada ser verdade, ser tudo inventado ou mesmo sonhado. Temos como aporte teórico para o recorte que se propõe sobre o estudo da melancolia e da escrita, teóricos como Freud (1996), Ginzburg (2011), Benjamin (1984), Silva (2016), Silva (2017).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura portuguesa contemporânea. Melancolia. Escrita

Introdução

Este trabalho resulta de inquietações no percurso de minha atuação acadêmica, a saber: a literatura portuguesa e sua leitura da nação e também da relação com suas colônias e com as ex-colônias. Como se deu e se dá, na literatura, a leitura que os escritores portugueses fizeram e fazem dessa relação, tanto no que se refere a Portugal, ao Brasil, quanto ao que se refere às ex-colônias portuguesas em África. Como escritores portugueses leem Portugal, leem o Brasil, leem os países africanos que foram colônias portuguesas. E como o Brasil lê Portugal, como países africanos leem Portugal e como escritores da diáspora africana contemporânea leem Portugal.

Contudo, nesta proposta de leitura de *Biografia involuntária dos amantes* do autor português João Tordo, volto-me para uma literatura que não lê ou relê o país ou as ex-colônias. Mas essa leitura também resulta de minha inquietação acadêmica, pois se volta para a literatura portuguesa da contemporaneidade no

* UFSJ – Universidade Federal de São João del-Rei – Departamento de Letras, Artes e Cultura – São João del-Rei – MG – Brasil – MG – Brasil. 36307000 – elianat@ufsj.edu.br

sentido de tentar compreender como se processa a literatura em Portugal diante de mudanças globais. Nessa busca, participando do curso de extensão “Tópicos Especiais em literatura, história, cultura e sociedade: a novíssima ficção portuguesa e os dilemas da contemporaneidade”, em sua oitava e nova edições, criado e ministrado pelos professores Jorge Valentim da UFSCAR- Universidade Federal de São Carlos e Gabriela Silva na FURG- Universidade Federal do Rio Grande-Campus São Lourenço do Sul.

Miguel Real em *O romance português contemporâneo- 1950-2010* discute sobre o romance português na contemporaneidade, o crítico destaca entre alguns escritores Afonso Cruz, Joana Bértholo, Gonçalo M. Tavares, Nuno Camarneiro e João Tordo, também assinala alguns aspectos da transformação que se opera na Literatura Portuguesa do século XXI. Não só quanto ao tema e conteúdo, mas também quanto ao estilo e estrutura das obras se modificam. Aliada a essas transformações há “desnacionalização” do romance que se volta para um leitor global, dessa forma internacionalizando-se indo, portanto, em direção ao cosmopolitismo e atingindo um leitor universal. (Real, 2012, p. 12)

É a crítica Gabriela Silva “A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita”, quem afirma que essa literatura contemporânea “oferece ao homem português, esse novo sujeito que se abre ao mundo e se torna cosmopolita” (2016, p.8). Essa nova produção literária instala o homem no mundo, e para isso, novas experiências acontecem também nas formas inovadoras da narrativa, exibindo um “sujeito português que agora rompe com a tradição de temas e formas de construir personagens, tempo, espaço, enredo e narrador,” destaca Gabriela Silva (2016, p.8)

Gabriela Silva traz Helena Carvalhão Buescu (2013) em *Experiência da incomum e boa vizinhança - Literatura comparada e Literatura-mundo* para dizer da novíssima literatura portuguesa em conexão com a “literatura-mundo”: “A literatura-mundo pode ser assim compreendida como uma experiência simultânea do comum e do incomum: arquivo de semelhanças potenciais, mas também de diferenças e infinitas variações.” (Buescu, 2013, apud Silva, 2016, p.11).

Há que marcar que essa inovação está atrelada a esse homem no mundo e reforça a personalidade portuguesa para o além-mar, pois

[...] a expansão do horizonte dessa literatura demonstram esse sujeito que agora se dispõe a expandir-se identitariamente, percebendo também questões de alteridade e afastando-se do que as fronteiras territoriais e culturais impõem às sociedades e que de maneira singular se manifesta nas suas produções artísticas (Silva, 2016, p.8).

E mais se, nos dizeres de Gabriela Silva (2016, p. 11), a obra literária é diálogo entre o sujeito e a realidade, portanto “uma comunidade temática e afetiva”, “uma comunidade de experiências formais, artísticas e de pensamento”

Pensar o mundo através de uma perspectiva de um português, vai além de pensar de uma maneira autóctone, mas um modo de leitura e apreensão das coisas e dos eventos. Essa determinada forma de percepção transforma-se em conexão com o mundo quando os temas e as narrativas desalojam-se do eixo territorial e histórico português. Saem de Portugal, expandem-se, ganham o mundo, ainda que escritos por portugueses e que muitas vezes personagens portuguesas componham as ações contadas. Já não é apenas a construção de uma identidade, de um sujeito num conjunto de situações específicas e que configuram demarcações identitárias e territoriais. É o que podemos definir como “literatura-mundo” a que se difunde, que deixa de ser uma experiência localizada, estanque, mas múltiplas, variantes, do mundo (Silva, 2016, p.11).

Dessa forma, diante do que acentua Gabriela Silva (2016, p. 12) que as “narrativas desses autores singulares da literatura portuguesa do século XXI apresentam-se como a possibilidade da renovação do sentido do sujeito, não apenas o português, mas também ele no tempo e espaços contemporâneos”, *Biografia involuntária dos amantes* é lido, pois, como um romance que faz parte da Novíssima Literatura portuguesa. Quanto ao recorte de leitura, deve-se evidentemente ao próprio romance e também ao que postula Gabriela Silva (2017) em “Cartografia emocional”, pois “uma característica indissociável de sua escrita (João Tordo) são as questões ligadas à melancolia, ao luto e tantas vezes ao processo de escrita ou à figura do escritor.” (Silva, 2017, p. 01)

Publicado em Portugal em 2014 pela Alfaguara e no Brasil, pela Companhia das Letras, em 2017. João Tordo, um jovem escritor, nasceu em Lisboa em 1975, escreveu romances como *O livro dos homens sem luz* (2004), *Hotel memória* (2007), *O bom inverno* (2010), *Anatomia dos mártires* (2011), *O ano sabático* (2013), *O luto de Elias Gro* (2015), *O paraíso segundo Lars D.* (2015), *O deslumbre de Cecília Fluss* (2017) e *Ensina-me a voar sobre os telhados* (2018). *As três vidas* (2008), vencedor do Prémio Literário José Saramago em 2009 e finalista do Prémio Portugal Telecom.

A narrativa

Biografia involuntária dos amantes tem oito capítulos e os “Agradecimentos”. No primeiro capítulo “A persistente melancolia de Saldaña Paris”, narra-se o início da amizade entre o poeta Miguel Saldaña Paris e o narrador. Estão numa estrada em Pontevedra, Galizia, na Espanha e atropelam um javali. O narrador, não nomeado, é professor universitário de literatura, tem quarenta e nove anos, nasceu em Rosal de la Fronteira, Andaluzia, na fronteira com Portugal. No presente da narrativa, reside em Pontevedra, e leciona em Santiago de Compostela.

O narrador avistou o poeta Saldaña Paris pela primeira vez sentado em um banco no meio da rua tocando não muito bem uma guitarra de quatro cordas, gasta pelo tempo. Esse foi um momento que lhe chamou atenção. No dia seguinte, ainda o viu agitando as pernas e a ler um livro e ficou deveras impressionado, perambulou refletindo sobre si e sobre aquele estranho. Nessa perambulação, deparou-se com a estátua do importante escritor Castelao, (Afonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao-1886-1950) e fez observações como:

Imaginei o escritor debruçado no corrimão de um varandim (...) imaginei Castelao observando a sua própria figura esculpida em xisto (...) não era raro encontrar-me com Castelao num pesadelo, ele curvado ao peso do franquismo, cuspiendo-me saberes ao ouvido), a escultura recusando-se a devolver-lhe o olhar: um dos olhares verdadeiro, de íris e córnea, o outro de pedra fria (Tordo, 2017, p. 18).

Salienta-se a conexão que o narrador faz, ainda que indiretamente, entre o poeta, “personagem sentada no banco” (Tordo, 2017, p. 19) e a estátua do um escritor, artista plástico castelhano Castelao, que morreu no exílio em Buenos Aires, na Argentina. Castelao foi também político, e em 1944, primeiro presidente do Conselho da Galiza. (Carballo et al., 1984). Outra conexão entre Saldaña Paris e a estátua de um escritor em uma praça aparecerá na narrativa, essa será então com Ramón Maria del Valle-Inclán.

Por estar pensando no programa *Dias Felizes* que comandava na rádio local, o narrador justifica a aproximação com Saldaña Paris. Ele o viu na parte velha da cidade de Pontevedra, junto à estátua de Ramón Maria del Valle-Inclán, poeta e romancista espanhol que perdera o braço esquerdo por volta de trinta e três anos e vivera no México por um tempo. Aquele estranho na cidade parecia estar encantado, olhando os detalhes do rosto da estátua, tocava-lhe o braço. Saldaña Paris e o narrador aproximaram-se, falaram sobre Valle-Inclán, de literatura, de outros escritores como Bioy Casares, Borges, Roberto Bolaño de como Miguel Paris começou a escrever, de suas viagens e assim o narrador fica sabendo mais da biografia do poeta.

Essa terceira e definitiva aproximação entre os dois traz aspectos biográficos do Saldaña Paris que vão ser acrescidos de outras informações quando será então entrevistado no programa *Dias Felizes*. O narrador, ao apresentar o poeta, se autobiografa e questiona-se sobre o seu encantamento por aquele homem na praça e conclui:

Era a melancolia que me encantava, uma melancolia que ele não procurava abater; uma melancolia duradoura e persistente, que chegara para ficar. Essa condição insalubre que chama a si fantasmas e que abre brechas nas convicções

mais empedernidas. Tão contrário da minha condição, à qual não poderia sequer chamar melancolia_ talvez insatisfação ou quebranto. *Saldaña Paris era verdadeiramente melancólico*: um homem de outro tempo que vivia aprisionado neste; um homem de um tempo em que a felicidade não era uma obrigação, mas sorte de uns quantos tolos (Tordo, 2017, p. 31-32, grifos nossos).

Ressalta-se aqui, o título do primeiro capítulo “A persistente melancolia de Saldaña Paris” e o encantamento do professor narrador para com aquele homem na praça, como se pode perceber no trecho acima. Este será o mote de leitura neste trabalho, a melancolia do narrador e de seu personagem e o itinerário que aquele faz em busca de preenchimento de uma escrita que se apresenta incompleta - o manuscrito de Brión.

Mas por que o narrador vê a melancolia estampada no poeta? Seria seu isolamento na praça pública, seu olhar contemplativo, sua solidão, sua apatia? E por que se espelha nele? O que leva o narrador a vislumbrar naquele homem na praça a melancolia, a ponto de identificar-se com ele?

É Sigmund Freud em *Luto e melancolia*, escrito entre 1915-1916 e publicado em 1917, que ligará luto à melancolia pela semelhança entre dois estados, que é a tristeza, o abatimento, a apatia, a diminuição da autoestima, o desinteresse pelo mundo exterior, enfim, um sentimento de dor

[...] o luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa o lugar, como a pátria, liberdade, um ideal etc. Sob as mesmas influências observamos, em algumas pessoas, a melancolia em vez de luto, e por isso suspeitamos que nelas exista uma predisposição patológica (Freud, 2010, p. 171-172).

Evidentemente que quando vê o poeta na praça, o narrador não sabe ainda de seu luto pela morte de Teresa nem de suas perdas como a partida da mãe quando era criança, aos onze anos, e mesmo a relação distante que tem com o pai, o diplomata inglês Eugene Paris. O narrador, no entanto, por ser um homem melancólico, vislumbra no outro a si mesmo. Ele sim, um homem que lida com a solidão, exerce um trabalho de forma automatizada, tem relação conflituosa com a filha adolescente que já o percebe como um ser melancólico.

“O que é que tu entendes por um tipo como eu?”

“Alguém que desistiu da vida. Ou que acha que a vida já passou por ele e, portanto, se resignou. Tu existes como se existir fosse um fardo ou uma derrota. Até se vê na maneira como caminhas: arrastas os pés curvado. Como um velho.” (Tordo, 2017, p.23, aspas do autor).

Voltando ao atropelamento do javali que inicia a narrativa do primeiro capítulo, vemos os dois amigos no distrito policial na cidade de Caldas de Reis. E é lá, esperando pelos trâmites formais, quando o poeta faz o pedido inusitado ao já amigo para que lesse o manuscrito de Brión. Esse manuscrito poderia ser a resposta para o enigma da história de amor entre Teresa e o poeta Saldaña Paris, “era uma espécie de réquiem, um texto que lhe fora deixado por uma mulher que já morrera e com quem estivera casado durante cinco anos.” (Tordo, 2017, p.14)

O professor universitário então ouviu sobre a relação de Teresa com Miguel, casaram-se em Londres e lá viveram por cinco anos, ela portuguesa nascida em Lisboa, conheceram-se em 1988, num comboio para Barcelona. Separaram-se. Teresa fora para Galiza e faleceu há menos de um ano em decorrência de um câncer. Miguel soube de sua morte há três meses, após receber um telefonema de um bibliotecário de São Tiago de Compostela, informando-lhe que encontrara entre os pertences de Teresa, além de livros com “seu nome rabiscado no interior”, um manuscrito num envelope fechado a ele endereçado. Era esse manuscrito que não conseguiria ler e pedia ao amigo que o fizesse por ele.

A narrativa tem marcada então a melancolia e o luto, afinal, todo o movimento e trânsito do narrador se instala a partir do manuscrito, resto e rastro de Teresa, luto e melancolia para o poeta.

Assim, no capítulo “Vida Adulta” há reflexões sobre a melancolia e informações sobre o manuscrito e Teresa. Em “O manuscrito de Brión”, temos a leitura do professor da herança que Teresa deixara ao amigo. Logo após a leitura do manuscrito, algumas dúvidas são levantadas até mesmo sobre a autoria, pois

Ocorria-me, em primeiro lugar, que o texto não devia ter sido escrito por Teresa de Sousa, uma vez que estava redigido em galego perfeito. Segundo o que eu sabia, Teresa nascera em Portugal, abandonara os estudos bastante cedo, falava uma mistura de línguas quando Saldaña Paris a conheceu, vivera com este em Londres e só regressara à Galiza em data incerta; seria muito difícil ter aprendido galego normativo (Tordo, 2017, p.169).

Além disso, o fato de Saldaña Paris não estar presente no manuscrito como se previa, sendo “mencionado de passagem como “um poeta mexicano”, sem sequer ter seu nome referido, faz o narrador aventar algumas hipóteses, qual seja, a veracidade do manuscrito e a razão da melancolia que acompanhava o poeta.

Apesar de evitar estar com Saldaña Paris, se encontra com ele para ouvir a sua versão sobre Teresa. O narrador lhe informa sobre suas hipóteses e em “Dezoito” (referência ao quarto que Saldaña Paris ocupava na pensão), após algumas reflexões sobre a saúde mental do poeta e sua dor do existir, após narrar sobre sua relação com a filha Andrea, o leitor é informado que o poeta está hospitalizado, alheio

ao mundo, pois tivera uma crise e tentara cortar a mão do braço esquerdo, com a intenção, na verdade, de decepar o braço esquerdo.

E se a melancolia é uma reação ao luto, à perda, é também a manifestação do vazio do Eu, esse então um objeto abandonado, chegando-se mesmo à patologia. Freud afirma: “Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação.” (Freud, 2010, p. 181) A melancolia ultrapassa o luto que é desencadeado pela perda da pessoa ou objeto amado, pois nela o Eu se auto-agride, se deprecia. Estaria aí a reação melancólica de Saldaña Paris na auto-agressão que imprime em seu corpo? Agressão já anunciada desde o momento em que, na praça, junto à estátua de Ramón Maria del Valle-Inclán, que perdera o braço esquerdo, o poeta se encantava e mesmo alisava o braço decepado da estátua?

É também Jaime Ginsburg (2012), um dos estudiosos que discute a melancolia em *Literatura, violência e melancolia*, que afirma entender “a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou levá-lo à morte.” (Ginsburg, 2012, p. 11).

Nesse sentido, em “Como fala um melancólico”, Jaime Ginsburg (2012) retoma Hipócrates para dizer da perturbação mental do melancólico e da suspensão do tempo: “O melancólico estaria em uma espécie de ponto de mediação temporal, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta com o futuro, pelo medo de um possível dano.” (Ginsburg, 2012, p. 48). Esse medo do futuro toma os dois personagens melancólicos e, em visita ao hospital, reflete o professor, depois, em conversa com o médico perceberá o que provocara a melancolia no amigo.

[...] visitei-o todos os dias. A primeira visita foi a mais penosa, pois descobri que, além dos efeitos visíveis da amputação fracassada, ele se encontrava completamente imóvel e não dizia uma palavra. [...]

“O que pode ser feito?”

“O psiquiatra dirá melhor do que eu. O mutismo, contudo, é um mal sinal. A tentativa de cortar o braço pode ter provocado stress pós-traumático. Mas para um tipo fazer uma coisa dessas, é porque já se encontrava num estado avançado de depressão major. Neste caso, manifesta-se assim: numa retirada.”

“Uma retirada?”

“Uma recusa em lidar com a realidade (Tordo, 2017, p.211-212).

Assim, decide partir para compreender-se e compreender o amigo e sua biografia

Tomei a decisão no mesmo dia. Ao caminhar para casa no final da tarde, com a chuva a ensopar-me o cabelo e esbarrando nos transeuntes, *decidi que estava na hora de averiguar o passado para que este não se transformasse no monstro do futuro*. E, porque a existência havia sido seccionada (e porque herdara a melancolia de Saldaña Paris), decidira a parte que me sobrara a restaurar nossas vidas. Começaria pela dele e, devagarinho, passo a passo, se tivesse sorte porque precisamos de sorte, porque é imperativo que ela jogue a nosso favor, restauraria também a minha, por osmose ou por milagre (Tordo, 2017, p.213, grifos meus).

Itinerário melancólico do narrador

Assim assumindo a melancolia do poeta pois “A melancolia que fora de Saldaña Paris era agora a minha, como se os estados de alma fossem transmissíveis entre duas pessoas quando a história do outro passa a ser a nossa história.” (Tordo, 2017, p. 210), inicia-se o itinerário melancólico do narrador por espaços pelos quais Teresa passou. Viajará em busca de respostas para a história de amor entre Teresa e Saldaña Paris, sobre a sua perda, o seu luto, a sua melancolia.

No capítulo “O eco dos fantasmas no papel” começa-se então a narrativa do itinerário do narrador de Pontevedra, passando pela cidade do México para estar com Eugene Paris, pai do poeta, a Compostela, em Brión, para encontrar-se com Benxamín Alvarez, a Londres, para encontrar-se com Antonia McKay, a Montreal para ter com Luís Stockman e com o tio de Teresa, e, por fim, a Lisboa para conversar com Franquelim, que estava preso, acusado de estupro e assassinato no Canadá antes de voltar para casa.

À medida que vai se inteirando de outras histórias sobre Teresa, enquanto o poeta encontra-se no Hospital da Província em estado deplorável, catatônico, a melancolia já registrada por sua filha Andrea vai tomando conta do narrador.

No penúltimo capítulo, “O grito dos velhos terrores”, saindo de Londres, depois de ter estado com a inglesa Antonia McKay, editora dos livros de Saldaña Paris, o agora viajante-narrador segue para Montreal para estar com Franquelim, o tio de Teresa. Assim, em conversa com o pianista português Luís Stockman, a melancolia vem à baila como a justificar a busca do narrador e seu deslocamento, carrega, pois, consigo a sua melancolia e a do amigo.

[...] Foi na Galiza que a Teresa morreu, e é lá que o meu amigo está. Foi por causa dele que vim até ao Canadá. Acontece que lhe prometi que descobriria uma série de coisas. Ou não lhe prometi, mas prometi a mim mesmo. O que dá no mesmo, certo? Prometi que chegaria ao fundo de uma história complicada e que correria o mundo até descobrir tudo ou não descobrir coisa alguma. Ele está no hospital e a culpa é minha, entende? *Ele caiu na melancolia mais triste de todas*

as melancolias e, se eu não o resgatar, não haverá mais ninguém que o possa fazer.” (...) “O que lhe consigo dizer é isto: a Teresa morreu há algum tempo. E, porque morreu, deixou um manuscrito sobre sua vida, uma narrativa incompleta. Mais do que incompleta, uma narrativa cheia de equívocos e omissões. É muito importante que eu complete essa narrativa, que a desembarace, que lhe dê um desfecho adequado. Porque a Teresa foi o grande amor do meu amigo e ele precisa desse gesto (Tordo, 2017, p. 295-296, aspas do autor, grifos meus).

O último capítulo “A sombra dos nossos passos”, depois de ter se passado dois anos, narra-se o casamento da filha do professor com Carlos, a existência de seu neto Marcos. Saldaña Paris, voltara ao México, trocaram correspondências, escreveram *e-mails*. Ele chega com a namorada Valeria para o casamento de Andrea e Carlos e conseguem finalmente encontrar-se, narrador e poeta, senão a si próprios, mas a consciência do existir.

“Que é feito de ti?”, perguntou-me Saldaña Paris.

Encolhi os ombros.

“Nunca mais me vi. Se me encontrares, avisa-me.”

“As pessoas perdem-se.”

“É verdade.” (Tordo, 2017, p. 366, aspas do autor).

Então a partir do fragmento deixado por Teresa, narrador e Miguel Paris viveram a nostalgia de um amor e a nostalgia da ruína, melancolia. Num processo de *mise em abyme*, o leitor vai acompanhando a construção do texto, as reflexões do narrador sobre o existir, sobre a construção do texto biográfico, sobre a verdade e a mentira. Ele afirma já no final, quando caminha para a constatação de que tudo o que lhe foi narrado por todos os personagens poderia ser efabulação:

“Minto-te, minto-te, minto-te, continuarei a mentir-te durante os dias que nos restam para caçar fantasmas, para afastar o medo de uma nova vida, aquele que se erguerá das cinzas desta que tivemos, desta que se gastou e que agora arde no chão.

Depois, sento-me no sofá e, ainda segurando os teus dedos, adormeço a caminho de um futuro sem futuro.

Estou quase a terminar.” (O grito dos velhos terrores, 4 de janeiro de 2011) (Tordo, 2019, p.359).

E chega mesmo a refletir, ao final da trajetória, quando Saldaña Paris retorna a Pontevedra e tudo parece estar mais calmo e reestabelecido:

A melancolia é impossível de combater porque, a partir do momento em que nos aventuramos no mundo, teremos sempre saudades de tudo (Tordo, 2017, p.361).

“Ao olharmos para trás, não encontraremos nada: nem sombra dos nossos passos nem vestígios das nossas pegadas.

Sei que hoje pouco importa. Continuaremos a procurar um sentido para as coisas; quão longa essa quimera, quão árduo esse caminho em busca de uma resposta. Talvez essa resposta seja como no sonho de Saldaña Paris: um lugar em que se flutua. Sim, é possível que seja isto: uma incógnita ou um sem-número de possibilidades, todas inatingíveis; a tal sistole poderosa que nos esmaga e depois nos dispara em todas as direções até aos confins do espaço. [...] “*Agora entramos*” (Tordo, 2017, p. 367).

Após o itinerário melancólico do narrador a construir seu personagem, num espelhamento de si no poeta, constata-se que a dor de existir estaria agora compartilhada com Saldaña Paris num processo de simbiose.

E Walter Benjamin (2011), em *O drama do barroco alemão*, aponta o dualismo da melancolia, remetendo-se a Hipócrates, talvez quem primeiro discutiu o conceito de melancolia, com a leitura que faz de Constantinus Africanus, Aristóteles e Freud. Entre a dor e a criação, a contemplação e meditação, Benjamin liga o estado melancólico ao dom adivinatório, à contemplação e à arte, à inquietação do ser e relacionando-a à loucura, à genialidade e à sensibilidade.

Hércules Aegyptiacus é o protótipo do gênio impelido aos mais altos feitos, antes de mergulhar na loucura. “O contraste entre a mais intensa atividade espiritual e seu mais profundo declínio” inspira, pela proximidade desses dois estados, um horror crescente a quem os contempla. Além disso, a genialidade melancólica costuma manifestar-se principalmente no dom divinatório (Benjamin, 2011, p.170).

Benjamin, a partir de *Melancholia I* do pintor renascentista Albrecht Dürer e também de leituras que dele se fazem, como as de Klibansky, Panofsky e Saxl, discute o estado contemplativo do melancólico e sua relação com a criação artística. E é Giorgio Agamben em “O anjo melancólico”, em *O homem sem conteúdo* quem vincula a leitura de Benjamin do “Angelus Novus”, de Paul Klee, o “anjo da história” com a figura alada de Dürer, pois se o olhar do primeiro é para o passado e para o futuro, o do segundo, tem o olhar imóvel, mas olha para a frente. Para Agamben esse é o anjo da arte.

Se o Angelus Novus, de Klee, é o anjo da história, nada melhor do que a melancólica criatura alada dessa gravura de Dürer poderia representar o anjo

da arte. Enquanto o anjo da história tem o olhar voltado para o passado, mas não pode se deter na sua incessante fuga para trás em direção ao futuro, o anjo melancólico da gravura de Dürer olha imóvel para frente. A tempestade do progresso que se prendeu nas asas do anjo da história aqui se acalmou e o anjo da arte parece imerso em uma dimensão atemporal, como se algo, interrompendo o continuum da história, tivesse fixado a realidade circundante em um tipo de suspensão messiânica. Mas, assim como os eventos do passado aparecem para o anjo da história como um acúmulo de indecifráveis ruínas, os utensílios da vida ativa e os outros objetos que estão espalhados em torno do anjo melancólico perderam o significado com o qual os investia a sua utilidade cotidiana e ganharam um potencial de estranhamento que faz deles a cifra de algo inapreensível. O passado, que o anjo da história perdeu a capacidade de entender, reconstitui a sua figura diante do anjo da arte; mas essa figura é uma imagem estranhada na qual o passado reencontra a sua verdade apenas sob a condição de negá-la e o conhecimento do novo é possível apenas na não verdade do velho. A redenção que o anjo da arte oferece ao passado, convocando-o a comparecer fora do seu contexto real no último dia do Juízo estético, não é, portanto, nada além da sua morte (ou melhor, a sua impossibilidade de morrer) no museu da esteticidade. E a melancolia do anjo é a consciência de ter feito do estranhamento o próprio mundo e a nostalgia de uma realidade que ele não pode possuir de outro modo a não ser tornando-a irreal (Agamben, 2012, p. 176-177).

Nesse sentido, após o percurso melancólico do narrador, da impossibilidade preenchimento da biografia de Saldaña Paris e da constatação da invenção como única possibilidade, lemos *Biografia involuntária dos amantes* como um romance que aponta para o fazer literário quando nos mergulha- sem aviso- num universo em que nos deparamos com o literário em processo de construção, *in loco, in vitro*.

Existem tantas possibilidades nesta vida que, às vezes, me pareceria mais sensato esquivar-nos a vivê-la por causa de tudo aquilo que iremos inevitavelmente perder. Ao olharmos para trás, não encontraremos nada: nem sombra dos nossos passos nem vestígios das nossas pegadas.

Sei hoje que pouco importa. Continuaremos a procurar um sentido para as coisas; quão longa essa quimera, quão árduo esse caminho em busca de uma resposta. Talvez a resposta seja como no sonho de Saldaña Paris: um lugar em que se flutua. Sim, é possível que seja isto: uma incógnita ou um sem-número de possibilidades, todas inatingíveis; a tal sístole poderosa que nos esmaga e depois nos dispara em todas as direções até aos confins do espaço (Tordo, 2017, p. 367).

Afinal, Gilles Deleuze (1997, p.11), em “A Literatura e a vida”, já nos alerta

Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravaza toda a matéria vivível ou vivida. [...] A vergonha de se ser um homem: haverá melhor razão de escrever? [...] Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimésis), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação.

E talvez seja mesmo a literatura, arte, a possibilidade de sobrevivência pois se escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida, e devir é encontrar a zona de vizinhança, do espriar-se em todas as direções do espaço, o melancólico, ou melhor, narrador e personagem têm como única possível existência a criação, a escrita do romance.

TOLENTINO, Eliana da Conceição. Involuntary biography of writting. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 27-39, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This article proposes a reading into “Biografia involuntária dos amores”, by João Tordo (2017). This book, from the perspective of contemporary Portuguese Literature, is read for its cosmopolitanism, uprooting and ontological vacuum. Based on an incomplete manuscript left by Teresa Brión, the narrator sets out on a melancholic itinerary through different spaces. However, at several moments he leaves open the possibility that nothing is true, everything is made up or even dreamed. As a theoretical contribution to the proposed approach to the study of melancholy and writing, we have theorists such as Freud (1996), Ginzburg (2011), Benjamin (1984), Silva (2016), Silva (2017).*

■ **KEYWORDS:** *Portuguese contemporary literature. Melancholy. Writing*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O anjo melancólico. In: **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 169-184.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. e Edição João Barrento, Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CARBALLO, Francisco; CARBALLO CALERO, Ricardo; GARCÍA NEGRO, María Pilar; GUTIÉRREZ, Eduardo; FRANCISCO Rodríguez, Siro. **Castelao: Contra a manipulación**. Santiago de Compostela: Xistral, 1984. Federación Asociaci3ns Culturais Galegas, Na cuberta: Federaci3n de Asociaci3ns Culturais Galegas.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.

FREUD, Sigmund. (1914/1916). Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund (1914-1916). **Obras completas**. Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916), v. 12, Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 171-194.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.

PORTELA, Manuel. Literatura no século XXI. **Revista de Estudos Literários**, vol. 2, p. 5-22, 2012. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_2_0/1264.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. Portugal: Editorial Caminho, 2012.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. **Revista Desassossego**. v. 8, no. 16, p. 6-21, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/122430>. Acesso em: 30/05/2022.

SILVA, Gabriela. Cartografia emocional. In: **Jornal Rascunho**. Curitiba, Edição 211, novembro de 2017. <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/cartografia-emocional/>. Acesso em: 18/07/2023.

TORDO, João. **Biografia involuntária dos amantes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



“O OUTRO É O RIO QUE PERSIGO”: A PSICOCRÍTICA TEXTUAL EM TEOLINDA GERSÃO

Rodrigo Felipe VELOSO*

- **RESUMO:** Este trabalho pretende investigar a relação construída em *O regresso de Julia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão no que tange à Literatura e a Psicanálise, especialmente por serem campos que se dialogam, no entanto, a literatura se dá como visão de mundo do escritor e, por sua vez, a psicanálise opera numa desconstrução nas visões de mundo do sujeito para revelar as estruturas que o organizam. Para estudo da narrativa em apreço, aplicar-se-á psicocrítica, uma vez que se revela de duas maneiras: a psicocrítica genética e a textual. A genética pode ser subdividida em patografias e psicobiografias. A textual ou a crítica psicanalítica se justifica no âmbito da crítica literária porque a obra é mais do que um conjunto de categorias estéticas; é também a realização de desejo inconsciente do autor, uma espécie de ritual alquímico que passa por estágios durante a vida em contato com o outro e natureza humana. Assim, Freud, Thomas Mann e Julia Mann enquanto personagens da narrativa gerseana são uma representação, extensão da vida subjetiva, portanto, da própria Teolinda Gersão, no ato de criação. Ademais, serão utilizados autores como: Jean Bellemin-Noel (1978), Dayan-Herzbrun (1997), Miskolci (2003), dentre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Portuguesa. Teolinda Gersão. Psicanálise. Psicocrítica. Alquimia.

Introdução

Teolinda Gersão, escritora portuguesa, tem em sua produção literária a palavra enquanto elemento plurissignificativo, plurifuncional, metaficcional, ou seja,

cada uma, para além do significado literal, arrasta outros, cuja dimensão simbólica remete para outros textos da autora. Esse procedimento contribui para um efeito de coesão da obra, no seu conjunto, da mesma forma que insinua uma escrita de retomada e de evocação de si, de palavra sobre a palavra, de palavra ao espelho (RITA; REAL, 2021, p. 12).

* UNIMONTES – Universidade Estadual de Montes Claros – Departamento de Comunicação e Letras – Montes Claros – MG – Brasil – 39401-089 - rodrigof_veloso@yahoo.com.br.

E é nessa construção da palavra que se perpetua no texto literário enquanto elemento conotativo, metafórico, metalinguístico e sinestésico, ou seja, uma condensação semântica, tecido significativo e coerente, um campo reflexivo e visível que culmina na trajetória da ficção gerseana.

Milan Kundera (2016) em *A arte do romance* discorre que ao “descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser de um romance. O romance que não descobre algo até então desconhecido da existência é imoral. O conhecimento é a única moral do romance” (KUNDERA, 2016, p. 13-4). Nesse sentido, o romance *O regresso de Julia Mann a Paraty* sinaliza uma última estação do percurso pelo conhecimento, uma vez que cria narrativas com personagens reais da existência humana, têm publicações documentadas no contexto social, como é o caso de Freud, estudioso do saber, da psicanálise e da alma humana; Thomas Mann que tece as relações entre vida e obra em suas narrativas literárias e Julia Mann, mãe de Thomas que nasceu em Paraty, no Rio de Janeiro e, posteriormente vai para Alemanha aos 7 (sete) anos e nunca mais retorna ao Brasil.

São três novelas que funcionam como uma tríade, três painéis que abordam o discurso histórico-cultural e literário, uma vez que se tem Freud pensando em Thomas Mann em dezembro 1938 e Thomas Mann pensando em Freud em dezembro de 1930 e, por fim, o regresso de Júlia Mann a Paraty. O terceiro painel é o elemento central, ou seja, é de fato, sobre aquilo que nos foi narrado na fidedignidade dos fatos. O pensamento de Júlia Mann é o que funciona como ponto de fuga e busca pelo conhecimento daquilo que os outros dois painéis intentam apresentar.

A psicanálise está no entendimento da “arte de decifrar uma verdade em todos os setores enigmáticos da experiência humana e do fato literário como o receptáculo de “uma parte da de inconsciência, ou de inconsciente”, que é o que lhe dá vida – “o poema sabe mais que o poeta”” (BELLEMIN-NOEL, 1978). A pertinência e fecundidade da literatura e da psicanálise estão no fato de que coadunam da mesma matéria prima, que é o homem na sua vivência e experiência cotidiana e no seu destino histórico. A literatura se dá como visão de mundo do escritor e, por sua vez, a psicanálise opera numa (des)construção nas visões de mundo do sujeito para revelar as estruturas que o organizam.

Para estudo da narrativa *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão, aplicar-se-à psicocrítica, uma vez que se revela de duas maneiras: a psicocrítica genética e a textual. A genética pode ser subdividida em patografias e psicobiografias.

A crítica psicocrítica genética se apresenta desde os primeiros estudos da psicanálise e se compreende pelos conteúdos inconscientes do autor que podem acontecer de modo indireto, inseridos na obra. Procura-se evidenciar na obra de determinado autor as etapas de vida e o modo de ser deste, com suas escolhas, fracassos, desejos e enfermidades.

A crítica psicocrítica genética pode ser subdividida em patografias e psicobiografias. As patografias se valem de verificar na obra os efeitos dos problemas psicopatológicos vivenciados pelo autor. Trata-se de verificar na obra os aspectos neuróticos, psicóticos do autor que motivaram a presença de conflitos, de ideias repetidas, de alguns caracteres de personagens, dentre outros. Vale lembrar que as patografias analisam a história de vida do autor, principalmente o que levou a produzir determinada obra, nas condições que a fez e a publicou.

No caso das psicobiografias compreende-se de encontrar na vida do autor a motivação para a obra, a criação das personagens, do enredo, entretanto, não se valendo das patologias. É uma tentativa de encontrar na história de vida do autor qual a intenção, condição que o levou a produzir tal obra e a compartilhou com o público.

Para tanto, intenta-se em utilizar neste trabalho a psicocrítica textual ou a crítica psicanalítica, visto que se justifica no âmbito da crítica literária porque a obra é mais do que um conjunto de categorias estéticas; é também a realização de desejo inconsciente do autor, uma espécie de ritual alquímico que passa por estágios durante a vida em contato com o outro e natureza humana. É a psicocrítica compatível com a natureza discursiva da literatura, ou seja, há uma dinâmica da palavra, o domínio é do significante. E é por isso, que utilizar-se-á na análise do romance *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão e ressalta-se, portanto, que biografia e literatura tornou-se amálgama, estão reunidos em prol de contar e narrar as histórias de vida de Thomas Mann, Freud e Júlia Mann.

Três estórias de vida, três pensamentos notórios e três fascinações e pulsões

A memória era um poço sem fundo,
de onde as coisas podiam voltar,
recuperadas e prontas a usar de novo.

(Teolinda Gersão)

Freud, em 1938, estava exilado em Londres, é um “velho” Freud que está a enfrentar a morte e nesse sentido, evoca Thomas Mann e vive circunstâncias terríveis, pois além de estar exilado, de fato, há uma marcha implacável dos movimentos nazistas acontecendo na Alemanha, bem como das perseguições sofridas pelos judeus.

A narrativa *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão começa quando Freud descreve o local em Londres onde morava: “É uma moradia de dois pisos, onde meu filho Ernst, ajudado pela delicada Paula Fichtl, tentou reconstituir o ambiente da nossa antiga casa de Berggasse” (GERSÃO, 2021, p. 09).

Freud reconhece sua aproximação com a cultura alemã, mesmo sendo judeu e, a partir de certo período, perde esse sentimento de pertencimento à Alemanha, especialmente devido à barbárie cometida pelo nazismo. “A multidão dos perseguidos não tem fim, e todos fazem parte da minha vida. Sinto que sou, e sempre serei, um deles” (GERSÃO, 2021, p. 11).

O olhar de Freud sobre Thomas Mann tem uma aproximação crítica, há um julgamento e uma preocupação das posições políticas de Mann que nesta altura aparece como uma das grandes figuras do pensamento, assim como acontece com Freud.

Freud tem 19 anos a mais do que Thomas Mann. Ele é um judeu oriundo de uma pequena aldeia da Moravia, em Viena, Áustria. Ele vem de uma família pobre e se apresenta sendo um homem de grandes ambições e que consegue fazer uma carreira, primeiro, como médico e pesquisador, mas sua vida é muito diferente da de Thomas Mann que, por sua vez, vem de uma família esmeralda e teve uma carreira literária aos 26 anos.

Thomas sempre me inquietou, desde o início: estava à mercê do lado mais sombrio do meu inconsciente, e trazia aos ombros um peso de montanhas.

Muitas vezes que poderia ajudá-lo a suportar o fardo, tornando-o mais leve, se alguma vez me viesse pedir auxílio. Mas, ao contrário de tantos outros, ele sempre evitou encontrar-me, embora fosse meu leitor incansável e me parecesse desejar uma aproximação, que era implicitamente um pedido de socorro.

No entanto, era demasiado inseguro, e por outro lado a sua vaidade era demasiado grande para pedir fosse o que fosse. Antes morrer de desespero que assumi-lo, foi o lema que nunca abandonou (GERSÃO, 2021, p. 11).

Freud e Thomas Mann são representantes da cultura que se interessam por mitos, os dois foram exilados, têm suas obras queimadas em ataques nazistas, bem como vários intelectuais que fugiram da Alemanha à época, com medo de tais ataques. Eles têm fascínio pelos filósofos Nietzsche e Schopenhauer. Portanto, tem uma busca constante pelo racional e também pelo lado espiritual e oculto.

Freud olha para Thomas Mann, muito próximo da morte e depois de terem se aproximado até pessoalmente, ambos conheciam a obra um do outro, trocaram algumas raras cartas. Nos romances de Thomas Mann vimos manifestações da psicanálise de Freud circunscritas, especialmente *A montanha mágica*. Isso acontece de maneira, muitas vezes, caricatural, isto é, a personagem Edhin Krokowski, que é médico e estando em sua casa, ele fala sobre as teorias da sexualidade de Freud. Krokowski parece um guru, um sábio e um hipnotizador, sendo uma figura sábia e, entretanto, dúbia, especialmente pela identificação psíquica.

No artigo de Thomas Mann (1988) intitulado “A posição de Freud na moderna história das ideias” tem-se: “o sentimento contra o todo ainda existente, diz ele, transformou-se em sentimento contra tudo o que existira, apenas para que coração e espírito estivessem mais uma vez repletos sem ter mais espaço para metas futuras e inovadoras” (MANN, 1988, p. 01). Para tanto, Mann coaduna com a visão de Friedrich Nietzsche de que o conhecimento é uma “reação como progresso”, uma possibilidade de olhar para o futuro aberto do indivíduo com intuito de vitalidade e aplicabilidade associada à experiência vivida e transmutada diante dos rituais de passagem.

Thomas Mann ao conceituar a Psicanálise sublinha que:

seria, acho eu, recomendável à juventude ocupar-se com uma forma de manifestação da moderna pesquisa de vida, que frustra mais eficientemente que qualquer outra toda tentativa de abusar dela para obscurecer o conceito de revolução. Refiro-me à psicanálise (MANN, 1988, p. 14).

Mann menciona que a Psicanálise pertence ao movimento científico de nossos dias, bem como parte da força, do espírito de se fazer revolucionário, o poder nessa perspectiva se mostra atuante e determinante da vida.

Mann ressalta ainda que a Psicanálise em Freud “é um processo de auto-conhecimento, uma cura através da palavra, que o senhor apenas facilita, acompanhando os narradores num caminho demasiado arriscado para ser feito sozinho” (GERSÃO, 2021, p. 41). No entanto, Mann critica a postura e atuação profissional de Freud, reiterando que “(...) a sua consciência não deveria estar tão sossegada. O senhor não é um guru, um mestre espiritual, um santo, nem um guia. (...) Não negue que são os pacientes que o ensinam, foi com que eles que aprendeu quase tudo o que sabe” (GERSÃO, 2021, p. 41).

Mann cita Freud e revela num pequeno esboço autobiográfico: “devo me interessar mais por processos afetivos do que intelectuais, mais pela vida espiritual inconsciente do que pela consciente” (MANN, 1988, p. 15). Em seguida, Mann reitera que “Freud provou que o espiritual em si é inconsciente e a consciência é uma qualidade que se pode acrescentar ao ato espiritual, mas nada muda nele quando ela falta” (MANN, 1988, p. 15).

Esse aspecto afetivo de que trata Mann se revela quando percebe que Freud torna-se outra face sua, um duplo eu: “entretanto eu teria vivido um tempo de felicidade plena, no encontro com alguém muito parecido comigo, em muitos aspectos quase igual, de certo modo um duplo” (GERSÃO, 2021, p. 39). E a partir disso, Mann reconhece que essa identificação com Freud não poderia ser comprada ou testada num divã durante o atendimento psicanalítico e, sobretudo, ele sugere uma questão: “se me sentasse numa cadeira à sua frente, ou me deitasse no seu

divã, acabaria por despir o meu papel social e ficaria sem defesa, sentindo-me nu e humilhado, diante do seu olhar” (GERSÃO, 2021, p. 41).

Mann assinala ainda que diante do olhar de Freud manifestaria outro desejo: “(...) seria esse o momento de maior prazer, como se o senhor me tivesse possuído e violado? A minha inclinação homossexual não pode ter-lhe escapado – obviamente que não, o senhor é perspicaz, conhece o mundo e a vida” (GERSÃO, 2021, p. 41). E diante disso, “(...) o seu ofício é aproximar-se o mais possível da intimidade dos outros. Ou até invadi-la, mesmo admitindo que é por essa invasão que eles anseiam” (GERSÃO, 2021, p. 41).

Sob esse prisma, tem-se um exemplo dessa discussão sobre “a vida espiritual inconsciente” de Freud que está na sua teoria da neurose, visto que ele descortina em seus estudos, ou seja, esta se liga a repressão, a falta de pulsão no consciente e sua transformação no sistema neurótico. Tal teoria se revela como uma parte revolucionária do saber freudiano, especialmente no que provou sendo o espiritual em si inconsciente e, além disso, a consciência é uma qualidade que se pode agregar ao ato espiritual.

O interesse de Freud pela pulsão é apresentado por Mann:

Poderemos [diz Freud] frequentemente enfatizar que o intelecto humano é fraco em comparação com a vida instintiva do Homem, e com isso ter razão. Mas há algo especial nesta fraqueza; a voz do intelecto é suave, mas ela não descansa antes de ter adquirido ouvidos. No fim, depois de inúmeras e repetidas rejeições, ele os encontra (MANN, 1988, p. 16)

As palavras de Freud ganha contornos de primazia da razão que pode ser articulada concisamente com o ideal psicológico. Ele sendo pesquisador da natureza psicológica e, a partir de então, tem-se na literatura o fortalecimento de todas essas teorias científicas, especialmente pelos autores sendo inspirados pelo contexto histórico-social e cultural do Iluminismo e do romantismo alemão enquanto pontes cruciais na composição da arte particular e universal.

A literatura tem uma explicação biográfica e ou psicanalítica. As três histórias narradas, isto é, a de Thomas, Freud e Júlia têm certezas substanciais e concretas sobre a literatura, uma vez que em essência esta consegue abordar tais aspectos e construir narrativas diferentes estando no mesmo espaço, o do texto literário. Freud dizia que a literatura está em comunhão com a psicanálise, a literatura está ligada a alma humana. Nesse sentido, tal máxima parece ser coerente, porque “se não soubesse que era biográfico seria uma grande invenção”. Isso acontece mediante a ideia do duplo, do real *versus* imaginário, do biográfico *versus* literário.

Freud sonhou em ganhar o prêmio Nobel, mas foi Thomas Mann quem o ganhou, em 1929. Freud admirava a palavra e escrevia com maestria, bem como ele desejou escrever *Moisés e o monoteísmo* como se fosse um romance, mas

não obteve êxito, porque sua mente de psicanalista e toda sua afirmação médica o impediu de alçar voos imaginários, visto que ele exerceu fortemente seu lado científico durante sua carreira profissional.

Thomas Mann e Freud eram fascinados por figuras históricas poderosas que mudaram o curso das coisas na sociedade onde viviam. Tais exemplos são Napoleão Bonaparte e Alexandre Magno. Nesse sentido, na carta em que Freud escreve para Thomas Mann, percebe-se certo cuidado que Mann deveria ter, pois está a identificar com a figura de Napoleão, uma figura parecida com José, o interpretador de sonhos e, desse modo, Mann está a transferir seu ódio ao irmão, que era primogênito. Ademais, Freud também ficava fascinado por tais figuras históricas e tinha admiração pelo irmão que morreu aos 6 (seis) meses e ele tinha apenas 2 (dois) anos e quando, mais tarde, nasceu um dos últimos de seus irmãos, os pais o deixaram escolher o nome e, portanto, chamou-se Alexandre. Em suma, Mann e Freud compreendem que as grandes personalidades da história eram humanas e que as coisas eram da forma que se apresentavam, mantendo assim, uma posição a frente de seu tempo.

“A água encontrava sempre o seu caminho”: *O regresso de Júlia Mann a Paraty*

Agora tudo se diluía diante de seus olhos, como palavras escritas a tinta, que a água apagava.

(Teolinda Gersão)

No terceiro e último capítulo do livro *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão trata-se essencialmente da personagem feminina, mãe de Thomas Mann que, viaja de Paraty para Alemanha aos 7 (sete) anos de idade por meio de um barco onde permanece dois meses no mar até chegar em Lubeck, na Alemanha.

Júlia nos é descrita ao longo do texto sendo fluida durante toda a vida, pois o elemento água a acompanha em sua travessia e mudança identitária. Ela está sempre em (trans)formação, porque possui uma identidade “líquida”, contínua e mutável, e não pode ser moldada pelo outro, pois quando se tenta pegá-la, esta escorrega pelas mãos. Sendo assim, ela não encontra nenhum lugar sólido onde possa viver tranquilamente e, portanto, a sociedade a via de modo paradoxal.

Agora a liberdade entontecia-a, como se tivesse bebido de um trago um vinho demasiado forte. A ideia de agir por impulso, sem pensar, dava-lhe um prazer intenso: deslizava na água, cada vez mais depressa, sentindo-se louca e rindo com aquelas gargalhadas excessivas, que muitos consideravam escandalosas. Sabia isso mas sempre os ignorara, e não deixara de rir daquele modo, muito

seu, vingando-se pelo riso do que a sociedade dizia e pensava dela (GERSÃO, 2021, p. 75).

O símbolo da água também pode significar na perspectiva alquímica um retorno ao útero, visto como retorno da matéria em seu estado original, ou seja, o nascimento é o momento que os ritos de passagem são iniciados, pois a água (*solutio* na alquimia) torna-se a matéria-prima da vida. Júlia nunca se esqueceu sua gênese, no entanto, a tentativa imposta pela sociedade alemã de apagamento de suas origens é nítido: “**Queriam forçá-la a esquecer esse mundo, como se devesse envergonhar-se dele. Mas ela não queria esquecê-lo. Achava-o muito superior e mais belo, e era o mundo deles que não lhe interessava**” (GERSÃO, 2021, p. 90, grifos da autora).

Aparentemente resignada, Júlia resistia em não mudar o sobrenome Silva e, por isso, fazia questão de mantê-lo. Júlia da Silva Bruhns era o nome que preferia ser chamada e sublinhava o seu traço distintivo enquanto etnia ao escurecer o cabelo com óleo, bem como ela lutava para não perder suas raízes e adaptar em um novo lugar não seria confortável e fácil, ou como menciona: “mas nem todas as plantas se adaptavam sem luta a um *habitat* onde não pertenciam. Sobretudo se tinham sido arrancadas sem raiz” (GERSÃO, 2021, p. 90, grifo da autora).

A morte da avó Luísa repete a morte da mãe de Júlia. Ela, aos 14 (quatorze) anos vive o mesmo episódio, ou seja, “a avó morta, deitada na cama, pálida, com as mãos muito magras e uma touca na cabeça, um ser horrível que já não era ela, e de que Júlia fugiu, no terror de a fronteira entre os dois mundos se esbater (...)” (GERSÃO, 2021, p. 90). A lembrança que Júlia tem, a partir de então, da avó Luísa remonta a afetuosidade, aliás, o maior que ela viveu estando em Lubeck e, além disso, Júlia sinaliza sobre o não-lugar entre os dois mundos, duas realidades completamente distintas que se instaura: “A ideia de a avó poder abrir os olhos, estar ao mesmo tempo viva e morta, ou **entre** viva e morta, era apavorante porque esse lugar **entre** duas coisas incompatíveis era o lugar dela, Júlia. Um não-lugar, entre dois mundos que reciprocamente se excluíam” (GERSÃO, 2021, p. 90, grifos da autora).

O elemento água como símbolo ritualístico que revigora e traz fertilidade à personagem Júlia que, embora não reconheça até onde pode ir nesse processo, acaba por entender que isso pode se repetir naturalmente, desde que apareça como algo que lhe traga um momento de reflexão diante das fases da vida. Esse processo do “nascê-se” novamente surge como uma iniciação sucessiva que, porventura, gera uma sensação de encontro com o presente e, quanto ao futuro, outros nascimentos podem acontecer, pois os ritos seguem passagem como as águas do mar que continuam o seu trajeto em direção a outros caminhos.

Agora era Júlia, e queria recuperar o tempo em que não fora. Para isso se deitara ao rio. *Ins Wasser gehen*, dizia-se. Tão fácil, tão fácil. Deitara-se nos braços do

rio, e o rio levá-la-ia até o mar, e o mar era infinito e seu amigo, ou seu amante. Talvez fosse o mar amante que sempre procurara. E agora ia finalmente ao seu encontro, partiria com ele até o fim do mundo, e nunca voltaria. Nunca mais (GERSÃO, 2021, p. 75, grifos da autora).

O elemento água enquanto identidade da protagonista coloca-se no mesmo sistema e plano semântico de sintagmas como: mar, lágrimas, nuvens, fonte, sede, navio e se desdobra nos verbos que a levam a mergulhar, flutuar, sonhar, imergir, emergir. Percebemos que estes vocábulos, além de relacionarem-se com aspectos da vida de Lóri, também estabelecem a presença do outro.

Entretanto, o movimento de fluxo e refluxo do mar, revela o processo transitório de Júlia: separação e morte da mãe, da ama Ana, da avó Luísa e instauração do seu período de margem e, posteriormente, agregação ao mar, em seu regresso a Paraty. À imagem simbólica do mar pode ser descrita da seguinte maneira, conforme expressa Chevalier e Gheerbrant (1997):

símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações, e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência que é a incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se conciliar bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a *imagem da vida* e a *imagem do morto* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 592; grifo nosso).

Nessa mesma perspectiva, a vida de Júlia segue uma transformação, metamorfose a cada novo momento surgido. Essa dinâmica da vida que se processa diante do mar, assinala a passagem do ritual enquanto sequência solene, focado muitas vezes em algo que se repete naturalmente, assim como o ciclo da vida (do nascimento à morte), ritual que une o sacro e o profano, o sublime e o grotesco e, nesse percurso, a vida à morte.

Além disso, o “fluxo contínuo” do corpo de Júlia segue paralelamente como a volúpia de um rio, que se agiganta e foge no decorrer de seu curso, para um novo caminho, com suas águas que permeiam e tentam se ajustar em quaisquer espaços, sempre obedecendo a um ritmo natural, “grave e incompreensível como um ritual”. No decorrer do romance, a protagonista vai mostrando suas convicções, num movimento de participação e descoberta a cada rito que demarca sua vida.

Dava conta de que a água se tornara entretanto salgada. Percorrera portanto um logo caminho, nos braços do Trave, depois sem transição talvez no Elba, e agora, pelo cheiro e sabor da água, e pelo contato ao longo de todo o corpo, dos cabelos aos pés, sabia que tinha chegado ao mar (GERSÃO, 2021, p. 95).

Depois desse momento epifânico de revelação e descoberta diante do elemento líquido, que é a água, Júlia, agora reconfortada e revigorada, pensa sobre o que poderá acontecer em sua relação com o outro.

Júlia guarda as marcas do seu passado, bem como estas são forças interiores que estão em constante mutação, imersas numa condição vital de alteridade. Essas marcas são subjetivas e se revelam a partir da ação exterior que atravessa o corpo e constitui figurações de subjetividades, um produto de intercâmbio, uma troca de forças invisíveis entre o consciente e o inconsciente. As marcas não são categorias estanques, mas sim passagens, elemento de transição que favorecem a formação e desenvolvimento da protagonista.

E havia um enorme silêncio, no ar e nas árvores, um silêncio total debaixo do céu, como se em redor tudo estivesse morto. (...) Também a sua língua de origem ficava mais e mais em botada e difusa, e morria lentamente dentro dela. No seu lugar, e sobre os seus escombros, Júlia aprendia outra, que não lhe pertencia, mas teria de tornar-se a sua.

(...)

Mas viveu tudo isso em silêncio e sozinha.

(...)

Viera de paisagens sonoras, de mar e floresta, cantos de pássaros, zumbidos de insetos, borboletas enormes, jogos de cor e luz, de uma casa na praia, onde o mar se via até muito longe, da varanda, e rolava em baixo, em pequenas ondas, na areia onde ela andava descalça, apanhando conchas e búzios (GERSÃO, 2021, p. 88-89).

Para Suely Rolnik (1993) em seu texto “Pensamento, corpo, devir”, o ambiente humano do invisível forma uma textura ontológica que se configura através dos fluxos e, a partir destes, estabelecem uma composição, bem como dessa união há uma conexão com outros fluxos, uma espécie de teia de ligações entre si, na qual se esboça e acrescenta novas composições. Diante disso, o que a estudiosa chama de marcas está associada diretamente aos estados inéditos que se produzem em nossos corpos, especialmente em relação às composições que vamos diariamente vivendo.

Quando há uma ruptura desse equilíbrio, tremem as nossas bases, alongam os nossos contornos. Quando isso ocorre, Suely Rolnik (1993) diz que se trata de uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, uma vez que nos direciona a tomar consciência de que houve uma fissura nesse corpo, o que exige e favorece o criar de um novo corpo, de um novo pensar, existir, sentir e agir, ou o que ela nomeia como estado inédito que se produz em nós. E a partir desse estímulo ao qual o nosso corpo responde, nos tornamos outro, o que significa que as marcas são elementos interiores que formam sempre a gênese de um devir.

Júlia, contudo, vai se criando, engendrando marcas que gera nela incessantes conexões, com o intuito de se constituir enquanto indivíduo, como se tudo acontecesse pela primeira vez e de modo silencioso:

Mas esse mundo tornara-se silencioso, porque o tinham silenciado: as ruas de aldeia inundadas, onde se andava de barco quando havia cheias, os cânticos dos santos, as ruidosas festas de Carnaval, as canoas que a levavam até à Ilha Grande, a casa dos avós, o som dos remos cortando a água, o estalar dos foguetes que o avô Manuel Caetano lançava da praia. Mas agora as imagens não tinham som (GERSÃO, 2021, p. 89-90).

A linha de fronteira entre o factual e o imaginário na narrativa em estudo e, principalmente com relação à figura de Júlia Mann é perceptível e distintiva, uma vez que se observa de acordo com o aspecto biográfico, há pouca coisa inventada, porque Júlia Mann escreveu algumas memórias no livro *Da infância de Dodô*, escrita em 1902, mas publicadas apenas em 1958, bem como sua condição de vida na Alemanha retratada na narrativa é real, é coerente. No entanto, a parte inventada por Teolinda Gersão pode ser descrita quando Júlia regressa depois de morta a Paraty e essa viagem acontece por meio da água porque ela nasceu à beira mar e quer voltar ao seu lugar de origem, Paraty. Isso porque depois de morta não mais regressou ao seu país de nascença.

A família Mann atribui a Júlia, de um lado, o talento artístico que, por sua vez, Thomas e Heinrich herdaram e tornaram-se escritores, e, por outro, o desequilíbrio, mesmo tendo caso de pessoa na família com problemas psicológicos que não é o caso de Júlia. Nesse sentido, o irmão do marido dela era uma pessoa psicologicamente problemática com espectro neurótico que aparece nos livros de Thomas Mann. E, por conseguinte, Júlia era considerada uma personagem muito mais normal do que todos eles.

Vale lembrar que sobre a estrutura familiar Mann apresenta-se da seguinte maneira: O primogênito do casamento com o senador foi Luiz Heinrich, nascido em 1871 e, posteriormente nasceu Thomas (1875) e duas meninas, Julia (1877), apelidada de Lula (nascida em 1877), Carla (nascida em 1881) e o filho caçula, Viktor, nascido em 1890.

Marianne Krüll (2003) em seu livro *Na rede dos magos* sinaliza que o casamento de Júlia e Thomas Johann Heinrich foi claramente de conveniência e considera que uma relação extraconjugal de Julia Mann com um jovem compositor e maestro polonês de origem nobre pode ter dado origem a Viktor. E uma situação inquietante de acordo com o aspecto biográfico da família Mann se refere ao único filho de Júlia, Viktor, que foi mais feliz em vida, pois não teve nenhuma relação direta com as artes.

Todavia, a história de Júlia revela-se ainda mais sombria do que parece à primeira vista, conforme nos aponta Richard Miskolci (2003), a saber:

Apesar de ter vivido quase toda sua vida na Alemanha, Júlia permaneceu uma brasileira por duas razões principais. Ela valorizava sua origem como uma espécie de resistência ao ambiente pouco acolhedor que encontrou na Alemanha, o que lhe permitia construir para si mesma uma identidade positiva. Para Julia, ser brasileira provavelmente era uma explicação para sua adaptação problemática à sociedade alemã. De qualquer forma, sua identidade como brasileira não foi produto apenas de uma estratégia de autocompreensão de seu paradoxo identitário. O fator preponderante que a tornou uma brasileira na Alemanha foi o fato de que a sociedade alemã a classificou como estrangeira (MISKOLCI, 2003, p. 172).

A misoginia de Júlia é evidenciada no romance em apreço sendo a mulher devassa, ausente de pureza, especialmente pelo sangue que ela tem consigo, ou seja, é mulher mestiça oriunda de um país latino e estando, sobretudo, na Alemanha, a valorização da raça pura é condição de estado social.

Outro exemplo dessa misoginia presente *no regresso de Júlia Mann a Paraty* está no testamento deixado pelo senador Johanns, marido de Júlia, que indica que a “centenária empresa familiar deveria ser liquidada e sua esposa deveria vender a casa da família. Estas obrigações testamentárias, uma forma de controle pós-morte do marido, sugerem que ele não a queria mais em Lübeck” (MISKOLCI, 2003, p. 169). Logo, Júlia mediante a obedecer tais afirmações mudou-se para uma casa afastada até que a empresa fosse vendida e, posteriormente mudou-se com os filhos, em julho de 1893, para Munique, cidade considerada mais liberal e propícia às artes. Isso acontece porque o senador antes de falecer desconfiava que fosse traído por Júlia.

Nesse aspecto, Richard Miskolci (2003) revela a caracterização e personalidade da mãe de Thomas:

Julia era branca, tinha cabelos castanhos, mas dizem que gostava de escurecê-los e assinar seu sobrenome português para ressaltar sua origem exótica. Os relatos de seus contemporâneos e familiares ressaltam seu riso vivaz, por demais escandaloso no meio puritano de Lübeck. Sua risada audaciosa confrontava o recato e o silêncio requeridos pela sociedade alemã. Além do riso, Julia tinha uma marcante musicalidade, expressada ao piano e cantando. Este comportamento atípico para uma jovem alemã, o pendor para as festas e saraus, contribuiu em muito para as descrições de seus contemporâneos a respeito de sua beleza e sensualidade. Fato ainda mais revelador, Julia era vista pelos conterrâneos como estrangeira, uma brasileira sensual (MISKOLCI, 2003, p. 164-165).

Diante disso, Júlia não teme as críticas e fica evidente sua conduta de vida pautada na ideia de liberdade e na transgressão diante das normas sociais:

Agora triunfava sobre Lubeck, e as vozes do mundo eram-lhe, mais do que nunca, indiferentes, chamassem-lhe o que quisessem, dissessem o que quisessem daquela estrangeira, mulher do senador, ela não queria saber, faria o que quisesse, rindo e troçando deles, em gargalhadas selvagens (GERSÃO, 2021, p. 75).

Os filhos de Júlia, Thomas e Heinrech se tornaram escritores e, portanto, familiares se tornaram personagens de suas narrativas literárias: “a história de tia Elizabeth era a de Tonia Buddenbrook. Toda a família estava nos livros em que Thomas a descrevia, e por vezes também nas histórias em que Heinrech imaginava” (GERSÃO, 2021, p. 76). Júlia demonstra orgulho de seus filhos tornarem-se escritores renomados: “foi o maior desejo de sua vida, ver o trabalho de Thomas alcançar o maior prêmio literário do mundo, como ele, secretamente, ambicionava. (...) As imagens tinham-se esfumado, e era em Heinrich que agora se concentrava” (GERSÃO, 2021, p. 97).

A vida de Júlia chega a seu último estágio quando regressa a sua terra e cidade natal, Paraty. O ritual de iniciação de Júlia se repete, sua vida é cíclica, a imagem do mar significava para ela o amor e amante, bem como “no mar bem alto, a única coisa que queria era desaparecer, deixar de existir, transformar-se em pedra e cair, cair sempre, até o abismo mais fundo do mar” (GERSÃO, 2021, p. 121).

Júlia mesmo diante do local onde viveu sua primeira infância sente-se triste com a morte da mãe: “a mãe tinha morrido, lembrou-se mais tarde. A mãe tinha morrido. Essa ferida doía muito” (GERSÃO, 2021, p. 123). E o seu alento está na perspectiva de se encontrar com sua babá Ana: “mas Ana estava, tinha certeza de que Ana estava lá, e viria sempre a abraça-la, contar-lhe histórias, cantar-lhe cantigas ao ouvido, pentear-lhe com jeito os cabelos, e dizer-lhe que, quando crescesse e fosse mulher, iria ser feliz, imensamente feliz” (GERSÃO, 2021, p. 123).

Por fim, o regresso de Júlia Mann a Paraty sublinha a história de uma mulher forte e vitoriosa, pois em meio às experiências e travessias ao longo da vida, consegue demonstrar originalidade e singularidade, especialmente no que tange a conservação e preservação de suas raízes, essência que a torna exótica e sensual, e, sobretudo, pela dedicação as artes, tarefa que desperta nela novas composições e experiências de vida, o que, mais tarde repercute e perpetua na família Mann.

Considerações finais

O romance *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão representa um ciclo de vida que se repete em Freud, Thomas Mann e Júlia Mann. Isso porque

suas histórias estão interligas e partilham da palavra para escrevê-la e tal arte da composição denota a autora Teolinda como maestra dessa sinfonia.

Ademais, uma literatura evidenciada como “mise en abyme” e que compreende uma teoria do espelhamento em que a metáfora do “espelho reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa e todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que contém” (DALLENBACH, 1979, p. 52). Tais movimentos de reduplicação interna da obra literária aplicam-se na ligação do texto consigo mesmo, pontos intercambiantes, intercomunicantes de seu aspecto referencial e ficcional e no caso *d’O regresso de Júlia Mann a Paraty* traduz-se no descortinamento de experiências latentes de vida e suas problemáticas reais, visto que nos faz ser como, de fato, somos, ou seja, indivíduos em processo de transmutação, em construção permanente, eles apresentam identidades deslocadas e constante busca pela unidade, pela “pedra filosofal”, como diriam os alquimistas.

Desse modo, conclui-se a partir daquilo que Mann cita com relação à fala de Freud sobre a psicologia e o seu lugar no mundo, a saber:

Pode-se chamá-la antirracional, pois o seu interesse na pesquisa da noite, do sonho, do instinto, do pré-razoável é válido e no seu princípio está o conceito do inconsciente; mas ela está longe de se deixar tornar, através do interesse, a criada do espírito obscuro, delirante e retrógrado. Ela é aquela manifestação do irracionalismo moderno que resiste indubitavelmente a todo abuso reacionário. Ela é, queremos manifestar nossa convicção, uma das pedras angulares mais importantes, que contribuirão para o alicerce do futuro, da morada de uma humanidade liberta e erudita (MANN, 1988, p. 19).

Portanto, toda a experiência de vida descrita na narrativa *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão está no lugar do eterno (re)começo. Júlia Mann saiu ainda criança do Brasil e viveu na Alemanha, mas retorna ao seu país de origem para fechar seu ritual e ciclo de vida. No caso de Freud e Thomas Mann quando se discute o pensamento de ambos no texto em estudo, percebe-se que o discurso de um (eu) se mostra como de outrem (tu) e esse outrem se torna um só (eu-tu), refletindo que o “o outro é o rio que persigo”, pois se mostra sendo aquilo que sou. Logo, o pensamento de Thomas Mann e Freud se apresenta imbricado, fundido num único ser, tem-se, sobretudo, mais uma vez, o ritual de iniciação sucessiva se instaurando, o rito da primeira vez é uma constante no que tange ao processo ritual de aprendizagem diante dos fatos e experiência na vida social.

VELOSO, R. F. “The other is the river I follow”: Textual Psychocriticism in Teolinda Gersão. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 41-56, jan./jun. 2024.

- **ABSTRACT:** *This work intends to investigate the relationship built in *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, by Teolinda Gersão with regard to Literature and Psychoanalysis, especially because they are fields that dialogue with each other, however, literature is seen as the writer's worldview and, in turn, psychoanalysis operates by deconstructing the subject's worldviews to reveal the structures that organize it. To study the narrative in question, psychocriticism will be applied, as it is revealed in two ways: genetic and textual psychocriticism. Genetics can be subdivided into pathographies and psychobiographies. Textual or psychoanalytic criticism is justified within the scope of literary criticism because the work is more than a set of aesthetic categories; It is also the fulfillment of the author's unconscious desire, a kind of alchemical ritual that goes through stages during life in contact with others and human nature. Thus, Freud, Thomas Mann and Julia Mann as characters in Gersão's narrative are a representation, an extension of the subjective life, therefore, of Teolinda Gersão herself, in the act of creation. Furthermore, authors such as: Jean Bellemin-Noel (1978), Dayan-Herzbrun (1997), Miskolci (2003), among others, will be used.*
- **KEYWORDS:** *Portuguese Literature. Teolinda Gersão. Psychoanalysis. Psychocriticism. Alchemy.*

REFERÊNCIAS

- BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- DAYAN-HERZBRUN, Sonia. **Thomas Mann**: um escritor contra o nazismo. São Paulo: Revista Trans/form/Ação, 20: 71-86, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- GERÃO, Teolinda. **O regresso de Júlia Mann a Paraty**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaios sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Edusp, 1993.
- DALLENBACH, Lucien. **Intertexto e autotexto**: Intertextualidade. Revista de Teoria e Análises Literárias. Tradução do original Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979. p. 51-76.
- KRULL, Marianne. **Na rede dos magos**. 16. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.
- KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MANN, Thomas. **A posição de Freud na moderna história das ideias**. Trad. Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

MISKOLCI, Richard. **Uma brasileira** – a outra história de Júlia Mann. Campinas: Unicamp, 2003. Cadernos Pagu, p. 157-176.

RITA, Anabella; REAL, Miguel. **O essencial sobre Teolinda Gersão**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2021.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. In: **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, n. 2, 1993, p. 241-251.

ROLNIK, Suely. O mal-estar na diferença. In: **NÚCLEO de Estudo da Subjetividade**. 1995. p. 01-13. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>> Acesso em: 11 out. 2023.

VELOSO, Rodrigo Felipe. **Os ritos de passagem pelo coração selvagem da vida**: um estudo de Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2012.



GENTE SEM MUNDO: O FALHANÇO DA CIVILIZAÇÃO NA OBRA *A CHARCA*, DE MANUEL BIVAR

Paulo Ricardo Kralik ANGELINI*

- **RESUMO:** Neste ensaio, apresento uma leitura da obra *A charca*, de Manuel Bivar, sob a perspectiva do esfacelamento da civilização e o reencontro do homem com uma natureza primordial, selvagem e brutal. Dono de um discurso furioso e potente, crítico da sociedade do hiperconsumo e da tecnologia onipresente, o protagonista da narrativa isola-se do mundo, das pessoas e de sua própria vida pregressa para tentar recompor-se enquanto sujeito e garantir a própria sobrevivência num planeta em meio ao caos. Na análise de conceitos-chave como a dissolução das identidades no mundo tecnológico, a simbologia do fim do mundo e a natureza em seu estado puro, utilizo, como arcabouço teórico, autores como Byung-Chul Han, Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, Christian Dunker, Ana Paula Arnaut, Pedro Eiras, entre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Narrativa portuguesa hipercontemporânea. A charca. Tecnologia. Natureza. Identidade.

Introdução

As catástrofes naturais há muito fazem parte das doses diárias de imagens bombardeadas nas mídias. O que é indiscutível, entretanto, é o aumento, nos últimos anos, da incidência de eventos trágicos relacionados ao meio ambiente. Acoplamos ao nosso vocabulário expressões meteorológicas como frente fria, frontogênese, efeito estufa, núcleo de condensação, camada de ozônio, el niño, la niña, ciclone extratropical.

Os efeitos desses eventos no planeta em que vivemos igualmente têm sido estudados há algumas décadas. A ecocrítica, desde os anos 1990, com sua ênfase na interdisciplinaridade, mostrava para as Humanidades uma possibilidade de novos olhares a partir da ciência. De acordo com Ricardo Marques (2012), no E-dicionário de termos literários: “A análise ecocrítica de um texto pretende, de certa forma,

* PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Escola de Humanidades – Programa de Pós-Graduação em Letras – RS – Brasil. 90619-900– paulokralik@gmail.com

dar voz a uma coisa silenciada – a natureza e o mundo exterior”. Ainda segundo o verbete, o foco da ecocrítica passa “por todos os motivos que encontramos na natureza – não só os elementos que compõem o planeta, a sua fauna e a sua flora, como também assuntos tão abstractos como o espaço celeste e tudo o que o caracteriza” (Marques, 2012).

Recentemente, tem ganhado destaque a linha de pesquisa do antropoceno, que leva em consideração, segundo Liz-Rejane Issberner e Philippe Léna (2018),

o impacto da acelerada acumulação de gases de efeito estufa sobre o clima e a biodiversidade e, da mesma forma, dos danos irreversíveis causados pelo consumo excessivo de recursos naturais. Contudo, é preciso transformá-lo em uma nova época geológica. (...) Nós estamos, de fato, testemunhando uma forma coletiva de negação, que é o resultado de uma fê ingênua no progresso, de uma ideologia consumista e de poderosos lobbies econômicos.

Os autores reforçam que a humanidade, de certo modo, terceiriza a solução de problemas graves para a ciência, para o poder público, negando os estragos que a fê cega no progresso e no desenvolvimento promovem, como se os recursos naturais do nosso planeta fossem infindáveis. Por isso, afirmam os autores, as humanidades precisam encampar estudos e pesquisas com foco em questões urgentes do nosso tempo: “desastres naturais, energias renováveis, esgotamento de recursos naturais, desertificação, ecocídio, poluição generalizada, migrações, injustiça social e ambiental” (Issberner; Léna, 2018).

Ou seja, para o professor da USP, José Eli da Veiga (2022, p. 24),

reconhecer o Antropoceno significa que a história natural e a história humana, tidas, desde o início do século XIX, como independentes e incomensuráveis, passam agora a ser pensadas como uma única e mesma geo-história, com o acréscimo desta nova força telúrica dominante. O que parece sugerir o fim daquela natureza vista como mero pano de fundo externo para o drama da história humana. Assim como o fim de grilhões somente sociais para a compreensão da sociedade moderna (2022, p. 24).

É, portanto, essa linha inseparável entre o humano e a natureza que pretendo abordar neste ensaio. Quer dizer, a natureza não é um mero pano de fundo, um cenário narrativo, um efeito literário. A natureza surge como personagem na obra *A charca*, de Manuel Bivar, publicada em 2021. Reforço, porém, que no caso do livro estudado, não há um desastre natural especificamente identificável, mas a existência de um elemento de desarmonia num mundo já previamente desequilibrado. A imagem de fim dos tempos igualmente é tratada, mais para o final de *A charca*, como recomeço, na percepção de uma série de eventos climáticos

e alusão a, talvez, dinossauros: “Tudo ali apontava início. Os grandes herbívoros de volta, a ausência de pessoas, os novos dilúvios, a subida das águas, os campos de golfe da costa cobertos de água salgada”: (Bivar, 2023, p. 103). Assim, essa natureza furiosa surge para a personagem central como único caminho para a busca de algum sentido nesse planeta desorientado.

Trato, portanto, da literatura hipercontemporânea, conceito e corpus com os quais tenho trabalhado já há alguns anos, e que abarca essa literatura de agora, recentemente publicada. Prefixo *híper* que traduz o excesso, a intensificação desse contemporâneo. Para Carlos Reis, tendo em vista as problemáticas definições tanto de *moderno* como de *contemporâneo*, é importante não pensarmos no hipercontemporâneo apenas como “uma postulação simplesmente cronológica”, e isso significa “incutir densidade axiológica e histórico-cultural a um conceito que, não constituindo designação consolidada para um tempo periodológico preciso [...], solicita aprofundamentos para que eventualmente lá se chegue” (Reis, 2018, p. 9). São esses aprofundamentos que nos levam a debater, inclusive, esses textos muito recentemente publicados, a partir do século XXI, e que carregam a urgência das questões desse tempo de agora.

Há uma série de recorrências nessas obras, que acabam por consolidar tendências, tendências essas que não invalidam outras possibilidades, mas que com elas coexistem. Ana Paula Arnaut considera o hipercontemporâneo fruto do seu tempo, textos com forte carga intertextual, e mesmo intermedial (livros que se valem de imagens, fotografias, ilustração). Arnaut (2018, p. 19) postula que são novas obras que exigem novos olhares dos leitores e da crítica, uma vez que manifestam “um imperativo de inscrever novos temas e novos cenários que espelhem as inflexões comportamentais, (inter)individuais e (inter)sociais, decorrentes de um novo mundo”. Surgem assim títulos que incorporam as mais diferentes temáticas. De acordo com Paulo Ricardo Kralik Angelini e Samla Borges Canilha (2024, p. 131, tradução nossa), textos

que alegorizam as crises econômicas, as crises ambientais, que carregam inscrições distópicas, que debatem o esgotamento do nosso planeta. Obras que problematizam os movimentos migratórios, a crise dos refugiados, os processos de desterritorialização e de apagamento da identidade. Obras que tematizam a transformação e a precarização do trabalho e do trabalhador, em jornadas 24/7, em empregos informais, e discutem a maquinização do indivíduo, sua desumanização. Obras construídas em tempos em que a ciência é posta em xeque; a cultura, a arte, são atacadas; o jornalismo é relativizado em prol de narrativas fabricadas em redes sociais, as fake news. Obras que trazem sujeitos, portanto, quebrados, individualizados, incentivados a uma permanência isolada num mundo por sua vez cada vez mais conectado, contatos virtuais em meio às mais diversas tecnologias, redes sociais, inteligência artificial.

O olhar de muitos desses textos recentes dirigem-se, portanto, para diversas dessas problemáticas apontadas por Liz-Rejane Issberner e Philippe Léna. É nesta perspectiva que pretendo analisar, neste ensaio, uma dessas narrativas hipercontemporâneas: *A charca*.

Jardins de morte e vida

O abandono da civilização para um contato holístico com a natureza já era tema tratado, por exemplo, na virada do século XIX para o XX. O conto “Civilização”, semente da obra póstuma de Eça de Queirós *A cidade e as serras*, traz de forma divertida o esgotamento do mundo da máquina em favor de uma vida mais atrelada ao campo. Quando Jacinto – personagem que uma rápida análise antroponímica não descuidaria dessa descoberta do sentir, já sinto – notável personagem queirosiano, por força das circunstâncias, decide deslocar-se à serra, perde pelo caminho não apenas seus trinta e sete caixotes de bagagem, mas toda uma postura de arrogância e autossuficiência oriundas do mundo civilizado. A vivência do hipercivilizado na bucólica região montanhosa abre o seu mundo para outras demandas.

130 anos depois de Jacinto, uma personagem traz as mesmas angústias, mas de forma ainda mais radical, uma vez que se desquita ou procura dissociar-se de toda relação com o mundo civilizado, com esse mundo em crise que vive uma pandemia sem precedentes.

A obra *A charca*, lançada em 2021, não teve grande destaque nos mostruários das livrarias comerciais de Portugal, aquelas que vendem livros, computadores, telemóveis e ursinhos de pelúcia. No Brasil, o texto é praticamente desconhecido¹. Há quase nada de crítica literária a respeito, mas o que já existe é superlativo. O crítico literário António Guerreiro (2021), do jornal português *O Público*, considera esse o mais importante texto ficcional lançado nos últimos anos em Portugal. Já o investigador da Universidade de Lisboa, Amândio Reis (2022), chama a obra de uma eco-ficção e afirma que ela “aparece como um objecto não identificado nos céus da ficção portuguesa contemporânea”. Para o poeta e editor Diogo Vaz Pinto (2021), o que o Manuel Bivar consegue neste texto “é uma interpelação violentíssima” contra o sistema, através “de uma ironia brutal, uma escrita cativante da primeira à última página”, resultando numa obra que é um *murro na cara*.

Bivar, a título de curiosidade, frequentou mestrado de História Social no Brasil, na UNICAMP, onde investigou a história da agricultura, em trabalho premiado que deu origem ao livro *Os chãos dos Biafadas*. Dito isso, sublinho o assombroso

¹ No segundo semestre de 2023, a obra fez parte do cronograma de leituras do grupo de estudos ligado ao Projeto de Pesquisa ‘Cartografias Narrativas em Língua Portuguesa: Redes e enredos de subjetividade’, coordenado por mim, na PUCRS.

domínio do mundo e da linguagem botânica que aparecem no texto. Aqui, o mato é de fato personagem. Afirma Amândio Reis (2022) que

alguns dos habitantes mais corpóreos desse mundo são plantas, animais e micróbios, sempre identificados pelo nome ou pela classificação taxonômica em latim, isto é, sempre reconhecidos, específicos e descritos nas suas propriedades, que são únicas, mas que também os prendem uns aos outros no parasitismo, nas relações sexuais e na alimentação. A natureza é um todo sem partes.

O nosso Jacinto do século XXI é um iconoclasta. Habita um mundo que não faz mais sentido, um mundo já pós-apocalíptico, talvez em plena pandemia. O próprio autor, em mesa-redonda promovida pela Feira do Livro do Porto de 2021, afirma: “Não reparamos no apocalipse, enquanto anunciávamos o fim do mundo” (Bivar, 2021). Amândio Reis (2021) especula: “Ele desloca-se para esse hiper-futuro da narração, em relação ao qual o futuro especulativo da diegese corresponde já a um histórico Éden pós-humano, o qual se vislumbra, aqui e ali, no pretérito imperfeito próprio dos relatos”, como em “Agora que as terras tinham sido abandonadas voltavam os matagais e com eles veados, corços, gamos, javalis aos milhares, lobos, lince, víboras, texugos, raposas, saca-rabos” (Bivar, 2023, p.33). António Guerreiro (2021) complementa: “é um livro que desenha uma paisagem pós-apocalíptica, sem, no entanto, ser ficção científica”. É preciso mesmo reiterar que essa nota pós-apocalíptica do texto advém de registros no fundo bastante realistas, porque a realidade da natureza intocada e abundante carrega em si mesma algo não manejável, não de todo compreensível, algo selvagem, primitivo, algo novo.

Trago aqui, portanto, uma tendência recorrente nessa literatura hipercontemporânea que é debater essas questões a partir da crise ambiental e do desaparecimento do humano. Longe, portanto, de abarcarem apenas textos de ficção científica (ainda que habilmente apresentem mundos distópicos – ou aparentemente distópicos), são obras que trazem nosso tempo de catástrofes, de esgotamento do planeta. Como sugerem Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet (2018, p. 11): “Os problemas relativos ao meio ambiente transparecem igualmente na produção literária atual, que revela um enraizamento num real que se pode transformar, e não somente na literatura, num cenário de autêntico pesadelo”. Em seu estudo de fôlego sobre as inscrições distópicas no romance português hipercontemporâneo, Caroline Becker sublinha que, se nas distopias clássicas, a tematização é “o medo dos estados e organizações sociais capazes de silenciar as individualidades em nome da coletividade” nos textos mais atuais “a ameaça, agora, é o individualismo”, o egoísmo; “a indiferença com o outro. A ameaça, hoje, é a insensibilidade moral”. (Becker, 2017, p. 160)

É essa *insensibilidade moral* que transformou a personagem do texto em caça, desde sua infância. Esse homem, assim, carrega um ódio por tudo aquilo que diz

respeito à sua vida prévia: um ódio à cidade, um ódio ao ambiente acadêmico, um ódio ao bullying sofrido na escola, um ódio ao comportamento padronizado dos gays, um ódio ao convívio com o outro, um ódio à sociedade em geral. Por conta disso, decide viver no meio do mato. Como afirma Amândio Reis, o romance de Manuel Bivar é inovador em diferentes frentes, e “também ao nível do assunto, com o seu protagonista verdadeiro — um homem do campo, «bicha rural» (p.56), algures no interior português, entre o Alentejo e o Algarve —, mas despersonalizado, anónimo, e com o seu relato ao mesmo tempo fabuloso e naturalizador, muito mais do que naturalista”.

A primeira grande ironia, portanto, é justamente a de trazer esse Portugal rural sem nenhuma idealização, como lembra António Guerreiro (2021). A obra traz

uma descrição do mundo rural destituída de qualquer espécie de idealismo. Pelo contrário, há aqui uma espécie de vertigem, de imanência e de uma certa crueldade da natureza. Não há nenhuma relação romântica com a natureza, nem a noção de paisagem, nem nada que se pareça com a noção daquilo que são os quadros conceituais com que o sujeito urbano olha a natureza.

Desta forma, conforme Amândio Reis (2021), Manuel Bivar “continua indomesticado e alheio à tradição portuguesa e ao seu modo-de-fazer”. A literatura portuguesa, bem sabemos, muito se alimenta dessa imagem idílica do mundo rural português. Miguel Real resgata o conceito de aldeianismo, de António José Saraiva, como uma das características do povo português. “Civilização” de Eça traz um tanto dessa representação ufanista, ainda que, como bem lembra Teresa Cristina Cerdeira (2000), em *A cidade e as serras* não há a vitória da serra sobre a civilização, mas uma espécie de equalização entre as duas. Aqui em *A charca*, não. Aqui o mato vence o homem.

Ainda que o mundo diegético pareça pós-apocalíptico, pandêmico, em ruínas, ele recupera, como já referi, a essência inabitada dos bosques, o funcionamento quase primordial da natureza, a natureza em seu estado puro. Puro e hostil. É uma natureza, portanto, como traz o texto: sem propósito. *A charca*, então, como avisa António Guerreiro (2021), nos obriga “a olhar para baixo, para o chão, para a terra” numa espécie de *contrassublime*. Ou seja, esse homem não sente nenhuma elevação de espírito, não há transcendência. Há a mera sobrevivência.

A personagem de *A charca* está isolada e cercada por elementos de uma natureza a todo momento opressora, em que veados, porcos esfomeados, víboras, podem matá-lo a qualquer descuido. Assim inicia o texto:

Era um jardimzinho de carvalho negral, giesta amarela e cebola-albarrã, com granitos, onde as vacas morriam envenenadas com cicuta que comiam na ribeira e onde eram inevitáveis os pensamentos sobre morte e vida, a cada momento,

e também sobre a desgraça inequívoca da condição veada neste mundo (...) Na ribeira havia cágados e ratos de água, rosas-caninas e pereiras que davam umas pêras muito duras sempre devoradas pelas pegas azuis e pelos estorninhos (Bivar, 2023, p. 5)

O parágrafo inicial, portanto, já mostra um espaço que contempla vida e morte, uma natureza que se alimenta a si própria, que ostenta perigos escondidos e venenosos. Em seguida, neste cenário, é apresentada a personagem, e a cena breve já mostra aquele homem em sua essência: quase 40 anos, a masturbar-se em cima de uma rocha. Ele ejacula um jatinho de esperma, “um jacto minguado” que em nada se compara com a abundância do mundo animal, “nem uma décima parte dos trezentos mililitros que os veados libertavam depois de se montarem uns aos outros” (Bivar, 2023, p. 5). É nessa constante comparação entre o humano – egocêntrico, falhado, ridículo, minúsculo, como ele – e a natureza, grandiosa e imprevisível, que o protagonista se move por entre as armadilhas que há naquele espaço intocado.

Pedro Eiras, escritor e pesquisador na Universidade do Porto, onde coordena projeto de investigação sobre a representação e o imaginário do fim do mundo, aponta um “delicioso imaginário de destruição” que desperta o interesse imediato do público, ao que ele se refere como a espetacularização do fim do mundo. Eiras pesquisa a recorrência dessa temática no cinema e na literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, e pergunta-se por que “nos fascina e aterroriza esse tema milenar – nunca resolvido” (Eiras, 2022, p. 9).

No caso de *A charca*, esse fim do mundo está alinhado com a sensação de desamparo vivida na pandemia. Bivar aproveita-se, portanto, daquele mundo ruído que descobrimos habitar quando um vírus minúsculo começou a empilhar corpos nos hospitais e nas ruas, quando tocar no outro era proibido, quando as relações afetuosas eram um risco. E é a partir desse mundo de privações ou mesmo de um mundo distópico muito próximo daquele mundo do pós-Covid, que nos fala a personagem de *A charca*. Lá, em plena pandemia – importante referir que a pandemia nunca é de todo explicitada, mas há indícios que nos são familiares: um vírus, há o uso obrigatório de máscaras, as fronteiras fechadas por conta de medidas sanitárias, a necessidade de isolamento social² –, que alastra mortes por todos os lados, junto à natureza, acaba por observar que tudo em volta também morria:

os sobreiros morriam, os carvalhos morriam, as raízes atacadas pela fitóftora, a árvore sufocada e o tronco seco, as pernas que caíam, as bolotas germinadas

² Por exemplo em “Não estivessem as fronteiras fechadas por todas as medidas sanitárias entretanto decretadas e toda aquela carne seria sua” (Bivar, 2023, p. 65) e em “Quando a prostituta lhe pediu boleia e ele a mandou pôr a máscara e ela lhe ofereceu uma oral por três euros pensou que tristes tempos” (Bivar, 2023, p. 66)

entre sargaços e as giestas pisoteadas por vacas enormes [...] Os carvalhos também morriam de cancro, um buraco na base do tronco de um preto brilhante como carvão. As negaças que não faziam barulho ao levantar voo era mortas com a cabeça batida no chão, os galgos que não tocavam as lebres eram mortos às dezenas (Bivar, 2023, p. 6).

Ou seja, aquele mato “eram jardins de morte e vida” (Bivar, 2023, p. 7). Pedro Eiras (2022, p. 59) recorta do texto de Walter Benjamin sobre o contador de histórias: “a morte é a sanção de tudo aquilo que o contador de histórias pode narrar” e reflete: “Walter Benjamin lembra que o moribundo detém uma ‘autoridade’ especial”. E “aquele que morre possui toda a experiência de uma vida, que nesse instante termina – ou se completa”.

No início de *A charca*, vemos um homem morto em vida, desesperançado e raivoso, a tentar sobreviver no meio de uma natureza *radiotiva*: “as principais fontes de radiação não são artificiais [...], mas sim os raios cósmicos do espaço, os raios gama das rochas, dos solos e o radão das rochas e dos solos de granito” (Bivar, 2023, p. 102). E ele não se refere a um mundo pós-hecatombe nuclear, mas a esse nosso mundo exatamente de agora. Contudo, Manuel Bivar trabalha na perspectiva daquilo que Eiras chama de ‘humanidade mínima’, uma vez que essas obras que representam um mundo em extinção necessariamente lidam com o aniquilamento da humanidade, restando poucas – ou nenhuma – testemunhas:

O imaginário do fim do mundo na narrativa contemporânea (literária e cinematográfica) implica quase sempre a extinção da humanidade. Que a fauna e a flora, o planeta Terra, o universo continuem a existir ou colapsem, num cataclismo natural ou artificial, não é indiferente; mas a ideia de ‘fim de mundo’ confunde-se, em primeiro lugar, com a ideia do fim do ser humano (Eiras, 2022, p. 75).

É exatamente o que ocorre em *A charca*. Por conta do isolamento, a protagonista parece ser uma das poucas testemunhas daquele processo de extinção. Sozinho, fechado em si mesmo e cercado pela natureza, a cada dia tinha mais certeza da sua escolha, porque “ninguém conseguia mais imaginar futuros” (Bivar, 2023, p. 77). O imaginário dentro da obra revela ou um mundo que já acabou fora daquele espaço, restando poucos sobreviventes, ou um mundo que talvez resista, e dele já não temos mais registro no texto, mas que está cada vez mais em dissintonia com o que acredita o protagonista. Em nenhum momento a narrativa refere-se àquele mundo lá fora no presente: apenas no passado, com o já vivido, e no futuro: a provável extinção.

Afastado de todos, esse ser eremítico, aos poucos, no desenvolvimento da narrativa, começa a se familiarizar cada vez mais com os “tempos nas pedras”, com o mundo natural que escolheu, ainda que tenha consciência, a todo instante,

dos riscos que ali corre: “de ser morto por um veado, de ser confundido com um macho e acabar com um chifre enterrado na barriga” (Bivar, 2023, p. 5). Entretanto, esses riscos são muito menores do que aqueles vividos na cidade, por conta da sua “circunstância”, que batiza como a “condição veada”, e diz: “Então, sabia que a condição veada não era nada senão o medo de acabar como um coelho, com a cabeça batida na pedra” (Bivar, 2023, p. 5).

Ele que sempre fora vítima. A escola, com sua “diretora nazi que não admitia pretos”, fora para ele um espaço de humilhação: “No pátio, a prisão, a injúria, a humilhação. As tetas caídas beliscadas e repuxadas, gordo, badocha, a bicha obesa que não sabia que o era” (Bivar, 2023, p. 19). Não por acaso, algumas das lembranças mais violentas da personagem referem-se ao ambiente escolar, um espaço que deveria ser seguro para a livre expressão, mas é castrador e agressivo. Richard Miskolci, na obra *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*, afirma que “a educação ainda é despreparada para lidar com as diferenças”, porque homogeneiza um grupo que é diverso, ao “inculcar valores dominantes e conteúdos previamente definidos”, em vez de realizar um

questionamento das injustiças e do diálogo com os anseios dos/as estudantes. Desejos silenciados antes mesmo de chegarem às palavras, já que lhes falta vocabulário para expressá-los, tanto pela tenra idade quanto pela forma como a educação tende a restringir seus horizontes, ao invés de expandi-los (Miskolci, 2012, p. 29).

As lembranças da escola, assim, são páginas desagradáveis deste catálogo de ódio e ressentimentos que o protagonista carrega. Mais tarde, a universidade igualmente receberá a marca do desprezo pela personagem. Na cidade, vivem as *bichas ressabiadas*, que traziam uma maldade, uma “mesquinhez sem grandeza” (Bivar, 2023, p. 9). Na cidade, também vivem os pombos, seres odiados, “ratos do ar e propagadores de doenças” (Bivar, 2023, p. 17), uma potente metáfora para o declínio da humanidade: “Que o símbolo do espírito santo fosse agora considerado nojento e dedicadamente combatido era sinal dos tempos” (Bivar, 2023, p. 17). Esse homem critica a domesticação dos animais no espaço urbano. Cães e gatos reduzidos a uma vida artificial, pouco saíam de casa e “cagavam em jornais e areias, esterilizados, isolados, alimentados com comida artificial e acabavam iguais aos donos” (Bivar, 2023, p. 18), que igualmente eram “esterilizados, domesticados, mortificados”. (Bivar, 2023, p. 32). Na cidade, os rios são poluídos com bocas de esgoto. Nas ruas, cheiro a mijo, cheiro a álcool. As pessoas assaltadas com “seringas infectadas com doença” (Bivar, 2023, p. 19). O cima estava em crise, o trabalho estava em crise: “Os que buscavam trabalho e não o encontravam sentiam-se inúteis, os que encontravam sentiam-se desgraçados porque trabalhavam demais e não conseguiam pagar as contas, a vida e o dentista” (Bivar, 2023, p. 22). Pessoas

que ainda faziam trabalho escravo ou “sonhavam ser cantores de rap”, fugindo da violência da polícia.

A personagem de *A charca*, portanto, se embrenha no mundo natural e tenta deixar para trás esse lastro de sofrimento relacionando à vida urbana. A atenção agora é dedicada ao mundo das coisas vivas, mas ele também precisa lutar nesse mundo para sobreviver. Assim, num processo quase de desintoxicação civilizatória – similar ao vivido pelo já citado queirosiano Jacinto – esse homem consegue identificar, cada vez de modo mais nítido, os pontos de fragilidade e desespero de sua vida pregressa. O embasbacamento tecnológico é um deles: “passados meses nas pedras era-lhe claro que a quantidade de informação a que antes se expusera matava-o, inundava-o, afogava-o” (Bivar, 2023, p. 77).

A onipresença das telas conectadas transformou o homem em um holograma, entregando às redes toda a sua privacidade, 24 horas conectados: “Optamos em deixar que o smartphone ou o smartwatch nos indique a qualidade de nosso sono ou quantos passos damos, mas, na verdade, submete-nos ao ditado da quantidade correta” diz Byung-Chul Han (2022). Bauman (2004, p. 78) igualmente destaca o vício do celular, do smartphone. As pessoas não conseguem deixar de olhar as mensagens, as notificações: “Você nunca perde de vista o seu celular” porque “estando com seu celular, você nunca está fora ou longe (...) Encasulado numa teia de chamadas e mensagens, você está invulnerável”. Byung-Chul Han (2021) afirma:

O smartphone é hoje um lugar de trabalho digital e um confessionário digital. Todo dispositivo, toda técnica de dominação gera artigos cultuados que são utilizados à subjugação. É assim que a dominação se consolida. O smartphone é o artigo de culto da dominação digital.

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2022), afirma ainda que “a internet é um espaço autorreferencial onde se busca circular a si mesmo. Mais sobre o que já pesquisei, mais sobre o que quero ler, mais sobre pessoas que pensam como eu. Não existe o desafio do outro. O espaço virtual é um inferno de monotonia”. Muito similar é a percepção que o protagonista de *A charca* possui, para quem “a invenção da nova linguagem não era mais que a primeira indicação de uma sociedade orientada por psicopatas narcísicos”. (Bivar, 2023, p. 77). Ele complementa:

A internet não ajudava e a possibilidade de rapidamente se poder saber tudo levava a que muito mais rapidamente se chegasse à conclusão de que tudo era uma merda. Acabava-se o lugar de fuga e o sonho irrealista que faz mexer e andar em frente. Sabendo-se os resultados à partida desistia-se inevitavelmente (Bivar, 2023, p. 77).

Também Noam Chomski (2023) debate o tema, sublinhando algo evidente, mas difícil de ser alcançado: “a verdadeira forma de controlar o processo é acabar com a procura. Fazer com que as pessoas compreendam que há mais coisas no mundo além das fantasias na Internet”. Esse é o movimento pretendido pelo homem da charca, porém o mundo externo por vezes chama o protagonista, especialmente quando o “anjo da fornicção” se apresenta. Essa é a expressão utilizada pela personagem naqueles momentos em que o desejo sexual vence e ele descumpra a sua promessa “de viver completamente apartado da tecnologia, de largar computador, telefone e aplicações” (Bivar, 2023, p. 65). Nessas horas, baixava os aplicativos de encontros destinados ao público gay, navegando num “mar de carne transfronteiriço, os bíceps e os abdômenes encolhidos na beira de barragens e piscinas, as tatuagens e os calções curtos, tantos músculos, tanta barriga, tanta chicha” (Bivar, 2023, p. 65). As imagens idênticas – corpos musculosos em diferentes poses e ângulos – apontam para uma padronização estética que é regra nas redes sociais. Diz Han: “O imperativo neoliberal de rendimento, de atrativos e de boa condição física acaba por reduzir o corpo a um objeto funcional que é necessário otimizar” (Han, 2018, p. 16). A internet é, portanto, conforme Han, na obra *A expulsão do outro*, essa “caixa de ressonância especial”, uma “câmara de eco da qual foi eliminada toda a alteridade, toda a estranheza” (Han, 2018, p. 14), porque “a comunicação global consente somente mais idênticos – ou os outros somente na condição de serem idênticos” (Han, 2018, p. 14)

Apenas nessas horas abandonava provisoriamente esse projeto de vida para encontrar-se com um homem qualquer, de forma anônima e sem afeto. Ali, submetia-se às mais tórridas fantasias, porque conforme Lipovetsky (2007, p. 228),

no espaço-tempo da internet, não apenas o corpo é posto entre parênteses, mas também o tradicional espaço privado. Permitindo jogar com a identidade pessoal, tudo dizer impunemente, ser visto e entrar em contato instantâneo com incontáveis desconhecidos, o ciberespaço cria um novo gênero de conforto, um conforto de terceiro grau, assinalado por traços hiperprivados ao mesmo tempo que hiperpúblicos.

Encontrando-se furtivamente com estranhos no mato ou nas rodovias, o homem equilibra-se entre o pique do desejo e a frustração pós-sexo: “Naquela estrada sentiu a mais desoladora das tristezas. Naquele carro em busca de picha ele era como os outros, “um homem quase velho, enrustido e profissional tolerado” (Bivar, 2023, p. 67) que vivia as mais extremas fantasias sexuais para “de novo voltar à camilha onde passava a semana ao computador como se não fosse deste mundo” (Bivar, 2023, p. 67).

A charca também carrega uma forte crítica à pausterização do mundo gay, às armadilhas que a sociedade impõe a partir desses padrões estéticos exigidos

para uma vida sexual minimamente satisfatória. O protagonista da obra, pelo que apresenta o narrador, sempre fora vítima desse sistema, sentindo-se excluído, não pertencente, incapaz de ser ele mesmo a partir do que sentia. Ainda assim, ele não resiste quando o anjo da fornicção surge na sua frente, e precisa sentir-se no mais baixo nível de degradação, vivendo relações sexuais rápidas e anônimas, um gozo breve e insípido, saindo dos automóveis na beira das estradas, “mordendo limões para disfarçar o sabor amargo e doce da gonorreia” (Bivar, 2021, p. 66).

Manuel Bivar apresenta, pois, forte ironia a esse mundo gay português (mas universal). Diz o narrador: “Um país que tem na bicha sua prova póstuma de nacionalidade, em que a bicha era a profissão e seu pensamento natural e orgânico, era o lugar certo para ele” (Bivar, 2023, p. 49). Refere-se a D. Sebastião, a quem chama de *criança veada*, também ela “incapaz de amar a si própria, porque foi criada para ter asco de si própria, e que, num gesto de grandeza e instinto, redimiu e tornou a espera e a suposta decadência daquilo que foi sempre decadente numa virtude” (Bivar, 2023, p. 47). Logo, é evidente que essa criança veada, o símbolo da nação, seria o que acabou sendo quando cresceu, carregando o comportamento típico de uma *bicha maníaca*, redimindo “todas as bichas que tiveram o azar de nascer nesta terra” (Bivar, 2023, p. 47). Portanto, a desgraça veada histórica desta nação faz sentido para a personagem, que se sente pertencente, “era o país dele e pela primeira vez não queria fugir e sentia-se em casa. Ele que odiava a história, via-lhe agora até um resquício de utilidade” (Bivar, 2023, p. 49).

Amândio Reis (2021) defende que Bivar promove “a reinscrição da ‘bicha’ na história”. O protagonista de *A charca* entende, portanto, “os sentimentos de miserabilismo e rejeição, tão frequentes nas bichas que se permitem a dominação e a acomodação na desgraça” (Bivar, 2023, p. 57). Diferentemente do que ele já fora, entretanto, a vida no mato tornara-o uma *bicha rural*. Afirma António Guerreiro (2021): “A obra cria uma nova categoria, a da bicha rural. E há nisso uma grande novidade, porque não corresponde a nenhuma espécie de estereótipo”. Diz o narrador de *A charca*, “foi na cidade que a bicha encontrou seu lugar de fuga e onde, mais ou menos escondida e dissimulada, pôde ser livre. A mata urbana é seu território, pequeno paraíso sórdido onde recria a liberdade inicial e vagueia escondida” (Bivar, 2023, p. 42). António Guerreiro (2021) concorda: “A homossexualidade hoje é vista segundo os estereótipos da vida urbana. O homossexual vai ocupar os centros das cidades. Criam-se bairros que são frequentados predominantemente por homossexuais que garantem uma espécie de vida divertida, uma vida noturna”. Não na obra de Manuel Bivar, que traz “alguém que vive numa dimensão imanente com esse mundo cruel da natureza, habitado por uma luta pela sobrevivência, por uma dimensão sinistra que se espalha por todo o lado” (Guerreiro, 2021).

É por isso que a protagonista sente-se cada vez mais partícipe daquele mundo, que antes lhe era tão inóspito, já que “uma bicha rural que não acaba sozinha, violada por caçadores e comida por porcas, pode considerar-se sortuda” (Bivar,

2023, p. 58). Aos poucos, habitua-se com as pedras. Aliás, essa tendência de fechar-se em si próprio é apontada, também por Arnaut e Binet, como característica da literatura hipercontemporânea: “um intimismo que parece ser um voltar as costas a um mundo que é só dispersão e ausência de sentido. A busca de raízes, que a globalização tem tendência a tornar incertas; o mundo virtual que toma o lugar de uma realidade a que se prefere fugir” (Arnaud; Binet, 2018, p. 12).

A dependência aos aplicativos é substituída por um movimento muito mais saudável, longas caminhadas no meio do mato: “as suas voltas e a sua necessidade de andar durante horas mantinham-se apesar da exaustão do trabalho físico” (Bivar, 2023, p. 35). Ele, sempre sedentário na cidade, acaba por desenvolver uma outra rotina viciante, com um efeito catártico: “Era um hábito que não conseguia largar, era talvez a forma que tinha de largar a raiva, subir as serras, dar a volta aos montes, correr os carvalhais” (Bivar, 2023, p. 35). Não mais horas sentado em frente a um computador ou a uma televisão, porque: “há muito que achava que as pessoas eram feitas para passar os dias a andar, que o corpo humano não se destinava senão a andar ao menos oito horas por dia, sem parar” (Bivar, 2023, p. 35).

Graças às longas caminhadas ele vai conhecendo cada vez melhor o ambiente do qual já não se sente um ser estranho. É lá que desenvolve seu próprio espaço de contemplação. Mais que contemplação: imersão. Porque ele já não é o ser passivo da cidade: ele é agora ativo no meio. Naquela vida, procura encontrar seu lado mais selvagem, e ao estripar porcos e coelhos “limpava décadas de desgraça e humilhação” (Bivar, 2023, p. 11). Ali, no seu ilhamento voluntário, a todo instante reflete sobre a vida que tinha e que muitos nunca pensarão em abandonar. E pergunta-se: “O que seria destas cabeças com décadas de luz azul nos olhos da televisão e marrecas de computador? Que seria tudo isto senão um gigantesco suicídio colectivo, desejo de não existência, de não ligação, de não pertença?” (Bivar, 2023, p. 29).

O mundo lá fora morrera, e era preciso fazer o luto, porque “o luto daquele mundo que acabara não estava feito. Sem luto, não haveria recomeço, mas apenas vagueares entre destroços” (Bivar, 2023, p. 103-104). E o homem de *A charca* acredita num recomeço.

Conclusão

Uma das tendências evidentes do romance português hipercontemporâneo (mas também da literatura hipercontemporânea de Portugal no seu todo) é o debate sobre questões muito críticas à forma como vivemos, ao mundo do capital, ao sistema econômico. Obras que apresentam um mundo em ruínas – como já disse, não necessariamente um mundo distópico – e que trazem personagens já com quase nenhuma paciência para a convivência humana. Podemos juntar o protagonista de *A charca* com as protagonistas de *Natureza Urbana*, de Joana Bértholo, *Dano e Virtude*, de Ivone Mendes da Silva, e o de *A noiva do tradutor*, de João Reis.

As quatro personagens afastam-se cada vez mais da lógica do mundo capitalista, recusam certos padrões de comportamento, como aquele amor ao trabalho (que por tanto tempo foi vendido no kit “como vencer na vida”, entregue para nós no final da infância), possuem certo asco ao humano, costumam falar sozinhos e adotam a deambulação, em longas caminhadas junto à natureza, como forma de resistência (exceção do tradutor de João Reis, que deambula por uma cidade em estado constante de putrefação). Recorto aqui uma ação recorrente tão simples como caminhar, mas que carrega um grito silencioso contra a vida que essas personagens (não) vivem.

Em *A charca*, objeto de análise deste ensaio, a potência do debate vem junto de uma consciência sempre pulsante desse homem que se isola no mato e que o narrador heterodiegético não consegue conter. Consciência que traz uma metralhadora de desafetos, ressentimentos e ódios contra o sistema. Um *maníaco*, nas palavras do narrador. Ou um dos últimos lúcidos num mundo já perdido?

Para Amândio Reis (2022), o caráter pirotécnico deste sujeito – que a certa altura acha que a única solução é tacar fogo nas aldeias, no mato, no mundo – revela uma *poética e religião do incêndio*: “porque o fogo é forma de fazer, de ter intervenção na matéria, e porque o fogo é amor também” (Bivar, 2023, p.59). Afirma Amândio Reis (2022): “Se o protagonista é um incendiário em potência, movido pelo ressentimento, a sua piromania tem de ser entendida também num plano quase crítico do texto, no quadro mais amplo de uma combustão criativa que leva a que o fim do mundo e o seu nascimento andem a par”.

Diogo Vaz Pinto (2021) corrobora essa ideia, porque, tendo em vista a vida que levamos, “todos já percebemos que isso está num ritmo que nos vai destruir [...]. Todos percebem a fachada, o problema é que o caminho tem que ser feito sempre interiormente, através do desespero”. O que acontece, para o jornalista, é que o homem de *A charca* escapa da apatia; age:

É um grito de uma pessoa que sai daquela condição de ser uma figura pacífica, tímida, em certos aspectos oprimida, que está num espaço de inserção em que todos nós vamos reconhecer nos nossos dias, estamos em cenários urbanos, estamos com empregos de merda, estamos dentro de um simulacro que é absolutamente ridículo e que se descontrolou (Pinto, 2021).

Pedro Eiras, em um de seus textos compilados na obra *A linguagem dos artesãos: 10 ensaios sobre o fim do mundo*, debate as diferentes acepções e usos do verbo *salvar*, vocábulo muito utilizado nas narrativas sobre as grandes catástrofes que colocam em risco o planeta e a sobrevivência humana. O pesquisador recorta desse raciocínio algumas expressões como “‘salvar uma vida’, ‘salvar a alma de um pecador’, ‘salvar uma empresa da falência’, ‘salvar uma revolução’” (Eiras, 2022, p. 143), e amplia a discussão, trazendo também a necessidade de um olhar coletivo e social:

Salvar é a tarefa central, urgente, inadiável de várias formas de activismo, e implica uma transformação inteira do mundo, uma revisão da noção de justiça, uma revolução conceptual que interrogue conceitos como identidade, alteridade, direito, *homo sacer* (Agamben) e *grievable life* (Buttler). Salvar, neste sentido, implica transformar o mundo (Eiras, 2022, p. 144).

O protagonista de *A charca* já entende que o mundo em que vive não pode ser salvo, e por toda a narrativa desfila os motivos que deixaram o planeta nesta situação: “Era preciso fazer o luto, enterrar o mundo, fazer a grande cova e metê-lo lá dentro num grande cortejo” (Bivar, 2023, p. 103). Por isso, o homem carrega a semente da transformação pessoal como arma para a sua própria salvação. De algum modo, utiliza-se da acepção, também citada por Pedro Eiras (2022, p. 143): “salvar alguém de si próprio”. O protagonista de *A charca* acreditava que “as formas de vida estão condenadas a desaparecer quando o ambiente muda a não ser que se transformem” (Bivar, 2023, p. 76). Por isso, ele se transforma. A sobrevida desse homem estava já por demais atrelada ao meio que escolhera viver.

Gilles Lipovetsky (2015, p. 31) afirma que “o momento contemporâneo caracteriza-se pela *desutopização* ou pela desmitificação do futuro”. Ou seja, “As tragédias do século XX e os novos riscos tecnológicos e ecológicos produziram golpes terríveis nesta crença num futuro perpetuamente melhor. (...) Nossa época é acompanhada de desassossego e de desengano, de decepção e de angústia” (Lipovetsky, 2015, p. 32). Somos frutos desse tempo, como o protagonista do romance, que é construído, de modo visível, com um olhar avassalador sobre a condição humana e sua ação frente ao mundo.

O mundo como conhecera já havia acabado. O sujeito da cidade “não via nada, nem presente nem futuro, porque estava rodeado de história que mata, de património, da melancolia e da ruína de uma sociedade que acabara” (Bivar, 2023, p. 78). Manuel Bivar (2021), em entrevista, afirma que seu protagonista começa a conviver com “coisas que exigem um olhar atento ao novo que está a surgir”. A ruína do futuro obriga ao protagonista de *A charca*, portanto, a ressignificar esse novo. Ou seja, recuperando o final da última passagem de Amândio Reis (2021): “uma combustão criativa que leva a que o fim do mundo e o seu nascimento andem a par”. Porque, ainda de acordo com o pesquisador, “a refundação/refundição do mundo exige, portanto, que se imagine futuros: nem Apocalipse, nem Génesis, mas Palingénese, o recomeço que se entretece com todos os fins, e que parece ter sido, até agora, pelo menos, a história desse «uno» metamórfico a que chamamos vida na Terra”.

E essa refundação, esse novo estava justamente no velho, naquilo que sempre esteve lá, porém esquecido. O novo estava num primordial intocado, no meio das pedras, da natureza. O novo aconteceu quando os cágados acostumaram-se com esse homem e começaram a comer na sua mão, quando bebia infusões de ervas e

“tinha a sensação de levitar” (Bivar, 2023, p. 94), quando criou raízes naquela terra que de início lhe fora hostil. Quando descobriu que “não era ele que intervinha no ambiente, era o ambiente que intervinha nele e o transformava” (Bivar, 2023, p.103).

Ele era uma das gentes sem mundo, mas então “percebeu que era dali, se tinha enraizado e não queria mais nada” (Bivar, 2023, p. 94). Ele desejava também fazer parte daquele ecossistema, “ser comido, dissolvido e aproveitado. Estes clarões, pensando em morte, davam-lhe alento” (Bivar, 2023, p. 75).

Essa dissolução da única pessoa viva presente do início ao fim da narrativa corrobora com a ideia, já aqui levantada, da *humanidade mínima*. Conforme Pedro Eiras (2022, p. 75), “esse imaginário questiona os limites do testemunhável”, e isso implica “o desaparecimento de todas as testemunhas; a própria narrativa do cataclismo aponta para a condição de inenarrabilidade. (...) só pode haver relato do fim do mundo graças à existência, performativamente demonstrada, do próprio mundo”.

É o mundo que, metaforicamente, começa a narrar a sua própria história e a história daquele homem, através da capacidade da comunicação entre os seres: “Diz-se que as árvores se ajudam umas às outras através das raízes partilhando nutrientes e emitindo todo o tipo de sinais” (Bivar, 2023, p. 105). É o mato, as pedras que narram. Eu disse, lá no início deste texto, que a natureza de *A charca* vence o homem. Mas vence aquele homem que, como bem afirma o narrador, não se transforma, não se modifica, não entende que é menor que ela. O protagonista não é vencido, porque se metamorfoseia em bicho, em tronco, em seiva. Não é vencido, mas aceito. Só assim, esse homem pessimista e sem futuros, atinge algum tipo de redenção. Porque “nas pedras, sozinho, a olhar as águias, sem internet e pornografia, ele sentia nascer o desejo. Sentia que um novo mundo começava e estava diante de si e ele via-o e entrava pelos abismos e escuridades dos fundos com a luz do novo” (Bivar, 2023, p. 84).

ANGELINI, PRK. People without a world: the failure of civilization in the book “A Charca” by Manuel Bivar. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 57-74, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *In this essay, I present an analysis of the book “A charca” by Manuel Bivar from the perspective of the disintegration of civilization and the rediscovery of man in a primordial, wild, and brutal nature. Possessing a furious and powerful discourse critical of the hyper-consumer society and omnipresent technology, the protagonist of the narrative isolates himself from the world, people, and his own past life in an attempt to recompose himself as an individual and ensure survival on a planet amidst chaos. In the examination of key concepts such as the dissolution of identities in the technological world, the symbolism of the end of the world, and nature in its pure state, I employ*

theoretical frameworks from authors such as Byung-Chul Han, Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, Christian Dunker; Ana Paula Arnaut, Pedro Eiras, among others.

■ **KEYWORDS:** *Hyper-contemporary Portuguese narrative. A charca. Technology. Nature. Identity.*

REFERÊNCIAS

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik; CANILHA, Samla Borges. The Shattered Narrative of Mafalda Ivo Cruz. In: ARNAUT, Ana Paula; MEDEIROS, Paulo de (Orgs). **The Hypercontemporary Novel in Portugal: Fictional Aesthetics and Memory after Postmodernism**. New York: Bloomsbury, 2024.

ARNAUT, Ana Paula; BINET, Ana Maria (eds.). Introdução, Coimbra, **Revista de Estudos Literários**, vol. 8, 2018, pp. 11-15.

ARNAUT, Ana Paula. ‘Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: Morfologia(s) do Romance e (Re)figurações da Personagem’, Coimbra, **Revista de Estudos Literários**, vol. 8, 2018: pp. 19–44.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2004.

BECKER, Caroline Valada. **Inscrições distópicas no romance português do século XXI**. Orientador: Paulo Ricardo Kralik Angelini. 180 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2017.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik (eds.). Introdução, Porto Alegre, **Revista Letras de Hoje**, n. 51 (4), 2016, pp. 447-449.

BIVAR, Manuel. **A Charca**. 3 ed. Lisboa: Língua Morta, 2023.

BIVAR, Manuel; GUERREIRO, António; PINTO, Diogo Vaz. **Manuel Bivar conversa com António Guerreiro e Diogo Vaz Pinto**. Boomerangue#3, Feira do Livro do Porto. Setembro de 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=di-KcoxSCKU>

CERDEIRA, Teresa Cristina. A Cidade e as Serras: romantismo extemporâneo? In: **O avesso do bordado: Ensaio de literatura**. Lisboa: Caminho, 2000.

CHOMSKI, Noam. “Noam Chomski: ‘Esta inteligência artificial é o ataque mais radical ao pensamento crítico’”. [Entrevista concedida a Ivo Neto e Karla Pequeno]. Lisboa, Portugal: **O público**. Abril de 2023. Disponível em <https://www.publico.pt/2023/04/28/culturaipsilon/entrevista/noam-chomsky-inteligencia-artificial-ataque-radical-pensamento-critico-2047342>

EIRAS, Pedro. **A Linguagem dos Artesãos**: 10 ensaios sobre o fim do mundo. Campinas: Pontes Editores, 2022.

HAN, Byung-Chul. **A expulsão do outro**: Sociedade, percepção e comunicação hoje. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

HAN, Byung-Chul. “Byung-Chul Han: ‘O celular é um instrumento de dominação. Age como um rosário’ [Entrevista concedida a Sergio C. Fanjul] Madri, Espanha: **El País**, outubro de 2021. Disponível em <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-10-09/byung-chul-han-o-celular-e-um-instrumento-de-dominacao-age-como-um-rosario.html>

HAN, Byung-Chul. “A dominação se torna bem-sucedida ao se disfarçar de liberdade”: [Entrevista concedida a Flavia Tomaello] Buenos Aires, Argentina: La Nacion. Abril de 2022. [Tradução **Cepat**. Instituto Humanitas Unisinos]. Disponível em <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/617549-a-dominacao-se-torna-bem-sucedida-ao-se-disfarcar-de-liberdade-entrevista-com-byung-chul-han>

ISSBERNER Liz-Rejane; LÉNA, Philippe. Antropoceno: os desafios essenciais de um debate científico. **Unesco**, abril de 2018. Disponível em <https://www.unesco.org/pt/articles/antropoceno-os-desafios-essenciais-de-um-debate-cientifico#:~:text=O%20termo%20Antropoceno%20foi%20criado,consumo%20excessivo%20de%20recursos%20naturais>.

LIPOVETSKY, Gilles. **A sociedade da decepção**. Tradução de Luís Filipe Sarmento. Lisboa: Edições 70, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARQUES, Ricardo. Ecocrítica. In: CEIA, Carlos (Org) **E-Dicionário de termos literários**. Universidade Nova de Lisboa. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecocritica>

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora : UFOP · Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

QUEIROZ, Eça de. **A Cidade e as Serras**. São Paulo: Hedra, 2000.

QUEIROZ, Eça. Civilização. In: **Contos**. São Paulo: Martin Claret, 2022.

REIS, Amândio. Manuel Bivar, A Charca. **Forma de Vida**, 2022. DOI. <https://doi.org/10.51427/ptl.fdv.2022.0023> .

REIS, Carlos. Nota prévia. Coimbra, **Revista de Estudos Literários**, vol. 8, pp. 7-10.

VEIGA, José Eli. Antropoceno e Humanidades. Anthropocena. **Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica**, n. 3, 2022. p. 19-47



QUESTÕES DE MENTALIDADE NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: A REVOLUÇÃO DOS CRAVOS NA LONGA DURAÇÃO¹

Roberta Guimarães FRANCO*

- **RESUMO:** O 25 de abril de 1974 transformou-se em um marco que transcendeu a mudança política, atingindo diversas áreas da vida portuguesa, especialmente quando soma-se ao fim do Estado Novo a descolonização dos territórios africanos em 1975. A literatura imediatamente posterior a 74/75 desempenhou papel crucial no desvelar de práticas de repressão do Estado Novo, da violência da Guerra Colonial etc. Cinquenta anos depois da Revolução, a questão que se coloca é sobre quais temas foram efetivamente enfrentados, na sociedade e na literatura contemporânea. Em que medida, a mentalidade, especialmente a de caráter colonialista é encarada na longa duração da Revolução. Para além dos retornados e da Guerra Colonial, como ler as memórias outras, as diaspóricas, no contexto português atual.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Portuguesa Contemporânea. Revolução dos Cravos. Pós-25 de abril. Longa duração. Colonialidade.

Introdução

Pensar a literatura portuguesa contemporânea significa esbarrar, por caminhos distintos, na imagem da Revolução dos Cravos e no constructo “Pós-25 de abril”, adotado amplamente como possibilidade de recorte, configuração de um marco, diante de um contemporâneo que já se alarga por quase um século. A questão que se coloca, frente à proximidade dos cinquenta anos da Revolução, é em que medida, e por meio da literatura, podemos falar em amplas mudanças na sociedade portuguesa,

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Belo Horizonte – MG – Brasil. 31270-901 – robertagf@uol.com.br

¹ Este texto é parte das reflexões realizadas no âmbito do projeto de pesquisa “A longa duração do pós-25 de abril: testemunho, pós-memória e pós-migração na narrativa portuguesa contemporânea”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Uma versão ampliada deste texto será publicada em 2024 no livro “Fünfzig Nelken: Transkulturelle und transmediale Einblicke in Portugals April-Revolution von 1974”, pela Biblioteca Afro-Luso-Brasileira do Ibero-Amerikanischen Instituts na Alemanha.

para além das evidentes mudanças políticas. A Revolução e, conseqüentemente, a noção “Pós-25 de abril” seriam mesmo tão socialmente marcantes em termos de mentalidades? Especialmente quando pensamos em uma mentalidade colonial que teima em sobreviver?

O próprio conceito de Revolução talvez seja o caminho para algumas ponderações. Etimologicamente e no campo da astronomia por exemplo, a palavra está ligada a movimentos orbitais que remetem à ideia de retorno, à volta a uma posição inicial. Posteriormente, encontraremos as noções ligadas às transformações político-sociais, que definem Revolução como mudança sensível. Nesse sentido, pode-se ponderar sobre o caso português, o quanto é possível ler a Revolução dos Cravos como um duplo movimento, ao mesmo tempo que significa ruptura, frente ao Estado Novo, é inegável o processo que estabelece um retorno de Portugal para a Europa, a partir da descolonização, o que o poeta Joaquim Manuel de Magalhães chamou de “um ajuste”.

Portanto, se por um lado evidencia-se as transformações oriundas do contexto de redemocratização, por outro, é preciso problematizar se efetivamente todos os campos da vida portuguesa foram afetados por este processo. Corroborando as afirmações de José Tengarrinha por ocasião do vigésimo aniversário do 25 de abril, de que “faltava uma visão integrada do político no social, sendo aquele ou o privilegiado ou mesmo o exclusivo objeto de enfoque, gerando-se assim uma perspectiva de encadeamentos simples de causas e efeitos” (TENGARRINHA, 1999, 271), pensamos se esta questão ainda não permanece como uma realidade, ou seja, o marco da Revolução seria muito mais político do que social. Conseqüentemente, seria necessário perguntar: “Pós-25 de abril para quem?”, para quem o processo de redemocratização efetivamente se aplica? Ou ainda, o que estamos chamando de vida portuguesa quando falamos em transformação no sentido de melhoria?

A problematizar o constructo, obviamente, não significa refutar a importância da Revolução frente ao Estado Novo e ao fascismo, ou seja, em termos políticos.² No entanto, é necessário refletir sobre a sociedade, sobre a manutenção de comportamentos e ideias, especialmente, quando se fala de “colonialismo”. Por si só, a ideia de libertar Portugal do colonialismo citada na Constituição de 1976 já parece um tanto paradoxal. O que significaria libertar o colonizador do colonialismo?

Diante dessas reflexões, este texto toma a literatura portuguesa contemporânea após a Revolução, pensada aqui na condição de longa duração de Fernand Braudel, como ponto de partida para refletir sobre a manutenção de uma mentalidade colonialista. Embora possamos falar de uma produção literária dos anos finais do século XX que encarou as memórias recentes do Estado Novo e da Guerra Colonial

² O texto “A Revolução Portuguesa de 1974/75 e a institucionalização da Democracia”, de menciona inúmeras transformações significativas e aspectos positivos oriundos da Revolução (ROSAS, 2006).

(Lobo Antunes, Manuel Alegre, Lídia Jorge e Almeida Faria), e encontremos na literatura de início do século XXI uma nova geração igualmente disposta a enfrentar essas memórias, muitas vezes por um viés de embate geracional (Isabela Figueiredo, Dulce Maria Cardoso e Patrícia Lino mais recentemente), é possível questionar o quanto o tema de uma colonialidade interna ao território português ainda é pouco abordado. Assim, ao analisar sobretudo a produção recente em Portugal de escritores negros de origem angolana (Kalaf Epalanga, Djaimilia Pereira de Almeida e Tvon), observa-se em que medida estes textos, que encenam outras memórias e outros corpos na história recente em Portugal, indicam que estaríamos diante da distorção da “contra-imagem”, indicada por Eduardo Lourenço em 1977, e do que José Gil chamou em 2004 de “não-inscrição” do país no pós-25 de abril.

Um elemento chama a atenção na abordagem dos dois filósofos: a ideia de que a descolonização, entre 1974 e 1975, foi um processo distante do povo português. Consequentemente, a memória sobre a Guerra Colonial, tão escondida pelo Estado Novo apesar de tantas mortes, e sobre o colonialismo de forma ampla, com toda a gama de crueldades, foi se dissipando ao invés de ser efetivamente encarada, questionada, expurgando da sociedade portuguesa os laivos de racismo. Um exemplo evidente da “não-inscrição” sobre a colonização e o colonialismo são os debates dos últimos anos em torno da construção do Museu das Descobertas (MARGATO, 2018), não apenas pelo nome escolhido, mas principalmente pela continuidade da monumentalização do passado, reafirmando o Ato Colonial de 1933 e a ideia de “essência orgânica” portuguesa como colonizadora. Em 2019, o poema tridimensional “Museu dos Descobrimentos”³, de Patrícia Lino, escancara na imagem de caixões sobrepostos o que precisa ser discutido, a herança de morte que paira neste tipo de celebração.

Os anos de Estado Novo são varridos com a Revolução, mas o que fazer com os séculos anteriores e com uma história baseada em uma grandeza sempre fora do continente? O que fazer com a imagem da “essência orgânica” do povo português e do lusotropicalismo de Gilberto Freyre? Apesar dos 13/14 anos de guerra, a descolonização em si parece ter passado despercebida de um debate público que levasse ao entendimento de que o processo não era uma benfeitoria portuguesa.⁴

³ Disponível em: <http://www.patricialino.com/museu-dos-descobrimentos.html>

⁴ “Saúdo os povos africanos que, depositando inteira confiança na honestidade e sinceridade do nosso processo de descolonização, estabeleceram connosco relações diplomáticas e de amizade que muito nos sensibilizaram” – trecho do discurso de Costa Gomes na ONU, em 17 de outubro de 1974 (Gomes 1974). O discurso de Gosta Gomes parece anular o lugar de agentes dos africanos no seu próprio processo de independência, focando na ação portuguesa adjetivada como honesta e sincera, mesmo após aproximadamente quatorze anos de guerra. Obviamente a fala é realizada já pelo novo governo, liberto do fascismo pela Revolução dos Cravos, no entanto, é mais um indício de negação de que o passado colonial possui uma história muito mais longa do que os quarenta e oito anos do Estado Novo.

José Gil chama a atenção para um certo silêncio que paira, apesar da Revolução: “E se tudo se desenrola sem que os conflitos rebentem, sem que as consciências gremem, é porque tudo entra na impunidade do tempo – como se o tempo trouxesse, *imediatamente*, no presente, o esquecimento do que está à vista, presente” (GIL, 2008, p. 18).

Para José Gil, nem a literatura foi capaz de adentrar o espaço público, apesar de estar povoada por nomes que, de forma autobiográfica ou puramente ficcional, testemunharam desde um primeiro momento os horrores da Guerra Colonial. No entanto, é inegável a contribuição da literatura do último quartel do século XX, sobre a qual recai com frequência o uso do “Pós-25 de abril” (narrativa pós-25 de abril, poesia pós-25 de abril etc.) e da qual fazem parte nomes como António Lobo Antunes, Manuel Alegre e Lídia Jorge, por exemplo. Não em vão João Barrento, em *A chama e as cinzas* (2016), livro que toma como recorte os anos finais do século XX após a Revolução dos Cravos, afirma que a literatura, apesar de uma significativa variedade, parece “constituir-se num duplo movimento alternante, entre o enclausuramento e a diáspora, com um olhar dominante que se abre em três direções: o *olhar para trás*, [...], o *olhar para a distância*, [...] o *olhar para dentro*” (BARRENTO, 2016, p. 18-19).

Se tomarmos essas três direções como parâmetro, podemos perceber na obra de Lobo Antunes, por exemplo, que os três movimentos se concretizam. O olhar para dentro nas primeiras obras do “ciclo de aprendizagem” (SILVA, 1994) desdobra-se em olhar para trás no “ciclo das epopeias”, enquanto o olhar para a distância, seja no sentido espacial ou temporal, parece atravessar a sua produção diante de um recorrente aqui (Portugal) e lá (Angola). Em Manuel Alegre e Almeida Faria, por outro lado, com *Jornada de África* (1989) e *O conquistador* (1990), respectivamente, vemos um olhar para dentro permeado pela paródia que olha para trás. Os romances atingem em cheio um dos grandes símbolos do Império esfacelado: Dom Sebastião e o próprio sebastianismo. No caso de Lídia Jorge, com *A costa dos murmúrios* (1988), o olhar para a distância é intensificado, inserindo o espaço moçambicano e a experiência feminina durante a Guerra Colonial na memória sobre os anos finais do Estado Novo.

Portanto, ao observarmos apenas essas quatro referências da produção literária pós-25 de abril, é inegável entender o papel da redemocratização na possibilidade do fazer artístico como enfrentamento de tensões recentes e/ou problematizando questões distantes que ainda ecoam na contemporaneidade portuguesa. É possível perceber, em muitas dessas obras, o que está explícito na fala do Alferes Sebastião, de Manuel Alegre, sobre a necessidade de reencontro consigo mesmo. O fim do Império como caminho de retorno. Ainda assim, o enfrentamento do colonialismo, sobretudo o seu substrato presente na mentalidade interna, não parece ter sido efetivamente realizado. Aceitar e encarar o fim do Império não significa questionar

de frente as dinâmicas coloniais que permanecem mesmo quando a relação política de opressão deixa de existir.

Outros embates: novas formas de indagar o passado

A força de um tema, bem como a sua relevância para um debate público, pode ser verificada pela sua sobrevivência ao longo do tempo, mesmo que as abordagens mudem e outros questionamentos surjam. Nesse sentido, a virada do século não significou, propriamente, para o cenário literário português uma virada de página diante do que já relativamente distante fim do Império. Ao contrário, a passagem de 25/30 anos trouxe novas perspectivas para o processo histórico que, olhado a uma certa distância, passa a contar com outros testemunhos, atravessados também por um recorte geracional. O passado recente, dos anos finais do Estado Novo e da Guerra Colonial, vivenciado na infância ou apreendido a partir de uma memória familiar compartilhada, permanece em uma literatura de caráter memorialístico, como nas produções de Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso. Mais recentemente, o tom parodístico, já vislumbrado nas possíveis leituras que Manuel Alegre e Almeida Faria apresentam de Dom Sebastião ou em *As naus*, de Lobo Antunes, ganha um novo contorno na escrita de Patrícia Lino.

A experiência do retorno, amplamente abordada na obra de Lobo Antunes, permanece, por outro ângulo, atravessada por uma noção de trauma identificável ao conceito de pós-memória, especialmente a partir das obras de Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso.⁵ As experiências abordadas em *Caderno de memórias coloniais* e *O retorno*, publicadas respectivamente em 2009 e 2011, ultrapassam o movimento migratório que circunda os anos da Revolução. Trazem um primeiro confronto geracional, que permite vislumbrar a educação de duas crianças brancas, no seio de famílias portuguesas em Moçambique e Angola, durante forte intensificação do discurso do grande império português, e posteriormente o embate entre o imaginário construído em torno do país que não era pequeno, desde que visto de longe, e a imagem que encontram quando chegam a Portugal.

A escrita, elaborada na vida adulta e atravessada por memórias da infância⁶, permite vislumbrar mais do que um embate geracional entre os testemunhos de primeira hora e aqueles publicados mais de 30 anos depois da Revolução. A mentalidade dos anos do Estado Novo, mais especificamente de um pensamento colonialista, também é confrontada, a partir desses corpos adultos que encaram o

⁵ Sobre as duas escritoras, os questionamentos identitários de suas obras, e a questão da pós-memória, ver: “Portugalidade e pós-memória: configurações e desconstrução da identidade portuguesa” (Franco 2018, 153 - 166).

⁶ Neste texto não desenvolveremos questões voltadas para os conceitos de autobiografia ou autoficção, a afirmação é pautada apenas nos dados biográficos das respectivas autoras, que nasceram em Moçambique e Angola.

passado. Não por acaso, em *Caderno de memórias coloniais* e *A gorda* (2016), de Isabela Figueiredo, a interpelação do pai no primeiro livro e da mãe no segundo passa pela quantidade de bagagem colonialista que eles trazem (bagagem no sentido de mentalidade e no sentido literal, dos baús, dos móveis, do sótão).⁷ A escrita do Caderno, que acompanha não só a infância da menina branca filha do colono português na antiga Lourenço Marques, mas também mostra a preparação da menina para a viagem para Portugal, preparação que passa pela história que ela deveria contar quando chegasse à metrópole, a narrativa dos pais que seria transmitida pela filha:

“Lá pela Metrópole anda muito amiguinhos dos pretos, mas que vejam bem quem eles são, e a paga que nos deram por tudo o que aqui enterrámos, e era nosso; esta cidade, este trabalho, donde comiam. É por ti que vão saber. Tens que contar. Conta a todos.”

[...]

Quando o avião tomou altura houve dentro da cabina um silêncio fundo sobre a baía de Lourenço Marques, os subúrbios, as palhotas, as terras de cultivo, o mato que vi enquanto subíamos.

Em silêncio, mas num silêncio ainda mais fundo, porque afinal já era uma mulher, voltei a chorar o que perdia e haveria de pagar. A dívida alheia que me caberia.

Nunca entreguei a mensagem de que fui portadora. (FIGUEIREDO, 2011, p. 109-111)

A filha que não entrega a mensagem dos pais, tratará a escrita como uma grande traição, afinal é no ato da escrita que compreende que um mesmo homem poderia ser um pai amoroso e um colono violento, e que a mentalidade dos pais jamais mudaria: “As pessoas não mudam. Um branco que viveu o colonialismo será um branco que viveu o colonialismo até ao dia da morte. Esta minha verdade é para eles uma traição. Estas palavras, uma traição. Uma afronta à memória do meu pai, mas com a memória do meu pai podemos bem os dois” (FIGUEIREDO, 2011, p. 131). A constatação de que ela tinha uma verdade própria, distinta da verdade dos pais, ainda encontraria a consciência de ser uma branca diferente, por ser uma retornada: “Em Portugal, habituei-me cedo a ser alvo de troça ou de ridículo, por ser retornada [...]” (FIGUEIREDO, 2011, p. 119); ou ainda, a percepção de que a imagem que recebia da metrópole em Moçambique era bastante distorcida, afinal “A metrópole era suja, reta, pálida, gelada. Os portugueses da metrópole eram

⁷ Sobre os dois livros de Isabela Figueiredo ver: “Do corpo-escrita ao corpo-casa: o quarto-império e o sótão memória em Isabela Figueiredo” (FRANCO, 2021, 162-175).

pequeninos de ideias, tão pequeninos e estúpidos e atrasados e alcoviteiros. [...] Que triste gente!” (FIGUEIREDO, 2011, p. 123)

Este embate também é apresentado em *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso. Ou seja, um confronto entre a imagem do Império pelo qual haveria de lutar e a realidade de uma metrópole que não poderia ser, na visão do personagem-narrador Rui, “[...] como hoje a vimos no caminho que o táxi fez, ninguém nos ia obrigar a cantar hinos aos sábados de manhã se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos.” (CARDOSO, 2012, p. 88). O que aprendiam na escola, os motivos para celebrar a grandiosidade do Império, agora parece uma fantasia diante da realidade apresentada, não apenas pela configuração da cidade em si, considerada pequena e envelhecida pelo narrador, mas agravada pela condição da família, mais uma na grande leva dos retornados. A falta de condições de Portugal para receber as famílias vindas do ultramar piora a imagem do Império, e leva a um estigma que ainda permanece presente na sociedade portuguesa: “Agora somos retornados. Não sabemos bem o que é ser retornado mas nós somos isso. Nós e todos os que estão a chegar de lá” (CARDOSO, 2012, 77).

Portanto, mesmo décadas depois a questão ainda se impõe, especialmente pela via memorialística, ainda que por outra geração. O império, sua ruína e seus destroços permanecem, apesar da recepção das obras ainda encontrarem certa resistência em uma memória pública marcada por um imaginário colonialista e, muitas vezes, saudosista de um salazarismo abordado pela via paternalista. Nesse sentido, é importante destacar uma produção mais recente, conseqüentemente mais distante de uma questão geracional direta, mas que enfrenta, via paródia (HUTCHEON, 1991), não só o passado recente, mas uma mentalidade de séculos. *Kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial* (2020), de Patrícia Lino, aprofunda a necessidade de encarar questões que ultrapassam (antecedem e sucedem) o período do Estado Novo.

O projeto mostra uma memória colonial entranhada em símbolos, discursos e até em souvenirs. O Kit traz uma série de objetos, brinquedos, jogos, que ridicularizam a manutenção de uma mentalidade colonialista disfarçada de celebração de grandes feitos. O “Banquinho racial”, por exemplo, adornado com imagens do brasão português, é apresentado como um elemento que desempenha uma função psicológica a ser utilizado em um momento específico:

O que é o BANQUINHO RACIAL

O BANQUINHO RACIAL é uma peça de mobiliário colonial e a base de um exercício fundamentalmente psicológico.

O BANQUINHO RACIAL deve ser usado na eventualidade de cruzar-se com um ou mais membros das comunidades das ex-colônias portuguesas.

Para além da descrição do objeto que, neste caso já aponta uma função, o Kit traz também o manual de uso para cada objeto e a recomendação de faixa etária.

Como usar o BANQUINHO RACIAL

1. Ao cruzar-se com um ou mais membros das comunidades das ex-colónias portuguesas, posicione o banquinho e suba para cima dele.

Desça do banquinho assim que o contacto com um ou mais membros das comunidades das ex-colónias portuguesas terminar.

Não se recomenda o uso do BANQUINHO RACIAL em situações de contacto com um ou mais membros dos países do norte.

Para todas as idades. (LINO, 2022, p. 46-47)

O “Banquinho racial” é uma paródia explícita da condição intermediária de Portugal no passado, já apontada por Eduardo Lourenço e por Boaventura de Sousa Santos, afinal não é possível subir no banquinho e olhar de cima para um membro dos países do norte. Nesse sentido, desvela também a manutenção de uma mentalidade que atualmente se expressa por meio do racismo e da xenofobia, nos variados episódios em que a frase “Volta para a tua terra!” é direcionada, especialmente para africanos e brasileiros. A manutenção da “colonialidade do poder”, para lembrar Anibal Quijano (2005), das heranças do Império, exemplificada pelas violências cotidianas de cunho racista, demonstra o trabalho ainda por fazer. A descolonização das mentes precisa passar pela descolonização epistemológica, necessária para entender outras vivências, outras memórias e, especialmente para realizar uma autoindagação sobre a perpetuação de um discurso que propaga uma identidade homogênea, consequentemente, excludente, além de uma série de exageros ou relativismos quando se fala da história do Império. O objeto “Disco riscado lusitanístico”, apresentado como método da “pedagogia da repetição”, é um exemplo do quanto muitos discursos permanecem inalterados:

O que é o DISCO RISCADO LUSITANÍSTICO

O DISCO RISCADO LUSITANÍSTICO (DRI) ou A HISTÓRIA COMO EU ACHO QUE ELA FOI é um clássico da pedagogia da repetição.

O DRI reforça a versão histórica do colonizador e assemelha-se a um exercício de mnemónica.

Reúne seis faixas imprescindíveis:

1. QUANDO PORTUGAL DESCOBRIU O MUNDO...
2. A GRANDEZA DO NOSSO PASSADO
3. O QUE FIZEMOS NÃO FOI ASSIM TÃO MAU!

4. A COLONIZAÇÃO ESPANHOLA FOI MUITO PIOR!
 5. O FUTURO DO NOSSO IMPÉRIO CRISTALINO
 6. BLAH, BLAH, BLAH
- (LINO, 2022, p. 76)

Sem sombra de dúvidas, as repetições evidenciam o trabalho ainda por fazer, seja na construção da contra-imagem, problematizada por Eduardo Lourenço, ou na necessidade de inscrição de realidade efetivamente pós-colonial, para dialogar com José Gil. Pois, apesar da existência da metaficção historiográfica, do tom parodístico, das autobiografias, das narrativas testemunhais, em suma, do papel da memória sobre esse passado recente (e não só) presente nos textos do século XX ou XXI, há ainda a “não-inscrição” interna do colonialismo, evidente na permanência da ideia de “outro” e de todo o tratamento vinculado a essa “condição”. Nesse aspecto, percebe-se claramente que a tal identidade homogênea é necessariamente branca. No Pós-25 de abril, Portugal ao mesmo tempo que dialoga com a Europa, retoma uma perspectiva de que a Revolução é um reencontro do país consigo mesmo, ou seja, a imagem da “portugalidade” ainda se faz muito presente. Mais uma vez, Portugal se afasta, discursivamente, de uma sociedade multicultural. Portanto, cabe questionar qual é o lugar dos negros nesta sociedade.

Outras vozes: a inscrição de novos corpos

Parece ser ainda um tabu apontar que entre 1974 e 1975 não apenas portugueses brancos migraram (como retornados ou não) para Portugal. Não há abordagens que levam em consideração, por exemplo, a existência do Decreto Lei no. 308-A, de 25 de junho de 1975, que versa sobre a conservação ou requerimento de nacionalidade dos que viviam, nascidos ou não, no então ultramar, e seus descendentes. Afinal de qual sociedade portuguesa e de que povo português estamos falando após-74? (Sem aqui obviamente desconsiderar que já existia presença negra muito anterior, como demonstra o trabalho de Tinhorão). A quem interessa, por exemplo, a decisão do Instituto Nacional de Estatística (INE), de 2019, proibindo a pergunta sobre a origem étnico-racial no Censo de 2021? Mesmo após um Grupo de Trabalho constituído pelo governo ter proposto que os cidadãos respondessem se são brancos, negros, ciganos ou asiáticos.⁸

Se os retornados, os soldados e a própria guerra são temas frequentes nas produções pós-25 de abril, como é possível perceber nas obras dos autores aqui já citados, estamos agora, em produções mais recentes no século XXI, diante de outras

⁸ Sobre esta questão ver as duas reportagens de Joana Gorjão Henriques, publicadas em 2019 no jornal *Público* (Henriques 2019a, 2019b).

perspectivas que olham para outra parcela da população, também afetada pelos mesmos processos históricos e suas consequências. Uma parcela constantemente invisibilizada, já que não é considerada parte do discurso sobre o povo e sobre um país que se reencontra consigo mesmo. Não apenas aqueles que migraram no momento da Revolução e das independências, mas também sobre a vaga migratória das décadas seguintes. No entanto, é necessário que, ao destacar a relevância dessas narrativas para a inserção desses corpos em uma narrativa nacional, não se resvale na tentação de homogeneização dessas experiências a partir da noção de migração.

Portanto, o que este texto trará adiante, uma reflexão acerca da produção de Kalaf Epalanga, Tvon e Djaimilia Pereira de Almeida⁹ a partir de um ponto em comum – nasceram em Angola, vivem e publicam em Portugal – não pretende uniformizar as experiências e suas escritas. Um caminho corriqueiro diante da ideia de “outridade” é transformar esse “outro” em uma massa amorfa, em uma unidade que se difere daquela outra unidade a ser defendida, neste caso, a imagem de um país branco. Nesse sentido, negar a individualidade específica, como diz Tony Morrison, significa igualar todos os processos migratórios ou ainda tratar todos os negros como os de “lá” e nunca como os “daqui”, ou seja, ao olhar um corpo negro identificá-lo automaticamente como um imigrante.

Este é o ponto partida de *Um preto muito português* (2017), de Tvon, livro sobre um jovem nascido em Portugal, mas descendente de Cabo-Verdianos, a narrativa em primeira pessoa começa com o capítulo “Quem sou eu”, com a seguinte apresentação de Budjorra, o narrador-personagem:

Perguntam-me várias vezes donde sou.

Sou filho de caboverdianos que há muito residem em Portugal. Sou neto de caboverdianos que nunca conheceram Portugal. Sou bisneto de holandeses que mal conheceram Portugal. Sou bisneto de africanas que muito ouviram falar de Portugal.

E donde sou eu? Eu até sou nascido em Lisboa mas sou tão tido como estrangeiro. Não por minha opção, no princípio mas depois com o tempo, com as pessoas, apercebi-me de que era um dos inúmeros lisboetas não considerados alfacinhas. [...]

Não vivo num daqueles bairros a que eles chamam de problemáticos mas eu sou um ser de veras problemático. Sou problemático porque não me enquadro em nenhum dos cenários que as estatísticas me querem meter. Eu até me licenciiei, eu até falo o português conveniente. Ninguém sabe lidar comigo, não se sabe se sou Preto o suficiente ou se ando a tentar por Branco inconscientemente. (TVON, 2017, p. 5).

⁹ Poderíamos facilmente incluir Aida Gomes e Iara Monteiro neste debate.

O fato de Budjurra não se enquadrar nos estereótipos esperados de um jovem negro na sociedade lisboeta gera uma automática dificuldade dos que o cercam de entendê-lo como português. Pesa para o narrador as avaliações externas, mas ele parece ter uma noção muito bem formada sobre a sua própria identidade e reconhecer que o problema reside nos outros. “Era tudo tão normal como eu ser estrangeiro na terra que imparcialmente me pariu” (TVON, 2017, p. 6), ou seja, independente do local de nascimento, a cor da pele define a condição de imigrante.

Portanto, boa parte das reflexões do jovem não são autoindagações, são percepções desses olhares externos. No capítulo 40, “Tu não tens humor negro, Budjurra”, em um diálogo direto com o leitor, aborda o incômodo da associação direta do termo “negro” com questões negativas, consequentemente, o limite do humor: “O que é que vocês pensam quando ouvem falar de humor negro? Normalmente as pessoas associam esse tipo de humor ao humor macabro. Como sempre o negro está associado a algo mais. Cansativo, certo? Cansativo essa insistência em demonizarem-nos ou será cansativo eu estar sempre a falar disso? Bom, o meu objectivo em falar hustedes é desabafar e que posso fazer se esse tema como o meu dia-a-dia sem nunca ser digerido por ele? Mas como mesmo, devorame” (TVON, 2017, p. 145). É importante destacar também a interrogação sobre ser cansativo o narrador tratar sempre do tema, mas a resposta é a necessidade de desabafo, tendo em vista o mal-estar gerado pela questão.

Kalaf Epalanga nos livros *Estórias de amor para meninos de cor*, de 2011, e *O angolano que comprou Lisboa (por metade do preço)*, de 2014, faz das crônicas um verdadeiro espaço trânsito. O declarado “eu”, que se mostra, se interroga, divide as suas percepções entre Angola e Portugal, fala dos dois espaços quase como se não houvesse uma fronteira. Ora estamos diante dos problemas mais atuais da capital portuguesa, ora estamos entre Luanda e Benguela, descortinando costumes e histórias familiares. Na crônica “Missed in action”, do livro de 2011, encontramos uma descrição que se assemelha ao que narrador de Tvon descreve como o esperado de alguém negro, o lugar dos imigrantes (não apenas negros) na organização social de Lisboa: “Uma vez chegados [os imigrantes], a maioria era remetida para as margens da cidade, os guetos dos sonhos desfeitos, onde, na luta pela sobrevivência, se engole o orgulho para mastigar o pão” (EPALANGA, 2011, p. 19). E, ao trazer o cenário da música como espaço de autoafirmação nesta sociedade, chama a atenção para os portugueses sem bandeira – “Subiu ao palco e deu o rosto e o nome – General D – a estes portugueses sem bandeira, que trocariam a Europa que lhes era proposta por uma África à deriva, se fosse trocável assim...” (EPALANGA, 2011, p. 20). –, mas não romantiza a ideia de que um retorno à África seria ideal ou possível. Do mesmo livro, “Granelistas” traz o trânsito não apenas do imigrante, mas do corpo negro como turista que, constantemente, precisa entender os códigos sociais e as “dinâmicas racistas” dos lugares que pretende conhecer:

“Ser negro em território branco obriga-me a perceber sempre como a cidade que irei visitar recebe e lida com os de “cor”” (EPLANAGA, 2011, p. 29).

No livro de 2014, a percepção sobre a crise econômica enfrentada por Portugal ganha uma atenção especial, mais uma vez a capacidade de quem consegue ver de fora e de dentro ao mesmo tempo revela nuances de perspectivas subjetivas e coletivas. Em “Museu da Kizomba”, a ideia de uma reconciliação com a história, que precisa começar pelo reconhecimento da diversidade, pelo entendimento de Lisboa como uma cidade multicultural:

Lisboa é uma cidade mestiça, é moura, é africana, é mundo, e a solução para a crise, creio, passará por nos reconciliarmos com a história deste lugar único, geograficamente bem localizado, bem no centro do triângulo entre Américas, África e Europa, para lá dos Pirenéus. Este é o lugar que chamamos de casa, um lugar economicamente falhado, mas culturalmente rico, com um péssimo plano de marketing, mas com conteúdo e uma história para contar. Por que não começarmos com um passinho de dança? (EPALANGA, 2015, p. 19).

Lisboa é, no olhar do cronista, uma cidade atravessada por heranças africanas, mas também é cada vez mais a cidade que perde aquilo que poderíamos chamar de essência. Não pela presença dos imigrantes africanos, mas sobretudo pela especulação imobiliária que altera significativamente a vida na capital. Em “Lisboetas”, Kalaf Epalanga aborda um certo saudosismo de uma cidade que está perdendo sua alma devido a uma série de transformações. Mas sua percepção parte desse olhar de um corpo imigrante: “Eu, que ainda não me livre do rótulo de imigrante, posso afirmar com segurança: só regressa a casa quem mantém vivo o sentimento de pertença, e como as cidades são as pessoas que as fazem, não me canso de dizer que o que mais sinto falta em Lisboa não são espaços culturais ou grandes projectos arquitetónicos, sinto falta dos que cá, dos lisboetas. Onde estão os lisboetas?” (EPALANGA, 2015, p. 23). As crônicas de Kalaf Epalanga ultrapassam, e muito, a imagem esperada da migração, especialmente no livro de 2014, quando seu olhar está extremamente atento aos dilemas econômicos e culturais que afetam a vida portuguesa, especialmente a vida da capital.

É, sem dúvidas, na produção de Djaimilia Pereira de Almeida que encontramos o maior tratamento da questão migratória, especialmente entre Angola e Portugal. O que já chamei de projeto literário voltado para a questão do trânsito na obra de Djaimilia (FRANCO, 2021) vem se transformando nas suas mais recentes publicações (*Bruma*, 2021; *Ferry*, 2022. Até então a exceção era *A visão das plantas*, 2019). No entanto, é inegável a existência de um percurso que atravessa *Esse cabelo* (2015); *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018); *As telefones* (2020) e *Maremoto* (2021) sobre as relações familiares afetadas pela migração e pela vivência dos imigrantes na capital portuguesa.

Mila, em *Esse cabelo*, Cartola e Aquiles, em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, Solange, em *As telefones*, Sr. Boa Morte, em *Maremoto*, experiências marcadas também pelas separações familiares característica dos processos migratórios em busca de melhores condições de vida. Nas obras de Djaimilia vemos, sobretudo, uma migração do que podemos chamar de luso-africanos, a partir do trabalho de Fernando Luís Machado (2009), ou seja, filhos de famílias mestiças nascidos nos antigos territórios ultramarino, africanos assimilados, ex-combatentes da Guerra Colonial são alguns dos personagens que habitam o universo ficcional de Djaimilia Pereira de Almeida. No entanto, sem que haja um momento de reagrupamento familiar, com frequência a figura materna permanece em Angola, a mãe de Mila em *Esse cabelo*, pouco aparece no livro, mesmo nas memórias da narradora; Glória, esposa de Cartola e mãe de Aquiles, fica doente em Angola, junto com a filha, a espera do reencontro com o marido; Filomena, mãe de Solange, visita esporadicamente a filha enviada para a Lisboa para ser criada pela tia, longe da guerra civil em Angola; a mulher de Boa Morte é abandonada por ele, junto com a sua filha Aurora, a quem o ex-soldado dirige sua escrita, sem sequer saber seu paradeiro, ou se está viva. Os que migraram, por sua vez, vivem a eterna procura por um lugar, não apenas no sentido de moradia, busca mais evidente em *Luanda, Lisboa, Paraíso*. A busca de Mila é por entender-se como uma mulher negra em uma família branca e em uma sociedade que reprime seu corpo. Filomena que anseia conhecer o corpo da mãe, que possa finalmente entender o seu. Boa Morte, a espera de alguma redenção diante da culpa por ter matado “os seus” durante a guerra.

Sem sombra de dúvidas as buscas e esperas são também atravessadas pelas distorções causadas pela assimilação de alguns personagens. Cartola e Glória em *Luanda, Lisboa, Paraíso* e Sr. Boa Morte em *Maremoto* sonham com uma metrópole acolhedora, com uma terra de oportunidades. Cartola passa mais de uma década aguardando a viagem para Portugal, a espera pela cirurgia do filho parece apequenar-se diante da expectativa de conhecer a capital do antigo império. Boa morte, ao mesmo tempo que reconhece que aquela terra guardou para ele um lugar de farrapo, não admite outro destino possível, ele foi capaz de matar por Portugal, de abandonar mulher e filha, como não entender aquela terra como sua? “Portugal, como te explicar a ti que essa é minha terra, filha, sem ferir teu coração? Terra dum homem é a terra que ele cava, terra pela qual um homem mata, e eu matei por Portugal antes de conhecer as ruas de Lisboa” (Almeida 2021, 67). Portanto, não há outra terra, mesmo que Portugal seja uma ilusão: “Que pátria terei, se não meu Portugal e minha gente? Que outra pátria será a minha, se não essa minha ilusão? [...] Trago Portugal no peito, mas meu país é esse engano [...]” (ALEMIDA, 2021, p. 72).

Donatella Di Cesare aborda o quanto o imigrante interfere na construção mítica do Estado-nação, por isso a sua rejeição, já que “O migrante desmascara o Estado. Da margem externa interroga seu fundamento, aponta o dedo contra

a discriminação, relembra o Estado da sua constituição histórica, descrê de sua pureza mítica. E por isso obriga-o a repensar-se. Nesse sentido, a migração traz consigo uma carga subversiva” (2020, p. 28). Essa subversão tem aparecido com frequência nas artes portuguesas, não apenas na literatura, a exemplo do painel “Tales of Lisbon” (2020), de Mónica Miranda, parte da Exposição Europa Oxalá, composto por uma série de fotografias de objetos cotidianos, restos-resíduos de bairros formados por famílias afrodescendentes, que foram desalojadas e tiveram suas casas demolidas na região de Sacavém, periferia de Lisboa.

Diante dessas questões, como não indagar quais as justificativas para o comportamento de exclusão. A resposta, no entanto, é simples: para a imagem do Estado, a manutenção de corpo homogêneo ainda se faz necessária. Como afirma Donatela Di Cesare: “O pretexto adicional adotado para justificar o direito de exclusão é a integridade identitária” (DI CESARE, 2020, p. 92). Portanto, como pensar o constructo “Pós-25 de abril” diante de uma sociedade cada vez mais multicultural? Sociedade que mantém lógicas coloniais na permanência do tratamento de partes dessa sociedade como “outros”?

Considerações finais

A geração de escritores composta por Tvon, Kalaf Epalanga e Djaimilia Pereira de Almeida, não apenas migrantes, mas migrantes negros oriundos de uma ex-colônia, enfrenta a descolonização mental que não se efetivou com o 25 de abril. É importante lembrar que quando Achille Mbembe fala do racismo como uma dinâmica do biopoder – “O racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, ‘este velho direito soberano de matar’. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é ‘a condição para a aceitabilidade do fazer morrer’” (Mbembe 2018b, 18) – estamos diante de uma ampla política de morte, na qual morrer possui múltiplos significados, como a exclusão social, a falta de direitos e acessos a elementos básicos para a vida.

Esses corpos estão presentes na sociedade portuguesa, mas permaneceram distanciados das representações literária, consequentemente mantendo um imaginário de povo e nação ainda bastante assentado na ideia de “Luso”. A ausência de representação auxilia na manutenção do lugar de “outridade”, há sempre um “nós”, homogêneo/coeso, e um “outro”. Nesse sentido, é importante pensar o quanto a literatura pós-1974 tenta lidar com o fascismo, com a guerra colonial, com o fim do Império, mas mantém os negros (lidos somente como africanos) no “lá” distante do continente a ser descolonizado. Mais do que uma nova geração, foi preciso que novos corpos, no caso trabalhado neste texto oriundos de um processo migratório entre Angola e Portugal, inserissem na literatura o tema da colonialidade, como permanência identificável da mentalidade colonial na sociedade portuguesa.

Apesar de não podermos afirmar que a literatura é realmente capaz de inserir no debate público determinadas questões, como já vimos nos apontamentos de José Gil, é inegável que a mera presença desses escritores, inseridos na literatura portuguesa contemporânea, gera uma distorção na imagem homogênea de nação. Esses corpos existem na história de Portugal, e não apenas na história recente, não só depois do 25 de abril e da descolonização, embora boa parte da literatura portuguesa os exclua da sua paisagem. Portanto, existir enquanto narrativa significa inserir esses corpos no imaginário social, tendo em vista que a verdadeira redemocratização precisa passar pelo reconhecimento da pertença desses sujeitos ao espaço português, e europeu de forma geral.

FRANCO, Roberta Guimarães. Issues of mentality in contemporary Portuguese literature: Revolução dos Cravos in the long-term. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 75-92, jul./dez. 2023.

- **ABSTRACT:** *April 25, 1974 became a landmark that transcended political change, affecting several areas of Portuguese life, especially when added to the end of the Estado Novo and the decolonization of African territories in 1975. Literature immediately after 74/ 75 played a crucial role in unveiling the repressive practices of the Estado Novo, the violence of the Colonial War, etc. Fifty years after the Revolution, the question that arises is which themes were effectively faced, in society and in contemporary literature. To what extent, the mentality, especially that of a colonialist nature, is seen in the long duration of the Revolution. Beyond the returnees and the Colonial War, how to read other memories, diasporic ones, in the current Portuguese context.*
- **KEYWORDS:** *Contemporary Portuguese Literature. Revolução dos Cravos. Post-April 25th. Long term. Coloniality.*

REFERÊNCIAS

- ALEGRE, Manuel. **Jornada de África**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Ferry**. Lisboa: Relógio D'água, 2022.
- _____. **Maremoto**. Lisboa: Relógio D'água, 2021a.
- _____. "Bruma". In: **Três histórias de esquecimento**. Lisboa: Relógio D'água, 2021b.
- _____. **As telefones**. Lisboa: Relógio D'água, 2020.
- _____. **A visão das plantas**. Lisboa: Relógio D'água, 2019.

- _____. **Luanda, Lisboa, Paraíso**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.
- _____. **Esse cabelo**: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras. Rio de Janeiro: Leya, 2017.
- BRAUDEL, Ferdinand. História e Ciências Sociais. A longa duração. **Revista de História** 30(62): 261-294, 1965.
- DI CESARE, Donatella. **Estrangeiros residentes**: uma filosofia da migração. Tradução: César Tridapalli. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.
- EPALANGA, Kalaf. **Estórias de amor para meninos de cor**. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.
- _____. **O angolano que comprou Lisboa** (por metade do preço). Alfragide: Caminho, 2015.
- FARIA, Almeida. **O Conquistador**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- FRANCO, Roberta Guimarães. As Relações Possíveis Apesar do Sofrimento Abissal: O Realismo Afetivo de Djaimilia Pereira de Almeida. In: KHAN, Sheila; SOUSA, Sandra (org.). **Djaimilia Pereira de Almeida: Tecelã de Mundos Passados e Presentes**. Braga: UMinho Editora, 2023, p. 29-59.
- _____. A ‘inseparabilidade’ dos trânsitos na obra de Djaimilia Pereira de Almeida. **Abril – NEPA / UFF**. Niterói, 13(27): 109-124, 2021.
- _____. Do corpo-escrita ao corpo-casa: o quarto-império e o sótão-memória em Isabela Figueiredo. In: FRANCO, Roberta Guimarães; ASSIS, Angelo Adriano Faria de (org.). **Narrativas em tempos crise**: diálogos interdisciplinares. Viçosa: Gráfica Universitária da UFV, 2021, p. 162-175.
- _____. **Memórias em trânsito**: deslocamentos distópicos em três romances pós-coloniais. São Paulo: Alameda, 2019.
- _____. Portugalidade e pós-memória: configurações e desconstrução da identidade portuguesa no século XXI. In: CAMPO, Laura Barbosa; CARRIZO, Silvina; MAGALHÃES, Pedro Armando (org.). **(Pós-)Memória e transmissão na literatura contemporânea**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018, p. 153-166.
- _____. Depois do Fim: A Ficcionalização do Pós-Império. In: ASSIS, Angelo; LEVI, Joseph; MANSO, Maria de Deus (org.). **A Expansão**: quando o mundo foi português. Braga: NICPRI, 2014.
- Gil, José. **Portugal, hoje**: o medo de existir. Lisboa: Relógio d’água, 2008.
- Gomes, Francisco da Costa.. “Discurso na O.N.U. 17 de Outubro de 1974.” Centro de Documentação 25 de Abril, 1974.

Henriques, Joana Gorjão. 2019a. “Grupo de trabalho defende que Censos pergunte origem étnico-racial de cidadãos”, *Público*, 4.4., 2019a. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/04/04/sociedade/noticia/grupo-trabalho-defende-ensos-pergunte-origem-etnicoracial-cidadaos-1867747>.

_____. “INE chumba pergunta sobre origem étnico-racial nos censos”, *Público*, 17.6., 2019b. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/06/17/sociedade/noticia/censos-1876683>.

LINO, Patrícia. **O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial** (2ª. Edição). Juiz de Fora: Macondo, 2022.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2009.

Machado, Fernando Luís. 2009. “Quarenta anos de imigração africana: um balanço.” **Revista Ler História**, 56, 2009, p. 135-165.

Magalhães, Joaquim Manuel de. **Um pouco da morte**. Lisboa: Presença, 1989.

Margato, Cristina. 2018. “A controvérsia sobre um Museu que ainda não existe. Descobertas ou Expansão?” *Expresso*, 12.4., 2018. Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2018-04-12-A-controversia-sobre-um-Museu-que-ainda-nao-existe.-Descobertas-ou-Expansao>.

Mbembe, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018a.

_____. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018b.

Morrison, Toni. **A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura**. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.

Quijano, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*, editado por Edgardo Lander, 117-142. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Scripta** 8(15), 2004, p. 15-45.

ROSAS, Fernando. “A Revolução Portuguesa de 1974/75 e a institucionalização da Democracia.” *In: LOFF, Manuel; PEREIRA, Maria da Conceição Meireles (org.). Portugal: 30 anos de Democracia (1974-2004)*. Porto: Universidade do Porto, 2006, P. 15-34

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SCHRAMM, Moritz; MOSLUND, Sten Pultz; PETERSEN, Anne Ring. **Regraming Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition**. New York: Routledge, 2019.

SILVA, Rodrigues da. António Lobo Antunes: a confissão exuberante. *Jornal de letras, artes e ideias*, 13-26 de abril, 1994.

TENGARRINHA, José. Os caminhos da unidade democrática contra o Estado Novo. *In: TENGARRINHA, José (org.). A historiografia portuguesa, hoje*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 229-275.

TINHORÃO, José Ramos. **Os negros em Portugal**. Lisboa: Editorial Caminho, 2019.

TVON. **Um preto muito português**. Lisboa: Chiado Books, 2017.



A PRODUÇÃO DE FRANCISCO GOMES DE AMORIM SOBRE EMIGRAÇÃO EM PERIÓDICOS E CARTAS DO SÉCULO XIX

Veronica Prudente COSTA *

- **RESUMO:** Francisco Gomes de Amorim (1827-1891), escritor português que emigrou para Amazônia em 1837, viveu diversas experiências que, posteriormente, foram relatadas em sua produção literária e nas diversas contribuições em periódicos que realizou, bem como nas trocas de correspondência com seus contemporâneos. Conforme compilação realizada por Costa Carvalho (2000), e em arquivos disponíveis em seu espólio em Póvoa de Varzim, podemos afirmar que Gomes de Amorim tinha uma ampla visão sobre os temas que privilegiava. Dentro da perspectiva possível para o século XIX, o autor trouxe à tona discussões em ebulição naquele tempo, a exemplo das desigualdades sociais vivenciadas por ele na Amazônia e a experiência de emigração portuguesa para o Brasil.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Francisco Gomes de Amorim. Periódicos. Amazônia. Emigração. Cartas.

Dos afetos, dos diálogos e da resiliência: vir à ABRAPLIP é sempre voltar à casa! Eu, uma carioca emigrada para a Amazônia, volto para rever meus ancestrais acadêmicos, volto para aprender sempre mais e para partilhar saberes e afetos...

Introdução

Faz-se necessário iniciar este trabalho agradecendo à CAPES, pela bolsa de estágio pós-doutoral, realizado na Universidade Federal Fluminense/UFF, de abril de 2022 a março de 2023, através do edital PROCAD/Amazônia, que possibilitou a ida para pesquisa em Portugal. Nesta viagem, foi possível ter acesso ao espólio de Francisco Gomes de Amorim, na Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, em Póvoa de Varzim. Esses materiais ainda estão sob análise, e esse trabalho apresenta

* UFRR – Universidade Federal de Roraima. Centro de Comunicação, Letras e Artes. Boa Vista – RR – Brasil. prudente.veronica@gmail.com

resultados parciais da pesquisa.¹ Esta pesquisa também está vinculada ao projeto “Minorias sociais e trânsitos identitários, literários e culturais entre Amazônia, África e Portugal”, atualmente financiada pelo Edital Universal 2023 do CNPq.

A temática dos deslocamentos e migrações sempre nos chamou à atenção. Ainda no Mestrado, focalizamos na temática da migração sob a ótica dos retornados. Depois de migrar para uma das “Amazônias” (sim, porque são muitas)², descobrimos o épico “Muhuraida” (1785), do militar português Henrique João Wilkens, que trata do processo de “pacificação”³ do povo Mura, e que, posteriormente, nos levou ao interesse pelos viajantes⁴ na Amazônia; observando as dinâmicas e registros de escritores portugueses que migraram para este espaço durante o período colonial e pós-colonial, a exemplo de Francisco Gomes de Amorim e Ferreira de Castro.

Em 2011, assistindo a uma fala de um grande geógrafo brasileiro, Professor José Aldemir de Oliveira, em que refletia sobre os povos da Amazônia, ele defendia que a ideia do “vazio demográfico” não se sustentava e já tinha causado muitos prejuízos aos povos originários, aos povos que migraram para lá e à natureza. Ele apontava que os conflitos são de diversas ordens até a atualidade – conflitos de terra, garimpo ilegal, exploração de madeira e de outras várias riquezas; uma longa história de exploração do trabalho humano e de promessas enriquecimento fácil que levaram muitas pessoas a migrarem para a região. Ele concluiu dizendo: “Na Amazônia ninguém migra de contente”. Essa frase nos faz pensar nas dinâmicas sociais e nos interesses que movem as pessoas em torno desse espaço ambicionado e ainda pouco conhecido por grande parte do Brasil e do mundo. Em um artigo chamado “A invenção geográfica da Amazônia”, José Aldemir de Oliveira afirma:

Na Amazônia, é preciso compreender que as espacialidades pretéritas e presentes resultam das duras condições de vida, mas também da resistência, da força inquebrantável para a construção de uma nova vida que não é necessariamente melhor ou pior, mas é uma outra vida. Estas ações que se concretizam e se objetivam no espaço social (aqui contraposto ao espaço abstrato) quase sempre são desconsideradas, pois estão eivadas de coisas simples, transmutadas numa sensação de extrema obviedade pela frequência do estar sempre por aí e porque quase sempre a nossa preocupação é com as carências e com as perdas. Para superar essa visão, que de certo modo predomina nas análises sobre a Amazônia,

¹ Pesquisa vinculada ao projeto “Minorias sociais e trânsitos identitários, literários e culturais entre Amazônia, África e Portugal”, atualmente financiada pelo Edital Universal 2023 do CNPq.

² Optamos por utilizar “Amazônias” no plural para dar ênfase à multiplicidade de biomas, de povos, de línguas e suas culturas.

³ Ver a Tese de Doutorado *Muraida: A tradição literária de viagens em questão*. Rio de Janeiro, 2013.

⁴ O projeto “Presença Portuguesa na Amazônia” foi financiado pelo Edital Universal 2014 do CNPq.

deve-se analisar além das macroestruturas, as coisas simples e a vivência do dia a dia (Oliveira, 2014, p.195-196).

A partir desse olhar bastante humanizado em relação à resiliência daqueles que migram, e da força de adaptação ao novo espaço, homens e mulheres se recriam em cada uma das “Amazônias”. Em cada local uma biodiversidade própria, em cada período histórico conflitos diversos e geolocalizados, e, sobretudo, povos diferentes entre si. Conforme disse Francisco Gomes de Amorim, no prefácio da obra *Cantos Matutinos* (1858), a Amazônia: “É um imenso lugar de muitas gentes” e “gente de todas as cores”. Vivendo em contato com essa multiplicidade de sujeitos, o autor se forjou como um grande escritor, crítico das desigualdades de seu tempo e algumas de suas obras nos fazem compreender a Amazônia paraense do século XIX.

O tema da emigração a partir de sua própria experiência na Amazônia

Refletindo sobre a temática da emigração, Francisco Gomes de Amorim⁵ (1827-1891), narra no prefácio da primeira edição de *Cantos matutinos* (1858), a sua chegada em Belém, em 1837, e o que presenciou no Porto de Belém, e de como foi recrutado por um comerciante para ser caixeiro em seu estabelecimento.

Depois de uma viagem a que não faltaram a fome, a sede, as calmas e as tormentas, chegamos a esta formosa terra de Santa Maria de Belém do Pará, que tinha de ser a testemunha dos meus altos feitos e de me deixar um dia eterna saudade. Apenas desembarcamos, formaram-nos em turmas no caes da Alfândega, para que os negociantes da cidade viessem escolher dentre nós, aquele que mais lhe agradasse. Eu estava ali, sem saber para que, no meio de uma multidão de gente de todas as cores, que se ria de mim e dos meus compatriotas, ao mesmo tempo em que vários homens brancos, e vestidos quase todos também de branco, giravam em torno de nós. Os meus companheiros, iam desaparecendo, mas a mim ninguém me queria [...] (Amorim, 1866, p. 21-22).

Neste relato sobre a sua chegada, observamos que a partir da trajetória entre Portugal e Belém, a viagem não foi o que era esperado. Em sua chegada, logo percebeu que aquele mercado de jovens brancos recém-chegados se assemelhava, em certa medida, com as vendas de pessoas negras. Anos depois, com a compreensão mais aguçada sobre os acontecimentos, o autor trouxe reflexões sobre

⁵ Francisco Gomes de Amorim, muito reconhecido como o biógrafo de Almeida Garrett, nasceu em 13 de agosto de 1827, em Aver-O-Mar, antiga vila de pescadores ao Norte de Póvoa do Varzim, na região do Minho, em Portugal, e faleceu em Lisboa em 4 de novembro de 1891. Chegou ao Brasil em 18 de setembro de 1837, aos 10 anos de idade, em companhia de seu irmão mais velho Manoel Gomes de Amorim, que mais tarde se tornaria um importante livreiro em Belém. (Costa, 2023, p.393).

como os aliciadores mudaram as estratégias para captação de mão de obra após as leis proibitivas do tráfico de negros no Brasil. É lógico que, o que Gomes de Amorim e outros escritores de sua época chamavam de “escravidão branca”, não se equiparava aos horrores da escravidão negra, mas, em alguma medida, cerceava as liberdades e mostrava serem falaciosas as promessas de riquezas fáceis feitas aos jovens portugueses. Conforme Gomes de Amorim:

Os negreiros correram pois para o continente do reino, e ilha dos Açores, e, dentro em pouco, os mercados do Brasil abundavam novamente em carne humana, com grande vantagem para os consumidores, que podiam comprar escravos brancos mais baratos do que os pretos.

Os engajadores inundavam, como agora, as provincias do norte do reino, agarrando gente por todos os meios possíveis, e não sei mesmo se porque alguns impossíveis, porque eram elles homens para grandes dificuldades. Investiam com as próprias autoridades! e, se não posso avançar que seduzissem alguma, indo-a vender aos mercados brasileiros, como fizeram a um pobre rei africano, que foi meu remador, afirmo que os filhos dos regedores de aldeia, e ainda os dos administradores dos concelhos, eram os que de preferência cubiçava a caprichosa exploração dos agentes. A razão d’esta distincção era, talvez, como intuito de escarnecer d’um poder, que não queria, ou não podia coarctar este criminoso trafico. O certo é que ninguem escapava à sua influencia, e que por fim tambem eu fui victima d’elles, ainda que indirectamente, e por minha vontade (Amorim, 1866, p. 15-16)⁶.

Conforme podemos observar, os aliciadores, ou engajadores, não poupavam nem reis africanos e nem jovens brancos portugueses que se iludiam com as promessas de riquezas em terras brasileiras. Após cumprir um tempo de serviço como caixeiro, Amorim decidiu se lançar em aventuras quando subiu o rio Xingu em busca da riqueza da extração da borracha, e assim conheceu muitas vilas no interior do Pará e conviveu com povos indígenas e pessoas negras escravizadas. Ainda, a respeito da emigração de jovens portugueses para o Brasil no século XIX, destacamos a informação que consta no Diário do Grão Pará, de junho de 1857:

EXTERIOR

Lisboa, 08 de abril

Escravidura Branca

Na imprensa, na Tribuna, e na Cadeira Evangelica levantou-se brado unísono contra a escravatura branca. Vamos também ocupar-nos hoje d’este facto,

⁶ Optamos por utilizar a grafia original da segunda edição de *Cantos Matutinos* (1866).

que não pode deixar de ser do maior alcance social, visto que tanto n'elle se interessam os principaes órgãos da opinião publica.

A universalidade do gemido atesta a intensidade da dôr que a todos dilacera os corações; calam-se os interesses individuaes, abalam-se as aspirações politicas dos bandos, que mutuamente se guerreiam, é porque um sentimento nobre e grandioso a todos preocupa é porque uma grande calamidade contrista a sociedade portugueza. Milhares de mancebos abandonam por uma espécie de frenesi as risonhas praias lusitanas e vão lançar-se aos montões nas inhospitas costas d'America. O sentimento de família, o instinto que nos prende à terra que nos viu nascer, a voz da pátria que tanto reclama os nossos serviços, o innato amor da conservação, nada obsta ao progresso d'esta mania da emigração: d'este andaço, ou espécie de cholera que invadira especialmente as províncias do norte do reino. Diariamente largam dos nossos portos navios carregados de imberbes aventureiros em demanda do velocinio nos sertões do Brasil. Os conselhos paternaes, a vigilância das authoridades, as declarações da imprensa e finalmente as pregações evangélicas, nada d'isto tem podido conjurar o terrível flagello da tendência emigradora. As plagas de Santa Cruz continuam a ser o cemitério de tantos irmãos nossos!!! (...) Enquanto porem não apparecer uma lei que regule esta matéria, usaremos do mesmo direito, que authorisa a discussão ampla que tem havido acerca de tão transcendente assumpto. (...) Entre nós, porém, todas essas providencias tem sido illudidas; os armadores levam sempre maior numero do que comporta a tonelagem dos seus navios; illude-se por todos os meios a vigilância das authoridades; e a experiência tem mostrado a impossibilidade de pôr termo a tão infame trafico. Os navios saem dos portos do reino com os seus papeis em forma, o numero dos passageiros é proporcionado à arqueação dos navios, etc; mas depois que saem as barras; voltam de noite às mesmas, e ali pairam até que acabam de receber a bordo o resto dos passageiros contratados d'antemão e que furtivamente lhes são levados em canoas, lanchas, ou outros barcos costeiros, que se escapam à fiscalização da alfandega. Os poucos exemplos das grandes fortunas adquiridas em poucos annos fazem maior impressão no povo, do que as narrações das muitas desgraças, e misérias a que se acham expostos nove dízimos dos mancebos que deixam a pátria. (...) Nas nossas aldeias do norte andam sempre angariados, pagos e assalariados pelos armadores dos portos marítimos, em demanda de mancebos para o Brazil. A eloquência d'estes Conéis pode mais do que a dos padres, porque se apoia nos exemplos de um ou outro brasileiro, que se acha estabelecido nas províncias, e cuja fortuna adquiriu em poucos annos. Brasileiro e rico homem são synonymos, muito familiares ao nosso povo das províncias do norte; a imaginação dos mancebos escalda-se com estes exemplos vivos; e não há força que possam conjurar a sua inabalável decisão de seguirem o mesmo caminho; os riscos da viagem,

e todos os azares da fortuna, em nada se podem comparar com o brilho que despregam os recém-chegados do Brasil, hontem pobres, filhos de jornaleiros, aprendizes de alfaiate, e hoje senhores de muitos contos e deslumbrando tudo com o seu aparato de ricos homens. [...] A alta aristocracia das cortes curvava-se igualmente na presença d'estes Monte Christos improvisados; assiste aos seos jantares, e abrilhanta os seus saraos. As honras e distincções sociaes tem sido quasi um apanagio exclusivo dos brasileiros, porque ellas já não são o que antigamente eram; n'outro tempo ganhavam-se, hoje compram-se; e como ninguém pode figurar no ramo de commercio senão os homens de dinheiro, desde que elles se tornaram objectos de trocas, é da rasão que os parentes tenham a melhor parte. É certo que por um filho querido da fortuna, que ahí ostenta um luxo asiático, ficam, como em refêns, enterrados nos sertões americanos mil de seus companheiros de emigração porem, os que morrem já não entram como factores nos cálculos humanos, e por isso ninguém cuida d'elles; o que se vê, e se admira, é o verdadeiro motor dos cálculos futuros. Nós não admiramos que a tendência emigradora tenha tomado dimensões collossaes, porque o estado da nossa sociedade é um grande incentivo para se desenvolver (Diário do Gram-Pará, n.º 132, 16/06/1857, pp. 1 e 2)⁷.

O fragmento acima registra as vidas perdidas e outras tantas sacrificadas para uma proporção bem menor de imigrantes bem-sucedidos. As promessas de riquezas aliciavam e iludiam jovens pobres portugueses como Francisco Gomes de Amorim e seu irmão Manoel Gomes de Amorim. Inclusive, citamos dados da pesquisa de

Nos arquivos da região norte de Portugal, dedicamos esforços de investigação nos Arquivos Distritais de Viana do Castelo, Braga, Porto e Vila Real. Na grande maioria dos trabalhos que se dedicaram a estudar a (e)imigração portuguesa para o Brasil, tanto pesquisadores portugueses como brasileiros apontavam essa região como a de maior tendência imigratória para o território brasileiro desde o século XVIII. Foi dessa região que localizamos o maior número de solicitações de passaportes com destino ao Pará para os anos do estudo – foram 767, corroborando com as tendências para o Brasil (Guimarães, 2016, p.20)⁸.

Conforme o número de solicitações de passaportes apresentado acima, podemos observar que o fluxo de viajantes era intenso, e faz-se necessário ressaltar que muitos outros jovens chegavam na clandestinidade, como o próprio Gomes de Amorim registrou sobre a sua viagem.

⁷ Excerto extraído da tese de Maria Lucilena Gonzaga Costa Tavares, *Laços luso-paraense na imprensa oitocentista*. Tese de Doutorado. UFPA, 2017, p. 47-48.

⁸ Para mais detalhes sobre emissão de passaportes e número de migrantes legalizados de Portugal para Belém, ver a Tese de Doutorado de Luiz Antonio Valente Guimarães. UFPA, 2016.

O período de sua estadia na Amazônia serviu de material para algumas de suas obras literárias e para as contribuições que fazia para os periódicos da época. Destacamos abaixo como exemplo um dos poemas de *Cantos Matutinos*. Nesta obra poética, que foi dedicada a Almeida Garrett, após o seu falecimento, dizendo-se seu “discípulo e amigo inconsolável”, Amorim traz uma sequência de poemas relativos ao período de vivência em terras amazônicas, inclusive situa alguns desses poemas com data e local, como vemos a seguir:

O Desterrado
(na foz do rio Negro, em 1842)

Como são brancas as flores
D’este verde laranjal !
É doce e sua fragrancia
Como a d’este roseiral;
Mas têm mais suave aroma
As rosas de Portugal!

O solo d’estas florestas
O brilhante e o oiro encerra;
São immensos estes rios,
Immensos o valle e a serra;
Porém não têm a belleza
Dos campos da minha terra !

Este astros são mais bellos?
É mais bello o seu fulgor?
Mas luzem no ceo do exilio;
Não lhes tenho igual amor
Ai! astros da minha terra!
Quem me dera o vosso alvor!

De amores embriagada,
A rôla suspira aqui!
Com estes vivos perfumes
Tudo ama, folga, e ri !
Mas oh! que tem mais encantos
A terra aonde eu nasci!

Lá, era a lua mais linda;
Mais para os olhos as flores;
As noites da primavera
São ali mais para amores;
E nos bosques de salgueiros
Tambem ha meigos cantores.

Oh ! não; não é bello o sitio
Do meu desterro infeliz,
Onde tudo- a toda a hora -
Que sou proscripto me diz!
Não; não há terras formosas
Senão as do meu paiz!
(Amorim, 1866, p. 37-38).

A partir de seu título, “O desterrado”, observamos a referência ao tempo vivido na Amazônia, como exílio e desterro. Ao mesmo tempo em que há uma exaltação positiva à natureza local, em todas as estrofes se estabelecem comparações com a sua terra natal, cujos atributos do lugar de origem são sempre superiores aos do local do exílio. Essa vivência foi observada pelo autor com olhos muito atentos e, posteriormente, foi relatada em sua produção literária, com extensas notas explicativas – a exemplo das peças teatrais *O Cedro Vermelho* e *Ódio de raça* –, e nas diversas contribuições em periódicos que Gomes de Amorim realizou, bem como nas trocas de correspondências com seus contemporâneos. No verbete sobre o autor, da *Revista Convergência Lusíada*, Carme Perez-Sanjulián, destaca a intensa produção e colaboração de Amorim:

Se repararmos na erudição das suas colaborações para as múltiplas sociedades e academias - foi membro, entre outros, do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil - às quais pertenceu, nas notas que acompanham os seus textos ou, mesmo, nos comentários dos coetâneos). A pouco e pouco, vai ir desenvolvendo uma activíssima vida pública e literária que, a partir de 1851, manterá em paralelo com a sua carreira como funcionário no Ministério de Marinha, até, progressivamente, ir atingindo um considerável prestígio no panorama cultural português do seu tempo, tal como demonstram as distinções e reconhecimentos que recebeu ao longo da sua vida [...] (Pérez-Sanjulián, 2007, p.349-350).

Conforme compilação realizada por Costa Carvalho (2000) em *Aprendiz de selvagem - o Brasil na vida e na obra de Francisco Gomes de Amorim*, e em arquivos disponíveis em seu espólio, podemos afirmar que Gomes de Amorim

tinha uma ampla visão sobre os temas que privilegiava, foi um dos poucos escritores do século XIX interessados na Amazônia. Dentro da perspectiva possível para o século XIX, o autor trouxe à tona discussões em ebulição naquele tempo, a exemplo dos conflitos sobre a escravidão, as desigualdades sociais vivenciadas por ele na Amazônia, e a experiência de emigração portuguesa para o Brasil e para África.

Deste modo, como único escritor português reconhecido, que emigrou no século XIX para a Amazônia, a obra de Gomes de Amorim necessita ser revisitada seja em prosa, poesia, na crítica e nas cartas; para observarmos como em diferentes textos o tema da migração surge como uma questão crucial para o autor. Destacamos a edição organizada por Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Matos de Oliveira, que reúne as duas peças teatrais de Amorim (*Ódio de raça* e *O cedro vermelho*), cartas do autor a seus contemporâneos, e nela também estão reunidas notas extensas, com detalhes sobre a experiência de Gomes de Amorim na Amazônia⁹. Ao iniciar sua trajetória como escritor, Gomes de Amorim estabelece um diálogo profícuo essa vivência e transita com maestria entre a História e a Literatura. O próprio autor assume esse diálogo quando afirma que produz sua obra literária, não apenas como “documentos para a posteridade”, mas também como relato do mundo real que lhe serve de referente ao universo ficcional. Deste modo, fez uma ampla contribuição a periódicos, dialogando com as notícias sobre questões migratórias que circulavam entre Brasil e Portugal. A notícia a seguir, do jornal “Treze de maio”, de outubro de 1854, relata sobre a carência de mão de obra na Amazônia:

Art. 1.º He autorizado o Presidente da Provincia a despender annualmente pelo Thesouro Publico Provincial quarenta e oito contos de réis com os meios precizos para promover a emigração de pessoas livres da Europa para esta Provincia, devendo preferir entre outras as que forem nascidas em Portugal, e na Galliza. Art. 2.º O Governo contratará aqui, ou nos portos de Portugal, e Gallisa, por si, ou por intermédio de seus agentes, a vinda dos emigrados sob as seguintes bases: 1.º Passagens, e comedorias gratuitas, e sem retribuição alguma, para todos os que quizerem emigrar. 2.º Cada uma passagem com as competentes comedorias não excederá de quarenta e oito mil réis em moeda do Império, sendo dos portos de Portugal, ou Galliza; d’outros lugares, porém, fica ao arbítrio do Governo estipular o preço. 3.º O pagamento das passagens será realisado nesta capital pelo Thesouro publico Provincial oito dias depois do desembarque dos emigrados. 4.º Na escolha dos emigrados não se attenderá se não a idade, moralidade, e ao estado de saúde, devendo-se por isso procurar somente os moços, os morigerados, e os sadios. Art. 3.º Ao chegarem os

⁹ A primeira edição com notas é de 1869, publicada 15 anos depois da primeira encenação da peça *Ódio de raça* em 1854.

emigrados a esta Capital o Governo lhes prestará toda a possível hospitalidade por espaço de oito dias, findos os quaes ficará desobrigado da continuação desse favor. Art. 4.º O Governo sollicitará dos agentes consulares Brasileiros, residentes nos lugares da emigração todo o auxilio, e coadjuvação para os emigrados, e expedirá os necessarios regulamentos, e instruções para a execução da presente Lei particularmente para a obtenção do bom tratamento dos emigrados durante a viagem. Art. 5.º Fica em seu inteiro vigor a Resolução nº. 226 de 15 de Dezembro de 1853, e revogadas as disposições em contrário. Mando por tanto a todas as Autoridades, a quem o conhecimento e execução da referida Resolução pertencer, que a cumprão e fação cumprir tão inteiramente como nella se contem. O Secretario desta Província a faça imprimir, publicar e correr. Dada no Palacio do Governo da Província do Gram-Pará aos treze dias do mez de Outubro de mil oitocentos e cincoenta e quatro, trigésimo terceiro da Independencia e do Imperio. L. S. Sebastião do rego Barros Francisco Carlos Marianno, a fez. Sellada e publicada na Secretaria do Governo a 13 de Outubro de 1854. O Secretario João Silveira de Souza. Registrada a fl – do Livro de Leis e Resoluções Provinciaes. Secretaria de Governo da Provincia do Pará 13 de Outubro de 1854. João José Pereira (Treze de Maio nº. 398, 20/10/1854, pp. 1 e 2).¹⁰

A partir dessa notícia, observamos que para conseguir mão-de-obra europeia, as promessas eram muito interessantes, principalmente para homens jovens e sadios, que estando sem perspectiva de bons salários em Portugal, facilmente se deixavam levar pela oferta que parecia ser tão interessante. Com isso, ocorria mais uma vez na história de Portugal, o esvaziamento das zonas rurais, provocando a escassez de produções agrícolas; fato que foi denunciado por Gomes de Amorim em carta a seu amigo José António Serrano¹¹, em crítica que ele faz à obra *Teoria Geral da Emigração e sua Aplicação a Portugal (1878)*, de José Frederico Laranjo. Neste texto, ele critica a ausência de investimentos em indústrias, tanto em Portugal quanto no Brasil, e deixa claro o seu posicionamento progressista a respeito da posse de terra: “[...] a humanidade abençoaria a emigração, se por meio dela se chegasse – pacificamente - à posse da terra pelos que a cultivam.”¹² (Carvalho, 2000, p. 351). E ainda reclama que os jovens que são enviados ao Brasil são robustos e sadios e tem boa alimentação no campo, mas ao partir para o Brasil “os dizem as enfermidades, o clima, o excesso de trabalho, o péssimo passadio, os maus tratos,

¹⁰ Excerto extraído da tese de Maria Lucilena Gonzaga Costa Tavares, *Laços luso-paraense na imprensa oitocentista*. Tese de Doutorado. UFPA, 2017, p. 39-40.

¹¹ Conforme nota de Costa Carvalho (2000, p. 350), não há registro de data ou jornal onde esse folhetim foi publicado.

¹² Optamos aqui em utilizar as cartas do espólio com grafia atualizada por Costa Carvalho (2000).

a ausência da família e a miséria – como nunca a padeceram igual na pátria [...]” (Carvalho, 2000, p. 353-354).

Voltando a esse assunto anos depois, Gomes de Amorim, em carta enviada ao periódico “Primeiro”, faz referência ao artigo sobre emigração publicado na edição do dia anterior, em 28 de fevereiro de 1889. A carta é de 1 de março de 1889, na qual ele defende o cultivo das terras portuguesas e a permanência dos jovens em Portugal para trabalharem perto de suas famílias.

A gente que podia enriquecer-se aqui, fecundando a terra com o seu trabalho, convertendo as charneças em vergéis e prados, e regenerando, pela agricultura, o corpo enfraquecido da nação, vai levada por fatal desvario, procurar em climas insalubres e mortíferos- tesouros fabulosos ou sonhados. Quando se consultam as estatísticas de emigração, acha-se explicação imediata destes brejos imensos. Em vez de se alargar a área cultivada em tornos das povoações, há sítios de Portugal onde se vai restringindo, pela saída quotidiana de braços! É preciso que os governos estudem esta questão seriamente; que levantem uma cruzada contra a emigração, não por meio de declamações estéreis ou de portarias estéreis ainda; mas fazendo sentir aos povos a conveniência de se consagrarem à agricultura da sua terra, e demonstrando-lhes sem necessidades de exageração, quando mais suave e lucrativo é consagrar as forças ao próprio campo do que ao alheio, longe de todas as afeições que ajudam a suportar o peso da existência, em climas donde raros voltam ricos, e raríssimos com saúde, e onde por cada mil morrem novecentos e noventa, sem adquirir sequer os poucos meios que lhes permitem pagar a passagem para virem morrer na pátria. [...]

Também não é necessário caluniar ninguém, nem nenhum país; basta publicar-se mensalmente em todas as freguesias rurais, um boletim estatístico das entradas e saídas dos portugueses pelos portos do país, com as suas idades e todas as circunstâncias que passam dar-se a respeito de cada um, sem queda das conveniências. Publique-se nesse mesmo documento e estatística da mortalidade dos nossos patrícios em países estrangeiros, com nota dos seus espólios, das idades e das doenças de que morreram; esta estatística, que hoje se faz, pouco menos que inutilmente, na folha oficial, deve ser exigida mensalmente a todos os cônsules, a mais clara, circunstanciada e exacta que possa ser. Ela, por si só, explicada pelos párocos e os professores no fim de cada mês, será uma arma terrível contra o fanatismo da emigração. E. auxiliada com o balancete dos que saem e dos que voltam, tornar-se-á porventura invencível. (Carvalho, 2000, p. 389-390).

Importa observar que o excerto acima foi escrito dois anos antes do seu falecimento, em 1889, com o saber da experiência bem apurado, Gomes de Amorim retoma a crítica que fez anos antes ao texto de José Frederico Laranjo de 1878 e

reitera a sua preocupação com o elevado número de mortes de jovens portugueses em terras brasileiras, em detrimento dos poucos que enriqueciam.

Em diferentes momentos de sua carreira como escritor e colaborador em periódicos, Gomes de Amorim vez ou outra retomava o tema da emigração, sempre a partir de notícias negativas que chegavam a ele, vindas do Brasil. Abaixo trazemos outro exemplo, sobre uma correspondência para o *Diário de Notícias*, na edição de 5 de março de 1856, quando ele dá notícias de quatro portugueses deportados para Portugal, expulsos do Pará pelo cônsul. A expulsão teria se dado como retaliação, porque esses portugueses teriam ido ao consulado reclamar da falta de ação em relação a mortes de cidadãos portugueses. A questão primordial nessa notícia é o que gerou a deportação, que foi a denúncia de quarenta e sete mortes durante uma viagem da cidade do Porto, em Portugal a Belém do Pará no ano anterior.

Eis o negócio – no ano passado saiu do Porto para o Pará a galera portuguesa *Defensor* levando uma grande porção de passageiros. Chegando a seu destino, constou a falta de 47 passageiros, afirmando todos os restantes que aqueles haviam morrido à fome, sede e espancamentos. Todos os jornais da época mencionam esse fato horroroso, e o capitão do dito navio foi preso voltando a Portugal. Mas vamos ao caso do Pará, que é importante. Provada a falta de 47 vítimas, e testemunhada a causa da sua morte pelos que escaparam, os portugueses existentes no Pará foram a casa do seu cônsul em grande número, reclamar a prisão do capitão do navio, e pedindo que logo se remetesse preso para Lisboa, a fim de ser processado e responder por 47 mortes de que era acusado. O cônsul Fernando José da Silva, e o vice-cônsul Serredello parece que procederam indignamente neste negócio. Ao menos todas as cartas vindas do Pará assim o dizem, e não são poucas! Não os acusam só de falta de patriotismo, é mais grave a culpa que lhe atribuem. Os portugueses foram expulsos por eles que reclamaram uma guarda da autoridade do país para defender a entrada do consulado aos seus patrícios. (Costa Carvalho, 2000, p. 403-404).

Como vimos, essa notícia é uma denúncia sobre maus tratos e mortes a caminho do Brasil. Não bastasse as dificuldades enfrentadas na chegada por todos aqueles que migravam, ainda havia os perigos da viagem. Esse fato ocorrido em 1888, em muito se assemelha à viagem do próprio Gomes de Amorim em 1837. Mesmo tantos anos depois, as condições continuavam péssimas, embora as promessas fossem tentadoras. Conforme estimativa do IBGE¹³, baseadas em inúmeros estudos sobre migração, de 1808 a 1900 houve a entrada de aproximadamente 358 mil pessoas no Brasil oriundas de Portugal. Este número reflete a preocupação constante de Gomes de Amorim sobre o tema.

¹³ <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/portugueses.html>

Considerações finais

Ao refletir sobre a questão da emigração de Portugal para o Brasil, Gomes de Amorim se mostrava consciente das implicações políticas e econômicas que motivavam esse fluxo de deslocamentos, pois observamos a sua preocupação no âmbito da questão familiar e nos impactos que a economia portuguesa sofria com a diminuição de trabalhadores na agricultura ano a ano. Ao mesmo tempo, esse movimento dá conta da importância política da província do Pará, que mesmo após a independência do Brasil em 1822, resistiu a ser anexada ao restante do país. O Pará estabelecia uma relação direta com Lisboa, facilitada inclusive, pela proximidade geográfica com Portugal em relação à capital do Brasil, que era o Rio de Janeiro. Para além da recepção de imigrantes portugueses, o Pará teve grande relevância nas relações comerciais com Portugal e no intenso trânsito de obras literárias e periódicos.

Atento aos problemas sociais de sua época, Gomes de Amorim ficou conhecido como o Poeta Operário e atuou também como repórter de rua, dando grandes contribuições em folhetins com suas obras literárias, como crítico de literatura e revolucionário, como ele mesmo gostava de se intitular. Conforme afirmou Costa Carvalho, esse “homem de duas pátrias”, se tornou um escritor multifacetado de poesia, prosa e teatro, e foi reconhecido por seus contemporâneos como Machado de Assis, Mendes Leal, Camilo Castelo Branco, Gonçalves Dias, Júlio César Machado, entre outros.

COSTA, V.P. Francisco Gomes de Amorim’s production on emigration in periodics And letters from the 19th century. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 93-106, jan./jun. 2024.

- **ABSTRACT:** *Francisco Gomes de Amorim (1827-1891), a Portuguese writer who emigrated to Amazonia in 1837, he lived several experiences that were later reported on his literary production and in the various contributions he made to periodicals, as well as in correspondence exchanges with his contemporaries. According to a compilation carried out by Costa Carvalho (2000), and in files available in Póvoa de Varzim, we can affirm that Gomes de Amorim had a broad vision on the themes he favored. According to a possible perspective for the 19th century, the author brought to light discussions that were boiling at that time, such as the social inequalities he experienced in Amazonia and the experience of Portuguese emigration to Brazil.*
- **KEYWORDS:** *Francisco Gomes de Amorim. Periodics. Amazonia. Emigration. Correspondence.*

REFERÊNCIAS

AMORIM, Francisco Gomes. **Cantos Matutinos**. Lisboa: Sociedade Tipográfica Franco-Portuguesa. 2ª ed. 1866.

COSTA CARVALHO, José Rodrigo Carneiro da. **FRANCISCO GOMES DE AMORIM: revolucionário e repórter de rua**. Póvoa de Varzim, 2019.

_____. **Aprendiz de selvagem- o Brasil na vida e na obra de Francisco Gomes de Amorim**. Porto: Campo das Letras, 2000.

COSTA, Veronica Prudente & OLIVEIRA, Kyssia N. “O percurso na Amazônia de Francisco Gomes de Amorim: um olhar sobre as minorias no século XIX”. In: **Texto, tempo, imagem: interlocuções**. (Org.) Andreia Alves Monteiro de Castro, Eduardo da Cruz, Viviane Vasconcelos. Campina Grande: Realize Editora, 2023.

COSTA, Veronica Prudente. **Muraida: A tradição literária de viagens em questão**. Rio de Janeiro, 2013, Tese de Doutorado.

GUIMARÃES, Luiz Antonio Valente. **De chegadas e partidas: migrações portuguesas (1800-1850)**. Orientador: Prof. Dr. Antonio Otaviano Vieira Junior e coorientador Prof. Dr. João dos Santos Ramalho Cosme. Tese de doutoramento. UFPA:2016.

OLIVEIRA, José Aldemir de. “A invenção geográfica da Amazônia”. In **Revista GeoUECE**, v.3, n.5, Jul/Dez, 2014.

OLIVEIRA, Márcia Maria de. “Ao mestre com carinho”. José Aldemir, em memória. Acesso em <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/594780-ao-mestre-com-carinho>

PÉREZ-SANJULIAN, Carme Fernández. Verbete sobre Francisco Gomes de Amorim. In **Revista Convergência Lusíada**, 24, 2007.

RIBEIRO, Maria Aparecida & OLIVEIRA, Fernando Matos (Org). **Teatro. Ódio de raça; O Cedro vermelho de Francisco Gomes de Amorim**. Braga: Angelus Novus, 2000.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Gente de todas as cores: imagens do Brasil na obra de Gomes de Amorim. In: **Revista MÁTHESIS**, 1998. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/23813/1/mathesis7_artigo6.

TAVARES, Maria Lucilena Gonzaga Costa. **Laços luso-paraense na imprensa oitocentista**. Orientadora: Profa. Dra. Germana Araújo Sales. Tese de Doutorado. UFPA, 2017.



MARIA DA CUNHA NO BRASIL: UMA POETISA QUE AMAVA MULHERES

Eduardo da CRUZ*

- **RESUMO:** A poetisa portuguesa Maria da Cunha (1872-1917) teve uma vida atribulada. Casou-se em 1895, publicou seu livro de poesias, *Trindades*, em 1909, com segunda edição em 1911, divorciou-se em maio de 1912 e emigrou para o Brasil. Maria da Cunha chegou no Rio de Janeiro a 16 de setembro, após breve passagem pela França, acompanhada da jornalista Virgínia Quaresma (1882-1973). A poetisa precisou, então, viver da própria pena. Ela conseguiu emprego no jornal carioca *A Época*, no qual foi editora cultural, cronista e onde publicou alguns poemas até meados de 1914. Depois, circulou entre o Rio e São Paulo, proferindo conferências e convivendo com a escritora portuguesa imigrante Ana de Villalobos Galheto (1863-1944) e com a poetisa e educadora brasileira Eunice Caldas (1879-1967), até falecer, em São Paulo, em 1º de janeiro de 1917. Neste artigo, apresento alguns dados biográficos dessa escritora, principalmente de seus últimos anos, e como o Brasil aparece em sua obra poética e cronística. Destacarei parte de sua rede de sociabilidade e como as mulheres são importantes em sua produção. Apontarei como a afetividade por mulheres aparece em seus textos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Maria da Cunha (1872-1917). Poesia. Crônica. Homoerotismo. *A Época* (1912-1919)

Porque na cultura nada pertenceu às mulheres, desde o começo, e em seguida nada lhes foi dado ou permitido, pelo contrário: tudo lhes foi sonogado. Tiveram, pois, de invadir a literatura para roubar as palavras, inventar a relação feminina com as Letras, para escreverem e assim tecerem uma estreita e diversa relação corporal com a linguagem. (HORTA, 2009, p. 41).

Sei bem que Maria da Cunha é um nome desconhecido de quase todos os colegas professores de Literatura Portuguesa, mesmo daqueles que se dedicam a

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – eduardodacruz@gmail.com

escritoras oitocentistas e primonovecentistas. Eu poderia ter optado por outra autora para as minhas considerações neste artigo, mas creio que o exemplo dela funcione bem para discutir alguns pontos que tenho percebido em uma série de escritoras da virada do século XIX para o XX: a busca por reconhecimento profissional; o apoio em relacionamentos com outras mulheres; e o Brasil como possibilidade para essa liberdade afetiva e ocupacional.

Nas primeiras décadas do século passado, o Brasil foi visitado por vários escritores e escritoras portugueses. O principal destino era o Rio de Janeiro, então capital federal de uma jovem república. Essa cidade, que passava por transformações urbanísticas, com as reformas do Pereira Passos, era o centro político e cultural do país. Além disso, desde a independência, era o principal destino dos emigrantes que saíam de Portugal em busca de melhores condições de vida e de oportunidades, um fluxo que aumentou consideravelmente entre o final de um século e o início do outro. O público brasileiro constituía um mercado consumidor mais vasto e interessado nas produções que vinham de Portugal. Por todos esses aspectos, mereceu a atenção desses literatos, que atravessavam o Atlântico para difundir suas obras, realizar conferências, estabelecer contatos, ampliando suas redes de sociabilidade, ou mesmo para residir na ex-colônia.

É possível destacar casos como o do romancista Carlos Malheiro Dias – que vivera no Brasil no final do século XIX, quando publicou o romance *A Mulata*, e se estabeleceu novamente no Rio de Janeiro após a Proclamação da República em Portugal, por ser monarquista –, ou como o do Antônio Ferro, que viajou, em 1922, para representar sua peça *Mar Alto* e realizar conferências como “A idade do jazz-band” em cidades brasileiras. Além desses dois, muitos outros, hoje mais ou menos ignorados pela academia ou pela historiografia literária, também agitavam o diálogo cultural luso-brasileiro, com passagem pelo Brasil, ou como residentes, mesmo que por poucos anos, ou apenas em curtas visitas, tais como Abel Botelho, Júlio Dantas, Rui Chianca, Gastão de Bettencourt, ou Tomás Ribeiro Colaço.

Com elas não foi muito diferente. As primeiras décadas do século XX viram surgir, em Portugal (também no Brasil e em outros países, claro), uma plêiade de escritoras, principalmente poetisas. Favorecidas pelas gerações anteriores – que ousaram escrever e publicar, apesar dos entraves sociais que requeriam que as mulheres fossem modestas e voltadas para o ambiente doméstico –, e pelas lutas feministas em prol de mais direitos para as mulheres, elas seguiam um caminho de profissionalização no campo das letras. Em minha pesquisa sobre a presença de escritoras portuguesas na imprensa periódica do Brasil, verifiquei o desejo de aproximação entre escritoras e feministas portuguesas e brasileiras. Exemplo claro é a viagem de Lisboa ao Rio da brasileira residente em Portugal, Maria Amélia Teixeira, diretora da revista *Portugal Feminino*. Sua despedida em Lisboa contou com a presença de 18 escritoras, de diferentes gerações, cuja foto foi reproduzida aqui no jornal da colônia portuguesa imigrante, *Pátria Portuguesa* n.º 299 (30 de

agosto de 1930, p. 1)¹. Ao chegar, foi recepcionada no Real Gabinete Português de Leitura (fig. 1) por Bertha Lutz, que presidiu o sarau, e pelas poetisas brasileiras Cecília Meireles, Hildeth Favila, Ana Amélia Carneiro de Mendonça, Henriqueta Lisboa e Maria Sabina de Albuquerque, para proferir a conferência “Aproximação feminina luso-brasileira”.

Figura 1 – Maria Amélia Mendonça no Real Gabinete Português de Leitura, com Bertha Lutz e escritoras brasileiras



Fonte: *Pátria Portuguesa* n. 301, 13 set. 1930, p. 1

Localizei, até agora, uma quantidade considerável de autoras que tiveram seus textos publicados nos jornais e revistas daqui. São mais de 50 nomes de portuguesas assinando textos em periódicos brasileiros entre as décadas de 1890 e 1930. Esses dados contrastam com a percepção atual do campo literário luso-brasileiro desse período. Havia, por parte delas, uma forte pressão contra a hegemonia masculina.

São praticamente ignoradas hoje em dia as obras de muitas dessas escritoras, vítimas do “memoricídio”² (Duarte, 2022, p. 16), apesar do reconhecimento que algumas tiveram em vida. É lícito dizer que foram todas obliteradas pelo Estado Novo, que se esforçou para manter as mulheres no ambiente doméstico, e pelo reconhecimento póstumo de Florbela Espanca, apesar de também já ser conhecida a

¹ A fotografia está reproduzida em artigo assinado por Andreia Castro e por mim sobre a presença de um poema de Florbela Espanca na imprensa brasileira (CASTRO; CRUZ, 2020).

² Constância Lima Duarte recupera o termo “memoricídio” de Fernando Baez, sobre a destruição cultural praticada pelos colonizadores na América Latina, e o estende para as mulheres brasileiras: “No caso das mulheres, *memoricídio* pode também designar o processo de opressão e negação da sua participação ao longo da história, pois, ao eliminar a memória de luta e resistência ao patriarcado, a História impôs o silêncio e a invisibilidade às pioneiras, registrando apenas a timidez e o confinamento das jovens oitocentistas ao lar, como a sugerir que as mulheres brancas não tiveram vida pública antes do século XX” (2022, p. 16 – itálico do original). – No caso da literatura portuguesa, algo muito semelhante ocorreu, ao relegar ao esquecimento tantas escritoras.

obra de Judith Teixeira, envolvida na polêmica cujo centenário lembramos em 2023, conhecido por “Literatura de Sodoma”. Contudo, há aspectos na biografia e na obra dessas outras mulheres de letras que podem interessar aos leitores contemporâneos, além, é claro, do conhecimento mais amplo sobre o campo literário do início do século XX. Acredito que, ampliando o espectro de análise, conheceremos melhor o impacto de Judith Teixeira em sua época³.

Um dos pontos que me interessam é identificar e analisar as conjunturas sociais e de trabalho buscadas por essas mulheres de letras ao viajarem para a América do Sul. São várias as que passaram pelo Rio de Janeiro na última década do século XIX e nas três primeiras do século XX por períodos diferentes e com atividades diversas. Posso destacar algumas que tiveram mais visibilidade, como Ana de Castro Osório (1872-1935); Beatriz Delgado (1900-1993); Branca de Gonta Colaço (1880-1945); Emília de Sousa Costa (1877-1959); Fernanda de Castro (1900-1994); Maria O’Neill (1873-1932); Olga Morais Sarmiento (1881-1948); Sarah Beirão (1880-1974); Virgínia Quaresma (1882-1973) e Maria da Cunha (1862-1917), sobre quem pretendo me dedicar agora.

Nos últimos anos, a biografia da poetisa Maria da Cunha Zorro, como também é conhecida, tem sido comentada por pesquisadores como Isabel Lousada (2010), São José de Almeida (2010), Fernando Curopos (2016, 2019) e Anna Klobucka (2009). Esta pesquisadora, retomando a análise de Terry Castle⁴ sobre o estatuto fantasmagórico das lésbicas na história cultural e literária ocidental, indicando que as pessoas têm dificuldade para perceber relacionamentos homoeróticos femininos, ressalta que ainda há muitas lésbicas portuguesas que encontraram em outras terras uma liberdade relativamente maior para viver suas vidas como desejassem. Maria da Cunha, nascida em Lisboa em 1872, filha de pai alentejano e mãe pernambucana, casou-se em 1895, aos 22 anos, com um oficial da marinha, com quem teve pelo menos dois filhos. Ela o apelou civilmente ainda em 1906 e obteve o divórcio, em maio de 1912. Essas datas são importantes porque, apenas após o início do processo, ela começa a publicar. Em agosto de 1912, partiu para Paris. Da França, com sua companheira, a jornalista Virgínia Quaresma⁵, embarcou em Cherbourg para o Rio de Janeiro, aonde chegaram em 16 de setembro de 1912. Esse movimento de aparente exílio teria chamado a atenção, “le premier couple lesbien à défrayer la chronique”⁶ (2019, p. 109) como indica Fernando Curopos,

³ Remeto para o artigo escrito em colaboração com Andreia Castro (2023), sobre outras escritoras portuguesas sáficas, em diálogo com Judith Teixeira: “Imagens do desejo homoafetivo feminino em Portugal no princípio do século XX”.

⁴ *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (1993).

⁵ Sobre a carreira de Virgínia Quaresma no Brasil e seus relacionamentos, ver o arquivo que escrevi com Andreia Castro na *Convergência Lusíada* (2021).

⁶ “o primeiro casal lésbico a chamar a atenção”.

ao recuperar o comentário de Heloíse Alegnim: “Quem não conheceu, em Portugal e no Brasil, uma senhora que se tornou notável no nosso meio literário e não teria ouvido a narração duma ou outra aventura amorosa com suas amigas e discípulas?” (s. d., p. 131 apud Curopos, 2019, p. 109).

Ainda em Portugal, Maria da Cunha havia publicado seu livro de poemas, *Trindades*, em 1909, com apreciações críticas do Conde de Monsaraz e Júlio Dantas, livro que teve segunda edição, ampliada, em 1911. Lá, ela também tinha seus poemas divulgados na imprensa, traduzia e mantinha relações de amizade com atrizes como Adelina Abrantes e outras escritoras como Cacilda de Castro e Luísa Grande (que publicava sob o criptônimo de Luzia). Em *Cartas duma Vagabunda*, Luzia relembra o tempo em que estudou no Convento das Salésias com Maria da Cunha e recupera os versos que esta teria escrito para ela no tronco de uma árvore, prometendo amizade eterna: “Ao tronco a hera se enleia/ Ali vive e vai morrendo./ Sou às vezes como a hera/ Também morro onde me prendo.” (Cunha apud Luzia, 192-, p. 132). – Chamo a atenção para a comparação vegetal e para o movimento irregular, de contorno, caracterizando o sentimento do sujeito poético.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Maria da Cunha precisou, então, viver da própria pena. Ela conseguiu emprego no jornal carioca *A Época*, o mesmo que contratara Virgínia Quaresma como repórter. Nesse periódico, Maria foi editora cultural, cronista, tradutora e divulgou alguns de seus poemas.

Entre 1912 e 1914, publicou, de modo esparsos, alguns apontamentos sobre a cidade que a acolheu. Sua primeira crônica “O calendário aqui e além-atlântico”, de 13 de outubro de 1912, Maria da Cunha destaca sua primeira visão do Rio de Janeiro, pela chegada do navio, relacionando a paisagem com o mítico e o divino, permitindo uma renovação em sua vida, algo que ela esperava ao trocar o casamento e Portugal pela companhia de Virgínia Quaresma e o Brasil:

Cheguei à formosíssima baía do Rio de Janeiro por uma noite de bruma [...] Logo de manhã, subi ao convés do *Arlanza*, e não foi admiração nem espanto o que experimentei; – foi um verdadeiro deslumbramento; a realidade excedia em muito quanto a imaginação fantasiara.

Ficaram-me os olhos presos na gloriosa e larga serenidade destes céus, na transparência deste ar tão lavado e macio que nele viriam de bom grado habitar os deuses imortais...

[...] Era primavera, desabrochando e cantando em todo o seu esplendor, e parecia-me que toda essa paisagem encantada se incorporava no meu ser, para uma renovação, um ressurgimento de alentos e de vida (Cunha, 1912a, p. 1).

O poema que ela compôs ao chegar⁷ (fig. 2) também revela um Rio de Janeiro⁸ de esperança, como lugar propício a uma vida nova:

CIDADE DAS FLORES

Ao Rio de Janeiro

Coroada de luz e vestida de graça,
Suavemente linda e moça como a aurora,
Descanta à beira-mar, – sereia tentadora
Cujo canto fascina o viajante que passa.

Tudo brilha e sorri nesta manhã sonora!
E quanto a vista alcança, e quanto o olhar abraça,
Lembra uma concha d'oiro, uma divina taça
Onde a alegria espuma, onde a poesia aflora.

...Montes que vos ergueis cobertos de verdura,
Vós sois como orações dispersas pela altura,
Sois a alma da cidade a desprender-se em flores!

E eu quero descansar em vós meus pensamentos,
Como insetos que vêm, na asa louca dos ventos,
A beber outra vida, a esquecer muitas dores.

⁷ Encontrei o poema publicado no *Pacotilha* n.268, do Maranhão, em 11 nov. 1912 p. 2, além de uma cópia manuscrita em caderno de Ana Villalobos Galheto, do acervo de sua neta Anna Glória Teixeira de Carvalho.

⁸ Jacinto do Prado Coelho, ao recuperar descrições do Rio de Janeiro feitas por portugueses e portuguesas, detém-se nas publicadas em livros. De escritoras desse período, ele inclui em sua antologia (1965) apenas as de Ana de Castro Osório e de Emília de Sousa Costa.

Figura 2 – Retrato com, no verso, manuscrito autógrafo de Maria da Cunha, doado por Olga Morais Sarmiento a Virgínia Victorino



Fonte: Espólio particular da família Victorino.

O Rio de Janeiro imaginado por Maria da Cunha ao chegar tem suas montanhas e o mar, mas não é uma cidade, trata-se de um lugar de culto, no qual tudo se diviniza e se embeleza. Nesse local, ao qual o sujeito lírico se sente atraído naturalmente como insetos levados pelos ventos, seria possível outra vida, esquecendo-se das dores do passado. Mais do que isso, a cidade do Rio é ela própria uma mulher, ou melhor, uma sereia tentadora. Outros elementos líquidos e marinhos surgem na descrição, como taça, espuma, concha. Essa alegria do contato nasce quase como a deusa da beleza e do amor, Vênus, de uma concha sobre o mar. A “cidade das flores” é mais um lugar mítico, belo, paradisíaco, elevando-se além da cidade real. É a representação geográfica da liberdade desejada e da beleza feminina, habitada por mulheres/flores.

Todavia, essa visão utópica do Rio de Janeiro vai sofrer o impacto da realidade⁹ trazida por mais um objetivo de Maria da Cunha ao se deslocar para o Brasil: o

⁹ Watson também percebeu como as produções de Renée Vivien diferenciam a cidade de Mitilene, na ilha grega de Lesbos, vista à distância, no barco, e desejada por ter sido morada de Safo, da real que Vivien encontrou ao desembarcar: “Rather than staying away from the island., perpetually in the boats of ‘Vers Lesbos’ or ‘En débarquant a Mytilène’, from which she might orient herself vis-à-vis both the island and her own queerness, she walked throught its gardens and found that utopia made solid is all too real. The real Lesbos cannot live up to queer Dreams of Sappho” (Watson, 2022, s. p.) – “Em vez de ficar longe da ilha, perpetuamente nos barcos de ‘Vers Lesbos’

trabalho. Outra de suas crônicas no jornal *A Época*, “Cartas para Longe IV”, de janeiro de 1913, em formato epistolar para um interlocutor em Portugal que insistia que ela falasse de Paris, deixa clara essa nova vida com o deslocamento para o Brasil:

Caro amigo e colega.

Há quatro meses que você insiste comigo para que lhe conte da minha estada em Paris, e, por mais que eu lhe diga que não vi por lá nada que outros mais competentes não tivessem visto e a que se não tivessem referido, você teima em me querer ouvir.

Far-lhe-ei a vontade, roubando para isso alguns momentos ao meu constante labutar.

Porque é preciso que você saiba que eu sou aqui uma verdadeira formiga laboriosa.

O que não quer dizer, note, que me tenha tornado avarenta!

Mas não suponha também que vivo enfronhada nos livros, a rimar sonhos e fantasia. Oh! não! A arte, aqui, é um luxo, e, como tal, só os ricos a ela se podem exclusivamente dedicar: na América Latina, como na América Germânica, *time is Money*; – aqui, é preciso trabalhar, trabalhar sempre, trabalhar muito (Cunha, 1913, p. 1).

O cotidiano do Rio de Janeiro vai fazer com que a cidade ganhe contornos mais humanos em algumas de suas crônicas. O olhar de cronista mudará seu ponto de observação. As cores, a sinestesia, continuam marcando sua descrição, mas com uma perspectiva mais urbana, percebendo as passantes na multidão, tal como um *flâneur* baudelairiano, na longa crônica “Modulações do Branco”:

Pela Avenida Rio Branco, moderna e movimentada como um “boulevard” parisiense, e pela rua do Ouvidor de aristocráticas tradições, circula uma multidão brilhante e compacta, – a multidão que habitualmente vem aos sábados cumprir, como num rito, esta peregrinação elegante e mundana.

Predominam, evidentemente, as lindas e custosas “toilettes” femininas; o elemento masculino limita-se, na maior parte, a estacionar em grupos, assistindo ao desfilar do cortejo garrido e gentil: observa e comenta.

ou ‘En débarquant a Mytilène’, de onde ela poderia se orientar em relação tanto à ilha quanto à sua própria sexualidade, ela caminhou por seus jardins e descobriu que a utopia tornada sólida era demasiado real. A verdadeira Lesbos não pode viver à altura dos sonhos queer de Safo”. – O Rio de Janeiro era como Mitilene para Maria da Cunha.

Também eu assisto casualmente ao contínuo perpassar da graciosa onda humana; também disfarçadamente observo e comento.

Faz calor; o termômetro marca pelo menos vinte e seis graus à sombra; certamente por isso as encantadoras mocinhas do Rio aparecem hoje – como a ideal amada do poeta florentino – **todas vestidas de branco**, dando aos olhos e ao espírito uma impressão agradável de mocidade e de frescura, lembrando talvez uma revoada de pombas que houvesse descido a passear entre nós a graça leve e airosa das suas asas, ou um prado de altas açucenas baloiçando-se no ar caricioso da tarde... (Cunha, 1912b, p. 1 – grifos meus).

Em seguida, buscando mais ar, mais luz e horizontes mais vastos, a cronista continua seu passeio pela cidade até a orla. Aí, a paisagem continua branca: “o meu espírito vai seguindo atento **brancuras das nuvens** que se desfiam pelo céu e **brancuras de espuma** que se esvaem na praia, casas humildes **branquejando** nas encostas e cruzeiros e pedras tumulares **branquejando no cemitério**” (Cunha, 1912b, p. 1 – grifos meus). Tudo se enche do mesmo branco das roupas das mocinhas cariocas. Apenas à noite, a cronista retorna, com “o peito inundado de luz” e “a alma toda vibrante das harmonias do dia”, de tal modo que ela continua a ver o branco: “por toda a escuridão **perpassam, faíscam e palpitam as brancas visões da tarde**, como um cortejo de pensamentos bons” (Cunha, 1912b, p. 1 – grifos meus). Depois, uma digressão sobre a relação entre as cores e a música, em busca do som, do ritmo da cor que não esquece, mostrando o impacto que a visão das passantes vestidas de branco em meio à multidão causara em seu ser. Tal como os homens, ela “observa e comenta” essas moças. Tal como no poema de Baudelaire, a imagem da passante, no Rio multiplicadas em prado de açucenas, marcou a poetisa-cronista de forma que não saía de seu íntimo, revelando um desejo homoerótico discreto, “disfarçadamente”, como ela assume.

Não é de se estranhar as poucas referências concretas na crônica: alguns nomes de ruas, uma direção de caminhada até o litoral, ao final da Avenida. Era o estilo da época, também presente nas do João do Rio, uma novidade inclusive na forma de se narrar as notícias, como aponta Marialva Barbosa:

Ao procurar transpor a realidade para a narrativa, o autor dessas notícias procura construir personagens e representações arquetípicas. Quando isso ocorre, a narrativa passa a representar a existência, atingindo, em consequência, diretamente o público. Não é a representação de dados concretos que produz o senso de realidade, mas a sugestão de uma certa generalidade (Barbosa, 2007, p. 50).

Nas composições poéticas de Maria da Cunha, também se percebe um homoerotismo discreto, na chave do desejo, como em um dos poemas acrescentados

na segunda edição de *Trindades*, com a cor branca do nardo, flor descrita como sultana, com perfume que “evoca a languidez do Oriente” e “a vaga tentação de um beijo sensual” (Cunha, 1911, p. 151-152), apropriando-se de um orientalismo comum à literatura da época. A brancura da flor, reiterada ao longo do poema, é acompanhada de imagens que se curvam, que se inclinam, como marcas do erotismo feminino.

OS NARDOS

É branca a flor do nardo, um branco mate, ardente:
Um sonho de luar entreaberto em flor!
O seu perfume evoca a languidez do Oriente,
As noites de verão nos céus da Ásia Menor.

Na haste comprida e esguia inclina levemente
A face de marfim... – Que obscura mágoa ou dor
Assim te faz pender, ó sultana indolente?
É simples um sonho ou são penas de amor?

Ó rara perfeição, ó cálice de neve,
Onde canta e sorri gentil, mimoso, breve,
O mais completo, o mais perfeito madrigal!

És branca, flor do nardo! És branca e não és pura!
Sente-se ao aspirar-te, ao ver essa brancura,
A vaga tentação de um beijo sensual: (Cunha, 1911, p. 151-152)

Marta Segarra, ao estudar escritoras francesas do mesmo período, que viveram relacionamentos lésbicos ou bissexuais, como Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus e Colette, entre outras, percebeu a recorrência da inclinação dos corpos como marca de oposição à verticalidade masculina nos textos dessas autoras. Ela também verifica a alusão explícita ao elemento líquido como metáfora das relações homoeróticas entre mulheres, representações delas e de corpos femininos, enfatizando sua fluidez de identidades, particularmente sexuais e de gênero, “qui deviennent *liquides*, ondoyantes, changeantes et donc irréductibles à la loi binaire de l’hétérosexualité”¹⁰ (Segarra, 2019, p. 94 – itálicos do original).

No caso de Maria da Cunha, também se vê um olhar sobre as meninas das ruas de Lisboa, do soneto “Cromo”, presente já na primeira edição de seu livro,

¹⁰ “que se tornaram *liquidas*, ondulantes, mutáveis e, portanto, irredutíveis à lei binária da heterossexualidade como elas se inscrevem no discurso”.

no qual se nota certo desejo pelo corpo da jovem varina de camisa aberta. Essa atenção às portuguesas do povo ficou em sua memória, pois, no Brasil, ao discorrer em algumas colunas sobre “Terras e costumes de Portugal”, aponta suas impressões sobre a “tricana de Coimbra” e sobre as mulheres de Viana, com destaque para o corpo e a beleza dessas camponesas.

CROMO

Passa na rua, donairoso e esperta,
Varinazinha, posta a mão na anca;
Como há calor, a camisinha aberta
Deixa entrever a pele fina e branca.

Cabelos loiros, presos sob o lenço,
Saia rodada pelo calcanhar,
Dou-lhe dez anos, quando muito, e penso
Que uma avezinha lhe ensinou o andar.

Oh! Que gentil, esbelta figurinha!
Uns olhos grandes, cor de água marinha,
Sorriso alegre como o sol de v’rão!

Deixá-la ir! Se lhe dizeis que é linda,
Desfaz-se o encanto: perde esse ar que a alinda,
Pragueja e insulta como um carrejão. (Cunha, 1911, p. 43-44)

Mas é a sensualidade das mulheres brasileiras um dos aspectos que Maria da Cunha destaca em outra de suas “Cartas para Longe”. Essa mostra que, já no início do século XX, o carnaval era um período longo e divertido no Rio de Janeiro: “Seja o Carnaval em fevereiro ou em março, principia aqui, invariavelmente, a 31 de dezembro, atingindo nas últimas vinte e quatro horas as raias do delírio” (Cunha, 1914, p. 1). E mesmo a chegada da Quaresma não era triste, “talvez, porque o não consentem o sol escaldante, o perfume sensual das angélicas perpetuamente em flor, os olhos resplandecentes e a graça petulante das formosas brasileiras” (Cunha, 1914, p. 1). Por isso, animada pelo calor, pelo perfume sensual e, mais uma vez, pelas formosas brasileiras, a cronista pulou o carnaval já plenamente ambientada à vida carioca: “diverti-me esta semana como uma autêntica brasileira, perfeitamente identificada com este meio em que me sinto bem, respirando com prazer a atmosfera de vida intensa e de sincero entusiasmo em que pairava, como um perfume de âmbar, capitoso e sutil, um tanto louco, como a alegria que nos sobe à cabeça quando há calor, flores e muita luz” (Cunha, 1914, p. 1).

Percebe-se, portanto, como a cronista vai se ambientando na cidade. À chegada, sua visão é de estrangeira deslumbrada com suas cores e possibilidades. Aos poucos, seguindo um processo de observação enquanto caminha pela cidade, em produção contemporânea à de João do Rio, vê os moradores (as moradoras) e diverte-se como eles. Não é possível negar como sua atuação profissional e autônoma – uma senhora caminhando sozinha pelas ruas – e sua observação dos corpos femininos problematizam a condição feminina. Assim, ao se libertarem do ambiente doméstico e ao trocarem a posição de objeto, “ser vista”, para a de sujeito, “ver”, escritoras como Maria da Cunha pressionavam as formas hegemônicas de gênero.

Em maio de 1914, saiu o último artigo de Maria da Cunha n’*A Época*, sobre feminismo e sufrágio, texto que prometia ainda uma continuação, que não chegou a acontecer. Virgínia Quaresma já tinha mudado de emprego para a *Gazeta de Notícias* e estava na Europa a serviço dessa folha, de onde regressaria em junho, acompanhada da escritora Emília de Sousa Costa. Sem esse apoio, Maria da Cunha começa, então, a proferir conferências, primeiro no Rio de Janeiro (fig. 3), depois em digressão pelo estado de São Paulo (fig. 4). Em 1915, em carta ao padrinho literário, Cândido de Figueiredo, conta que tinha conseguido uma posição como professora em São Paulo, mas que estava adoentada e próxima à morte.

Figura 3 – Maria da Cunha fazendo conferência
“A Itália artística” no salão do Jornal do Commercio



Fonte: *Fon Fon* n. 45, nov. 1914, p. 40

Figura 4 – Conferência de Maria da Cunha no Salão Germânia, São Paulo: “A Canção na Música e na Literatura da Europa”



Fonte: *Correio Paulistano* n. 18446, 23 nov. 1914, p. 4

Nessas idas constantes a São Paulo, deve ter conhecido a feminista e escritora portuguesa imigrante Ana Villalobos Galheto, com quem passou a viver em coabitação, juntamente com o marido dela e com a educadora e poetisa brasileira Eunice Caldas. Maria da Cunha faleceu em 1º de janeiro de 1917 (fig. 5) e está sepultada no túmulo da família de Ana Galheto, em São Paulo. Um de seus últimos poemas é um conjunto de três sonetos compostos no Rio em 18 de julho de 1916, sobre Eunice, escrava grega de Petrônio. Talvez fizesse parte do prometido *Livro da Noite* escrito no Brasil e nunca publicado. A composição é inspirada no romance *Quo Vadis*, de 1895. Creio, no entanto, que a escolha do assunto, um amor impossível, e dos personagens, com uma Eunice, tenha relação íntima com a escritora brasileira. Nesse poema, o amor também está relacionado a elementos marinhos, como o próprio nome Eunice, uma das nereidas.

O BEIJO DE EUNICE¹¹

I

A casa de Petrônio é silenciosa
Eunice, a grega loira, a linda escrava;
entra o vestiário; para; escuta ansiosa;
e no Mercúrio alado os olhos crava.

¹¹ Reproduzo na íntegra os três sonetos, por serem ainda inéditos em livro e para melhor divulgar a obra de Maria da Cunha.

Petrônio! – os olhos dizem... e, harmoniosa,
Solta em anéis a cabeleira flava,
a estátua aperta ao seio cor de rosa
num meneio gentil de corça brava;

à boca fria e inerte os lábios cola,
tremula como um véu que a brisa enrola,
mais pálida que o nardo branco em flor...

Eunice! Eunice! As ilusões são belas!...
Teus olhos resplandecem como estrelas
e o mármore trespassam de calor!

II

“Petrônio!” – diz o olhar – “Loucos abraços!
És apenas um sonho de meiguice;
flor de desejo que jamais abrisse;
um fantasma de amor que ilude a espaços!...”

Nem sonhes como te amam os meus braços
Nem te lembre sequer que existe Eunice!
Eu vivo como sombra que seguisse
O rasto luminoso dos teus passos...

Beijo o chão que tu pisas, como a vaga,
Na Jônia, onde eu nasci, a praia afaga...
Maltrates-me tu embora, ó meu senhor!

Quando ajeitar as pregas do teu manto,
darei baixinho: ‘Ser amada... eu canto!...
Mas amar como eu amo – é um bem maior’”

III

Tu o disseste, ó grega! A alma que adora
é como um sol glorioso e criador
em torno ao qual gravitam, duma aurora
a outra aurora, mil sonhos de esplendor.

É como a lira que na Grécia, outrora,
ao abrir dos narcisos e do amor,
vibrava só por si, alta, sonora,
cantando a vida e a primavera em flor.

E o amor louco, febril, belo e perfeito,
que sente a vida curta e o mundo estreito,
e sonha mais espaço para voar,

– Cabe todo num beijo, Deus bendito!
... Na gota de água, a face do infinito...
No côncavo do búzio, a voz do Mar...

Rio – 18 – VII – 1916 (Cunha, 1916, p. 47)

Figura 5 – Breve obituário de Maria da Cunha



Fonte: *Gazeta de Noticias* n. 2, 2 jan. 1917, p. 4

Lillian Faderman, ao estudar relacionamentos amorosos entre mulheres no Oitocentos, identificou algumas situações que chamou de “amizade romântica”. Essas relações apareciam muitas vezes sem culpa ou ansiedade pelas partes envolvidas ou mesmo sem críticas da sociedade, porque, naquele tempo, consideravam comum certa intimidade entre mulheres, que viviam uma sociabilidade entre si de maneira

privada, sobretudo porque, no século XIX e mesmo nos primeiros anos do XX, muitos talvez não compreendessem como possível a relação sexual entre duas mulheres:

These romantic friendships were love relationships in every sense except perhaps the genital, since women in centuries other than ours often internalized the view of females as having little sexual passion. Thus they might kiss, fondle each other, sleep together, utter expressions of overwhelming love and promises of eternal faithfulness, and yet see their passions as nothing more than effusions of the spirit. If they were sexually aroused, bearing no burden of visible proof as men do, they might deny it even to themselves if they wished¹² (Faderman, 1981, p. 16).

Luiz Mott, pesquisando sobre o lesbianismo no Brasil, descreve as cartas trocadas entre a imperatriz D. Leopoldina (1797-1826) e a viúva inglesa contratada como governanta da primogênita de D. Pedro I, D. Maria da Glória (futura rainha D. Maria II, de Portugal), a Maria Graham, de quem teria sido amante, como indícios de que esta e a primeira esposa do imperador teriam mantido “algo mais do que a platônica ‘amizade particular’” (1987, p. 34).

No caso de Maria da Cunha e suas companheiras, não é possível saber se essa amizade romântica se consumou fisicamente. De todo modo, ao se ler as obras das outras duas escritoras, fica mais clara a relação amorosa que as três estabeleceram. Ana Galheto¹³ e Eunice Caldas¹⁴ publicaram seus livros em 1924, pela mesma editora, com apresentações cruzadas, como se fossem um casal. Em *O Gênio da Raça*, livro de impressões de Ana Galheto com prefácio de Eunice, há três capítulos saudosos de Maria da Cunha. Já no livro de poemas de Eunice Caldas, *Anfítrite*, com prefácio de Ana Galheto, há poemas sobre relações amorosas entre mulheres. No caso do dedicado à poetisa portuguesa, um conjunto de quatro sonetos, fica explícita a intimidade entre elas. Maria da Cunha é descrita por uma série de imagens, como “flor de cactos”, “malva”, “violeta”, “cisne branco”, “estrela

¹² “Essas amizades românticas eram relacionamentos amorosos em todos os sentidos, exceto talvez no genital, uma vez que as mulheres em séculos diferentes do nosso muitas vezes internalizaram a visão das mulheres como tendo pouca paixão sexual. Assim, elas poderiam se beijar, acariciar uma à outra, dormir juntas, expressar expressões de amor arrebatador e promessas de fidelidade eterna e, ainda assim, ver suas paixões como nada mais do que efusões do espírito. Se elas fossem sexualmente excitadas, sem carregar o ônus da prova visível como os homens, elas poderiam negar isso até para si mesmas, se quisessem”.

¹³ Sobre Ana Villalobos Galheto, remeto à breve introdução biográfica que acompanha a publicação de seu conto “Cupido em Palácio” na antologia *Ao raiar da aurora* (2022)

¹⁴ Sobre representações homoeróticas e anti-heteronormativas nos poemas de Eunice Caldas, publiquei, recentemente, artigo com Julie Oliveira da Silva (2023).

rutilante”, “cristal formoso” e “Princesa”. A “flor de cactos” é a primeira metáfora com que refere a portuguesa – “Aquele flor de cactos tão rara,/ Na cetinosa cútis um brilhante,/ É o teu retrato vivo, luz flagrante,/ Que a estética divina eternizara.” (Caldas, 1924, p. 182). Essa flor também é tema de um poema de Judith Teixeira em *Decadência* (1923), apontada por ela em sua conferência “De Mim” (1926), na qual se defende, apresenta sua obra e se compara às contemporâneas, como “uma bacante em orgias pagãs” (Teixeira, 2015, p. 286). Ao mesmo tempo, essa flor representa bem a fluidez entre os gêneros por seu caráter andrógino. Há nessa imagem a representação da flor como elemento feminino, ao mesmo tempo em que traz a rigidez do cacto e de seus espinhos, como resiliência e masculinidade, e a sedução do líquido que conserva em seu interior. Essa flor rara, para utilizar o adjetivo de Caldas, indicia o que a diferencia do modelo padrão das mulheres e a faz ser cultuada por essas duas escritoras. Um visual andrógino, pagão, oriental, que se destaca do comum, está no quadro também chamado “Fleur de Cactus”, de Emile-Auguste Pinchart (fig. 6), exibido no Salon de Paris e reproduzido no número especial da *l'Illustration* n.º 3557, de 29 de abril de 1911, e no “La jeune tunisienne”, do mesmo pintor. Naquele quadro, uma jovem de pele morena aparece em meio a um terreno arenoso e pedregoso, com um cacto florido, segurando uma bilha, com seu pequeno seio de fora, confirmando o aspecto andrógino que essa planta em flor representa e a presença do elemento líquido, o que parece justificar a escolha dessa imagem por algumas escritoras que amavam mulheres.

Figura 6 – *Fleur de cactus*, quadro de Émile-Auguste Pinchart



Fonte: *L'Illustration* n. 3557, Paris, 29 abr. 1911

Algumas considerações

Como apontei inicialmente, as viagens dessas escritoras portuguesas ao Brasil, seja para residir ou para visitas mais curtas, sozinhas ou acompanhadas, foram importantes profissionalmente para elas. Em alguns casos, a viagem era também uma forma de se libertar de algumas amarras sociais na terra natal, como parece ter sido o caso de Maria da Cunha, que viaja logo após seu divórcio tão aguardado.

Em seus poemas publicados em Portugal já é possível perceber o desejo pelo corpo feminino. Mas foi no Brasil que essa escritora viveu profissionalmente das letras, na imprensa periódica ou proferindo conferências. Em suas crônicas ambientadas no Rio de Janeiro, cidade que ela percorre em *flanerie*, as cariocas são também objeto de sua atenção, impactando-a. A *flâneuse*, como explica Lauren Elkin, não é apenas um *flâneur* feminino, “mas uma figura de direito próprio, a ser considerada em si e a servir de inspiração. Ela viaja e vai aonde não deveria ir; nos força a encarar as várias formas com que palavras como *lar* e *pertença* são usadas contra as mulheres. É uma pessoa decidida, de iniciativa, finamente sintonizada com o potencial criativo da cidade e as possibilidades libertadoras de uma boa caminhada” (Elkin, 2022, p. 34). No caso de Maria da Cunha, poder caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro possibilitou liberdade profissional, como cronista urbana, e liberdade de desejo, nessa “cidade das flores” marcadamente feminina e erotizada em seu olhar.

Ao atravessar o Atlântico, Maria da Cunha conviveu intimamente com outras escritoras, como Virgínia Quaresma, Ana Villalobos Galheto e Eunice Caldas. O amor servia de apoio profissional, “a woman who understood the demands of their occupational life because she worked under such demands as well, and who could give support and sympathy when needed”¹⁵ (Faderman, 1981, p. 225). Às vezes, durava além de sua morte, como as obras das duas últimas demonstram. São dados biográficos que extrapolam a heteronormatividade e permitem questionar as constantes leituras da produção feminina das primeiras décadas do século XX como neorromânticas exibindo-se submissas ao amado. Conhecer a obra dessas escritoras nos faz indagar por que, mesmo sem o escândalo da “Literatura de Sodoma”, algumas precisaram buscar outros espaços e foram todas apagadas pelo Estado Novo e pela misoginia nacional.

É também importante ressaltar o diálogo entre as produções de escritoras portuguesas, brasileiras e francesas que cantaram o amor sáfico. Elas se liam e compreendiam como se inscreviam no discurso, como criavam uma “relação corporal com a linguagem”, como afirma Maria Teresa Horta na epígrafe deste artigo. O caso de Maria da Cunha é um dentre uma série de escritoras portuguesas

¹⁵ “uma mulher que entendesse as demandas de sua vida profissional porque também trabalhava sob tais demandas e que poderia dar apoio e simpatia quando necessário”.

desse período que buscavam autonomia para escrever, para circular e para amar. Esse desejo está em seus textos.

CRUZ, E. Maria da Cunha in Brazil: a poetess who loved women. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 107-127, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The Portuguese poetess Maria da Cunha (1872-1917) had a troubled life. She married in 1895, published her book of poetry, *Trindades*, in 1909, with a second edition in 1911, divorced in May 1912 and emigrated to Brazil. Maria da Cunha arrived in Rio de Janeiro on September 16th, after a brief stay in France, accompanied by the journalist Virginia Quaresma (1882-1973). The poetess then had to live off her own work. She got a job at the Rio newspaper *A Época*, where she was cultural editor and columnist and where she published some poems until mid-1914. Afterwards, she traveled between Rio and São Paulo, giving conferences and living with the immigrant Portuguese writer Ana de Villalobos Galheto (1863-1944) and with the Brazilian poetess and educator Eunice Caldas (1879-1967), until she died, in São Paulo, on January 1st, 1917. In this article, I present some biographical data about this writer, mainly from her last years, and how Brazil appears in her poetic and chronicle works. I will highlight part of her sociability network and how women are important in her production. I will point out how affection for women appears in her texts.*

■ **KEYWORDS:** *Maria da Cunha (1872-1917). Poetry. Chronicle. Homoeroticism. *A Época* (1912-1919)*

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, São José. **Homossexuais no Estado Novo**. Lisboa: Sextante editora, 2010.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

CALDAS, Eunice. **Amphitrite**. São Paulo: Typ. Paulista, 1924.

CASTRO, Andreia A. M. de; CRUZ, Eduardo da. Quem há de acreditar? – Um poema desconhecido de Florbela Espanca no Brasil?. **Abril – NEPA / UFF**, v. 12, n. 24, p. 91-112, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v12i24.38109> Acesso em 10 nov. 2023.

COELHO, Jacinto do Prado (Org.) **O Rio de Janeiro na literatura portuguesa**. Lisboa: Edição da Comissão Nacional das Comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro, 1965.

CUNHA, Maria da. **Trindades** (Com o parecer dos Srs. Conde de Monsaraz e Dr. Julio Dantas). Nova edição, muito acrescentada com várias composições inéditas e com um juízo crítico do Sr. Dr. Silvio de Almeida, afamado publicista brasileiro. Lisboa: Guimaraes & C.^a Editores, 1911.

CUNHA, Maria da. O calendário aqui e além Atlântico. **A Epoca** a. I n. 75, Rio de Janeiro, 13 out. 1912a.

CUNHA, Maria da. Modulações do branco. **A Epoca** a. I n. 75, Rio de Janeiro, 24 out. 1912b.

CUNHA, Maria da. Cartas para longe. **A Epoca** a. II n. 173, 19 jan. 1913, p. 1

CUNHA, Maria da. Cartas para longe. **A Epoca** a. III n. 579, Rio de Janeiro, 1 mar. 1914.

CUNHA, Maria da. O beijo de Eunice. **Revista da Semana** n. 46, Rio de Janeiro, 23 dez. 1916

CUROPOS, Fernando. **L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)**. Paris : L'Harmattan, 2016.

CUROPOS, Fernando. **Lisbonne 1919-1939: des Années presque Folles**. Paris : L'Harmattan, 2019.

CRUZ, Eduardo da; CASTRO, Andreia. (2021). “O primeiro ‘repórter’ feminino do Rio de Janeiro”: Virgínia Quaresma no Brasil. **Convergência Lusíada**, v. 32, n. 46, p. 386-432, 9 out. 2021. DOI: <https://doi.org/10.37508/rcl.2021.n46a466> Acesso em 14 jan. 2022.

CRUZ, Eduardo da; CASTRO, Andreia Alves Monteiro de. Ana Villalobos Galheto. In: CRUZ, Eduardo da; CASTRO, Andreia Alves Monteiro de (Org.). **Ao raiar da Aurora**: Antologia de narrativas breves de escritoras portuguesas oitocentistas. V. 2. São Paulo: LiberArs, 2022. p. 59-64.

CRUZ, Eduardo da; CASTRO, Andreia (2023). Imagens do Desejo Homoafetivo Feminino em Portugal no Princípio do Século XX. **Entheoria**: Cadernos de Letras e Humanas, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 5–29, 2023. Disponível em: <https://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/view/6225> Acesso em: 30 nov. 2023.

CRUZ, Eduardo da; OLIVEIRA DA SILVA, Julie. Eunice Caldas: poetisa do amor e do mar. **Via Atlântica**, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 177-215, 2023. DOI: 10.11606/va.i2.208588. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/208588>. Acesso em: 3 dez. 2023.

DUARTE, Constância Lima. Apresentação: Na contramão do memoricídio. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). **Memorial do Memoricídio**: escritoras esquecidas pela história. V. 1. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse**: Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

FADERMAN, Lillian. **Surpassing the love of men**. New York: Quill; William Morrow, 1981.

GALHETO, Anna de Villalobos. **O Gênio da Raça**. São Paulo: Typ. Paulista, 1924.

HORTA, Maria Teresa. Escrita e Transgressão. **Matraga**: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 16 n. 25, jul.-dez., 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/27778> Acesso em: 16 jun. 2023.

KLOBUCKA, Anna. “Summoning Portugal’s Apparitional Lesbians: A To-Do Memo”. Comunicação apresentada no **Colóquio da Association of British and Irish Lustianists**, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/190256/_Summoning_Portugal_s_Apparitional_Lesbians_A_To_Do_Memo_ Acesso em 1 set. 2023.

LOUSADA, Isabel. Maria da Cunha Zorro. **Roteiros Feministas**. Lisboa: UMAR - União de Mulheres Alternativa e Resposta; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/14727> Acesso em 1 set. 2023.

LUZIA. **Cartas d’uma vagabunda**. Lisboa: Portugalia, 192-.

SEGARRA, Marta. Pour une généalogie de la littérature lesbienne française. **Feminismo/s**, n. 34, p. 79-96, diciembre 2019. DOI: 10.14198/fem.2019.34.04. Acesso em: 9 jan. 2023.

TEIXEIRA, Judith. **Poesia e Prosa**. Organização e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: D. Quixote, 2015.

WATSON, J. L. Of Late I Dream of Lesbos: Renée Vivien’s Queer Utopias in the Aeolian Mode. In: MOORE, K. R. (Editor). **The Routledge Companion to the Reception of Ancient Greek and Roman Gender and Sexuality**. London : Taylor & Francis, 2022.



À PROCURA DA BELEZA: O EXÍLIO DE ANTÓNIO BOTTO

Maria Lúcia Outeiro FERNANDES*

- **RESUMO:** O esteticismo bottiano, sobejamente enfatizado por dois dos críticos mais empenhados em apontar as qualidades de sua poesia, Fernando Pessoa e José Régio constitui um dos aspectos mais relevantes do seu lirismo e decorre do anseio de criar beleza por meio da arte. À essa busca incessante pela beleza corresponde uma constante experiência do exílio. O propósito desta apresentação é ressaltar pelo menos três sentidos diferentes tanto para o termo “beleza”, quanto para o termo “exílio”, invocados no título. Ambos podem ser lidos num sentido mais abstrato de um ideal de vida, que paira acima das agruras do mundo real. Ambos podem ser relacionados com o trabalho do poeta, em busca de uma linguagem singular, que expresse efetivamente sua identidade lírica, sua visão de mundo e que identifique esteticamente a sua obra. E ambos podem se relacionar à procura de um espaço efetivo no qual um ser humano busca encontrar as condições necessárias para uma vida digna, mesmo longe de seu país de origem. Todas essas conotações serão entrelaçadas neste texto.
- **PALAVRAS-CHAVE:** António Botto. Exílio. Esteticismo. Homoerotismo. Poesia lírica portuguesa.

Não me revolto,
Nem desespero.
– Quero morrer em beleza.
(António Botto)

O propósito desta apresentação é ressaltar pelo menos três sentidos diferentes tanto para o termo “beleza”, quanto para o termo “exílio”, invocados no título. Ambos podem ser lidos num sentido mais abstrato de um ideal de vida, que paira acima das agruras do mundo real. Ambos podem ser relacionados com o trabalho

* Professora Associada Livre-Docente do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas (DLLLLC) da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo, Brasil – outeiro.fernandes@unesp.br.

do poeta, em busca de uma linguagem singular, que expresse efetivamente sua identidade lírica, sua visão de mundo e que identifique esteticamente a sua obra. E ambos podem se relacionar à procura de um espaço efetivo no qual um ser humano busca encontrar as condições necessárias para uma vida digna, mesmo longe de seu país de origem. Todas essas conotações serão entrelaçadas na minha fala.

Tomando primeiro o sentido mais geral dos termos, é necessário ressaltar que Antônio Botto nunca utiliza a palavra exílio, mas utiliza muito o termo beleza. Numa entrevista, dada para o *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, em setembro de 1947, ele afirma: “Sou contra o modernismo e a favor da beleza”. Beleza traduz para Botto um ideal a ser atingido sempre, tanto na sua criação poética quanto na vida real.

O mais importante na vida
É ser-se criador – criar beleza.

Para isso,
É necessário pressenti-la
Aonde os nossos olhos não a virem.
Eu creio que sonhar o impossível
É como que ouvir a voz de alguma coisa
Que pede existência e que nos chama de longe.

[...] (BOTTO, 1975, p. 67)

Desde o início do seu aparecimento na cena literária lisboeta, Botto procurou se autoafirmar como poeta que cantava a beleza. Muitos estudiosos de sua obra costumam ressaltar como tudo o que ele produzia primava pela qualidade estética, visível desde o aspecto gráfico das edições até a elaboração cuidadosa dos poemas. Tudo transpirava uma sensibilidade singular e um inegável requinte artístico. Contrastando com os múltiplos aspectos disfóricos da sua biografia e do seu contexto, marcado por muito preconceito e rejeição, por causa da sua homossexualidade, jamais escondida no armário, mas sempre vivida de modo aberto e autêntico, essa busca da beleza nos revela um poeta que se recusava a deixar que o obscurantismo e a intolerância do meio social em que vivia calassem o desejo de enfatizar a beleza, que buscava tanto nas suas experiências artísticas, quanto no seu estilo de vida. É como se, para fugir às feias decepções da vida, Botto buscasse exilar-se voluntariamente num plano paralelo à realidade, cuja porta de entrada lhe era facultada pela arte poética. É o que se pode depreender, por exemplo, do poema

A fatalidade,
Várias vezes,
No meu caminho aparece;
Mas,
Não consegue perturbar
A minha serenidade.

Somente,
No meu olhar,
Poisa e fica mais tristeza.
Não me revolto,
Nem desespero.

– Quero morrer em beleza.
(BOTTO, 1975, p. 104)

O que mais interessa, porém, a quem deseja conhecer a obra poética de António Botto é o sentido da beleza e do exílio como aspectos relevantes do próprio processo de criação, durante o qual, o poeta se instala por assim dizer no espaço específico da língua. Ele se exila momentaneamente de uma realidade extrínseca para criar, usando todos os recursos que a língua lhe oferece, e não somente a língua que ele fala, mas a linguagem num sentido mais geral. O poeta vai mobilizar uma série de recursos linguísticos e culturais com os quais vai criar seus universos ficcionais. Essa é a atividade que caracteriza o escritor.

O termo beleza, aqui, passa a significar a busca de uma forma ideal para expressar as experiências líricas desse sujeito que se instala no centro do processo de criação. Em relação a esse processo de criação e os produtos que dele surgem, a primeira coisa que impressiona quando se lê a obra de António Botto é que, sob o estilo aparentemente desprezioso, transparece uma inegável consciência crítica do poeta que busca uma composição rigorosa e afinada com várias tradições líricas lusitanas desde o Trovadorismo.

Embora as informações biográficas falem do autodidatismo do escritor, da sua pouca educação formal, isso não significa que a concepção de poesia bottiana seja simplista ou ingênua, nem que se configure como mera expressão de emoções ou confissão apaixonada de experiências amorosas. Ao contrário, as composições líricas de Botto revelam domínio de procedimentos técnicos e formais, denotando considerável conhecimento sobre linguagem poética. Sua dicção revela até mesmo certo intelectualismo, principalmente quando utiliza recursos como a ironia e o distanciamento crítico do sujeito em relação ao objeto focalizado, ou quando faz comentários metapoéticos acerca do próprio texto, do seu processo de criação e da sua postura como poeta.

O esteticismo bottiano foi sobejamente enfatizado por dois dos críticos mais empenhados em apontar as qualidades de sua poesia, Fernando Pessoa e José Régio. No momento em que a obra de António Botto sofria intensa perseguição por parte de grupos conservadores, afinados com os ideais que levariam à ditadura salazarista, Pessoa iniciou veemente defesa do esteticismo de origem grega que, segundo ele, constituía um dos aspectos mais relevantes do lirismo bottiano. Segundo Pessoa, o ideal de beleza nasce da “consciência da imperfeição da vida” e “fazer arte” equivale “a querer tornar o mundo mais belo, porque a obra de arte, uma vez feita, constitui beleza objetiva, beleza acrescentada à que há no mundo” (PESSOA, 1986, p. 348-349). O esteticismo bottiano fica muito claro quando ele próprio procura explicitar as bases de uma poética, como faz no poema inicial do livro *Pequenas Esculturas*:

Busco a beleza na forma;
E jamais
Na beleza da intenção
A beleza que perdura.

Só porque o bronze é de boa qualidade
Não se deve
Consagrar uma escultura.

(BOTTO, 1975, p. 93)

A beleza da arte não está na natureza nobre dos materiais utilizados, nem nas intenções extrínsecas ao texto, mas decorre do trabalho que o artista empreende na busca de uma expressão formal, na elaboração da realidade material dos poemas. Em outras palavras, decorre do fazer poético em si, que mobiliza recursos da linguagem para criar um discurso poético singular, capaz de gerar efeitos estéticos.

Embora haja um predomínio absoluto da sensibilidade e uma recorrência marcante do corpo e do desejo na poesia de Botto, suas composições nunca resvalam para o caos ou para a falta de controle do eu-lírico acerca dos temas tratados. Há sempre uma postura de análise e de juízo crítico acerca dos assuntos relativos à sua sensibilidade e ao desejo de expressão, o que o aproxima dos ideais de distanciamento do sujeito poético na lírica moderna. Entretanto, a singularidade da poesia de António Botto, que lhe trouxe tanta popularidade e, ao mesmo tempo, tanta rejeição, decorre principalmente da encenação que empreende do homoerotismo. Pode-se dizer que o homoerotismo é o principal elemento desencadeador de um sujeito poético no processo de criação de Botto. Não se trata apenas de um tema, mas de um elemento estruturador das composições poéticas em todos os níveis.

De qualquer modo, é notável a capacidade de Botto em criar emoção por meio da imaginação, entendendo-se por imaginação, como ocorria em Fernando Pessoa,

uma atividade desenvolvida por meio de uma consciência sempre atenta, embora sempre conectada às experiências de vida reais. Mesmo quando fala do delírio que toma conta dos amantes, o sujeito poético nunca perde o domínio sobre a linguagem utilizada para criar o estado de delírio ou outras situações que envolvem os jogos do amor.

Além do esteticismo, outra fonte para as dramatizações empreendidas por Botto em seus poemas é o decadentismo finissecular, que ressoa em toda a sua obra, de modo especial no livro *Dandismo*. Há uma série de procedimentos e de elementos temáticos explorados como situações ambíguas e cenas obscuras, que suscitam uma infinidade de sugestões e concorrem para criar um clima de angústia, de pessimismo e niilismo, típicos do imaginário difundido no final do século XIX. Ao contrário dos românticos, o poeta decadentista nunca expressa suas emoções ou sensações de modo direto, mas quase sempre por meio indireto, recorrendo a imagens complexas e sutis. A dramatização que Botto faz da fatalidade e dos desenganos do amor, apoia-se na exploração de cenas repletas de fantasia e sugestões decadentistas.

A noite,
– Como ela vinha!
Morna, suave,
Muito branca, aos tropeços,
Já sobre as coisas descia,
E eu nos teus braços deitado
Até sonhei que morria

E via –
Goivos e cravos aos molhos;

Um Cristo crucificado;
Nos teus olhos,
Suavidade e frieza;
Damasco roxo puído,
Mãos esquálidas rasgando
Os bordões de uma guitarra,
Penumbra, velas ardendo,
Incenso, oiro – tristeza!...
E eu, devagar, morrendo...
(...) (BOTTO, 1975, p. 34-35)

A leitura dos versos acima transporta o leitor para um cenário construído cuidadosamente com símbolos da paixão de Cristo e imagens do delírio, mergulhando-o num clima de sugestões e sensações. O poeta não faz confissão

direta das emoções geradas a partir dos sentimentos decorrentes da paixão amorosa, mas elabora um cenário rico de imagens simbólicas que traduzem as cores e a intensidade das emoções vividas. O eu lírico se distancia da cena para melhor mostrá-la ao leitor.

A visão trágica do amor perpassa todo o livro. Os conflitos insolúveis das paixões estão entre os temas mais relevantes da obra bottiana. Uma ironia sutil e difusa marca as dissonâncias causadas pelos desencantos e desencontros entre amantes. De modo que é possível concluir, como o grande crítico presencialista que, embora seja um esteta, voltado para a expressão da beleza, isso não o impede de ser também um dos “poetas mais humanos” (RÉGIO, 1978, p. 41).

Finalmente, é necessário destacar um terceiro sentido para os termos aqui tratados, “exílio” e “beleza”. Trata-se do exílio voluntário e real de António Botto no Brasil, onde viveu os últimos doze anos de sua vida. Mais do que a beleza tropical, que povoa o imaginário europeu, e muitas décadas antes do surgimento de uma consciência de luta pelos direitos LGBTQs, Botto buscava, em seu exílio no território brasileiro, não apenas o reconhecimento das qualidades estéticas de sua obra, mas o reconhecimento do seu direito de expressar livremente uma forma de viver publicamente e de fazer poesia, que ressaltasse a identidade do sujeito em sua condição gay. Adotaremos esse rótulo, porque o vocábulo “gay” é importante para demarcar uma abordagem das questões de gênero na literatura. Como fundamentação teórica vamos nos apoiar no estudo de Anna Klobucka (2018), professora no Department of Portuguese - University of Massachusetts/Dartmouth, uma das investigadoras mais relevantes da obra e da vida de António Botto, cujo livro, *O mundo gay de António Botto*, que se tornou obrigatório em qualquer bibliografia crítica acerca do poeta português.

Sobre o exílio do poeta, Klobucka faz uma leitura que amplia a visão acerca da obra de António Botto, à medida que incorpora uma fundamentação teórico-crítica que vem de várias áreas contemporâneas, como antropologia, estudos culturais, com relevo para os estudos *queer*, que tratam mais especificamente de questões de gênero, no sentido da sexualidade humana e suas implicações culturais. Nesse contexto de abordagem, Klobucka vai empreender uma análise e uma interpretação bastante originais, não somente da obra de Botto, mas da sua biografia, na qual merece destaque especial a vinda do escritor para o Brasil, em 1947.

Em carta a João das Neves, escritor e dramaturgo brasileiro, Botto assim descreve suas expectativas em torno da mudança: “Troféus de luz me chamavam da capital Federal. O imenso território iluminado emocionou a minha sensibilidade ansiosa de ternura e de sossego”. Não foi isso que aconteceu. A vida de Botto no Brasil foi perpassada por muita penúria, desconforto e desilusão. Surdo e pobre, morreu a 16 de março de 1959 num quarto particular de hospital que lhe foi cedido por caridade, depois de ter sido atropelado numa avenida do Rio de Janeiro.

Apesar das evidências do seu infortúnio em terras brasileiras, é possível, como demonstra Anna Klobucka (2018), conferir uma outra dimensão à vida de António Botto durante os anos que viveu entre Rio de Janeiro e São Paulo. Segundo a investigadora, a vinda de Botto para o Brasil tem relevo especial para uma possível história da formação de certa comunidade afetiva internacional de artistas, composta por homens homossexuais, nomeados por Botto como seus pares e admiradores. Alguns desses contatos foram fictícios, criados pela imaginação. No espólio de António Botto, sob a guarda da Biblioteca Nacional, em Lisboa, encontram-se muitos indícios dessas amizades imaginárias com artistas e escritores reais, tais como cartas, bilhetes, textos críticos. Ao contrário da maioria dos críticos, que atribui esses textos ao narcisismo e megalomania do poeta, Klobucka interpreta o curioso material como parte de um projeto do escritor para criar em torno de si um mundo todo seu, no qual poderia viver com dignidade e segurança, entre seus pares, a identidade de sujeito gay. Entre os amigos mencionados por Botto merecem destaque o bailarino russo Vaslav Nijinsky e o poeta espanhol Frederico Garcia Lorca, ambos tratados por ele como suas almas-gêmeas.

Botto tinha coleção de fotografias do bailarino russo, recortadas de jornais e revistas. Klobucka identifica em alguns de seus poemas certas características que evocam figurinos usados por Nijinsky em seus espetáculos, como nos versos abaixo:

[...]
Os meus ombros florentinos
Cobertos de pedraria,
Deixavam –
Escorrer pelo meu corpo
Certa luminosidade fria...
Nas minhas mãos de cambraia
As esmeraldas cintilavam
E as pérolas
Nos teus braços
Murmuravam...
[...]

(BOTTO, 1975, P. 43-44)

É possível perceber, pelos versos do poema, que não somente detalhes dos figurinos, mas toda uma atmosfera criada pelo universo da dança, incluindo a beleza exuberante dos corpos, realçada pelo brilho e esplendor do vestuário, são evocados no texto bottiano. Sugestões como estas, que podem levar à melhor compreensão das imagens e da linguagem, na poética de Botto, carecem ainda de investigação

e estudo mais amplo e aprofundado, que cotejasse os textos líricos com outras informações encontradas no espólio do escritor.

Ao contrário da amizade fictícia com o bailarino russo, porém, outros contatos de Botto com escritores e artistas importantes foram verdadeiros. A sua chegada ao Brasil foi precedida de várias reportagens sensacionalistas em diversos jornais que informam acerca da sua vinda e o tratam como o maior poeta português vivo. E, a despeito de não ter tido ninguém para recepcioná-lo em seu desembarque, Botto estabeleceu uma rede concreta de afetos literários e pessoais aqui, que merece uma leitura mais atenta.

A edição do *Correio da Manhã*, de 03 de fevereiro de 1956, noticia a cerimônia de boas-vindas que Botto recebeu da Academia Brasileira de Letras, com discursos laudatórios de João das Neves e Manuel Bandeira. Diversos jornais do Rio de Janeiro, São Paulo e outras cidades brasileiras dedicaram reportagens e diferentes tipos de textos ao poeta português, vários deles escritos por escritores de renome. O noticiário desses jornais também informa sobre os convites que Botto recebia para banquetes, recepções, eventos e homenagens.

Entre os escritores que escreveram sobre António Botto nos jornais brasileiros, na época em que aqui viveu, que comprovam sua rede de amizades literárias, merece destaque Carlos Drummond de Andrade. Nesse período, Botto continuou vivendo de suas publicações em jornais portugueses e brasileiros, de participações em programas de rádio, bem como de recitais de poesia em teatros, associações, clubes e até em boates e bares. Os amigos escritores foram essenciais para essa atuação de Botto no Brasil.

Entre as diversas crônicas escritas por Drummond sobre António Botto, merece atenção especial a que ele escreveu para homenageá-lo por ocasião de sua morte, com o sugestivo título de “Bôto: Um Príncipe”¹, publicada no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 19 de março de 1959:

Não me interessa discutir se o Bôto dos poemas finais valia ou não o Bôto triunfal de outros tempos. Interessa-me essa fidelidade do poeta a si mesmo, esse orgulho de não renunciar à poesia e de se considerar um príncipe do mundo, esse poder de manipular mitos e dar-lhes uma existência, uma densidade social. Nesse sentido, coube-lhe uma forma de felicidade que nenhum infortúnio externo podia atingir. Bôto criava o seu reino. (Apud KLOBUCKA, 2018, p. 12-13)

¹ Mantivemos a grafia do jornal. Embora tenhamos consultado o exemplar na Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, só foi possível checar o título da crônica, pois o texto está bem apagado, o que nos impediu de lê-lo integralmente. As citações aqui apresentadas foram retiradas do livro já citado, de Anna Klobucka.

Drummond capta um aspecto que vai ser justamente o objeto de estudo de Klobucka. Trata-se da sua permanente tentativa de autoinvenção, que a investigadora relaciona ao anseio de Botto para vivenciar uma identidade pública *queer*. Em outras palavras, esta autoinvenção seria motivada pelo desejo de construir ao seu redor uma complexa realidade virtual, em escala internacional, na qual, tanto sua poesia homoerótica, quanto sua imagem de homossexual não provocasse zombaria e menosprezo, mas admiração e respeito. Klobucka sugere, a meu ver acertadamente, que é a este mundo que se refere Carlos Drummond de Andrade com a expressão “seu reino”.

Além das crônicas de Drummond, Klobucka (2018, p. 243) enfatiza uma outra amizade muito especial de Botto, como parte integrante da realidade vivida intensamente por ele no Brasil. Trata-se da amizade de Botto com Lúcio Cardoso (1912-1968), famoso autor do livro *Crônica da Casa Assassinada* (1959). Para Klobucka, o relacionamento de ambos poderia ser tomado como uma das principais experiências de Botto no Brasil que contribuiu efetivamente para a reconstrução de uma espécie de “homopaisagem”, traçada por ele em seu exílio voluntário.

Não se trata de uma relação bem documentada. Botto não chega a ser nomeado, no *Diário Completo*, escrito por Lúcio Cardoso e publicado em 1970, nem na recente e ampliada edição de *Diários*, publicada em 2012, na qual há apenas uma única menção ao escritor português. Porém, no espólio de Botto, encontram-se vários indícios de uma cumplicidade afetiva entre ambos.

Klobucka rastreou algumas dessas evidências da amizade especial, sugerindo mesmo um caso amoroso mais intenso, embora secreto, entre os dois escritores. Entre esses indícios, destacam-se diversos poemas manuscritos de Botto, dedicados a Lúcio Cardoso, como a série denominada “O poeta adoeceu”. Num deles, Botto refere-se explicitamente, por meio de imagens, às dificuldades de Lúcio Cardoso para vivenciar sua homossexualidade:

Caro Lúcio Cardoso, a fantasia
Quando excessiva e sem realizar,
Pode entrar nessa doida covardia
De ninguém mais em nós acreditar.
Prometes, tudo entregas, na orgia
Que te empresta a noção de lupanar,
E quem gosta de ti sempre confia
Naquilo que prometes a faltar.
[...]

(KLOBUCKA, 2018, p. 238)

De fato, Lúcio Cardoso nunca expôs publicamente sua condição, vista por ele como uma espécie de pecado ou falha, o que o impedia de escrever abertamente sobre o tema, mas também ele, por sua vez, dirige a Botto alguns apontamentos

bastante significativos, reveladores da cumplicidade que havia entre ambos, dos quais o mais importante é o seguinte:

Fernando Pessoa teve sua primeira glória geral no Brasil [...], numa terra que ainda não o ama totalmente [...]. Você, Botto, ainda é mais difícil, porque o laço espiritual virou laço físico: você une dois povos, que apesar dos ditos, são bem diferentes. Só os poetas unem – e você, português, é hoje tão brasileiro, que é imprescindível. Vale?

Pela 1ª vez o espírito de emancipação – AMÉRICA – converteu-se em Pessoa e Botto no sinônimo do exílio: BRASIL. Você realizou exílio. A “Ode Marítima” é um anseio. O que Nobre anunciara “Antes fosse pró Brasil” é a Pasárgada que Pessoa visionou e você realizou. (KLOBUCKA, 2018, p. 239)

Entre outros indícios de um relacionamento afetivo mais significativo para Lúcio Cardoso do que a amizade pública que ele tenha demonstrado por Antônio Botto, está um poema que o escritor brasileiro dedicou ao amigo português, no dia de sua morte, o qual foi publicado cinco dias depois no *Diário Carioca*:

Anoitecendo nesse dia
sem a aurora da Pátria:
poeta, se existia,
que outro?

Inventava o soneto,
inventava o exílio,
inventava o dia.

O dia, inventava,
onde o nome chamado
nesta circunstância?
O que existe some,
mas agora, inexistindo,
que nos consome?

Morrer basta? Hasta
de carne apodrecendo.
Poeta é isto – ir sendo
nesse dia de todo mundo.
Resplandescendo.²

² “Poema de Lúcio Cardoso no dia da morte do poeta”, in *Diário Carioca*, 22 mar. 1959, p. 3. (KLOBUCKA, 2018, p. 242)

O paradoxo que abre o poema de Lúcio Cardoso, reforçado pela metáfora “aurora da Pátria”, com os quais se refere ao poeta e amigo lusitano, traz ao leitor os conflitos e o afeto vivenciados pelo próprio escritor brasileiro em relação a António Botto. Com a morte do amigo, o dia se faz noite e o eu-lírico a ele se reporta enaltecendo-o como poeta singular a nenhum outro comparável. O tom épico lembra muito o Pessoa de *Mensagem*, o que se torna ainda mais significativo se nos reportarmos ao fato de que o poeta modernista foi um dos primeiros críticos a impulsionarem favoravelmente a obra poética de Botto. Tal como os personagens recriados em *Mensagem*, o poeta António Botto é tratado como uma espécie de herói – de fato, ele vivenciou uma trajetória de herói, ao buscar superar as barreiras intransponíveis do preconceito e da rejeição por conta da sua condição gay – que se transfigura, graças ao seu destino e sua arte, em mito, após superar as barreiras da matéria, para resplandecer transfigurado de além, em sua obra de arte. Cumpre-se, assim, uma espécie de destino assumido pelo próprio poeta, explicitado nos versos que utilizamos como epígrafe a este texto: “Não me revolto, / Nem desespero. / – Quero morrer em beleza” (BOTTO, 1975, p. 104).

Diante das qualidades estéticas inegáveis da obra bottiana, é forçoso concluir que a sua ausência no cânone da poesia portuguesa do século XX resulta do preconceito e da intolerância em relação a um dos pontos essenciais da sua poética, que é o homoerotismo. Não inteiramente reconhecido ainda hoje, Botto ousou, no início do século XX, ultrapassar as fronteiras da heteronormatividade, com a criação de uma obra original e inconfundível, cuja relevância levou Jorge de Sena a reconhecê-lo como “mestre de novas dicções poéticas” e sujeito de uma “carreira literária triunfal, apesar das reservas e dos ataques moralistas à audácia homossexual da sua poesia erótica” (SENA, 1983, p. 65).

Qualquer avaliação crítica, hoje, acerca das qualidades estéticas da produção lírica de António Botto não pode estar desvinculada da compreensão de que a busca da beleza, em sua arte poética, também significa a busca pelo reconhecimento do direito de expressar o homoerotismo. Botto ansiava por expressar sua condição de homossexual, intrínseca à sua identidade, tanto como indivíduo social, quanto como sujeito poético. O homoerotismo é a pedra de toque na sua busca pela beleza, tanto na vida quanto na arte, constituindo um dos principais elementos estruturadores de suas composições poéticas.

Mas Botto também ansiava por um mundo onde pudesse viver de maneira natural sua identidade de sujeito gay. Deparando-se continuamente com o preconceito e a rejeição, teve que se exilar na arte. O exílio voluntário, no Brasil, foi um desdobramento da busca desse mundo ideal, onde pudesse conciliar arte e vida. Os anos que Botto passou no Brasil tendem a ser referidos como tristes e miseráveis, uma experiência falhada, finalizada por uma morte trágica. Mas eles são essenciais para a compreensão de um exílio inventado por Botto, em busca de

uma experiência da beleza de uma vida com dignidade e respeito à sua condição, o que confere à sua experiência poética uma dimensão profundamente humana.

FERNANDES, M.L.O. In search of beauty: António Botto's exile. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 129-140, 2024.

- **ABSTRACT:** *Botto's aestheticism, abundantly emphasized by two of the critics most committed to pointing out the qualities of his poetry, Fernando Pessoa and José Régio, constitutes one of the most relevant aspects of his lyricism and stems from the desire to create beauty through art. To this incessant search for beauty corresponds a constant experience of exile. The purpose of this presentation is to highlight at least three different meanings for both the term "beauty" and the term "exile" invoked in the title. Both can be read in a more abstract sense of an ideal of life, which hovers above the hardships of the real world. Both can be related to the poet's work, in search of a singular language that effectively expresses his lyrical identity, his worldview and aesthetically identifies his work. And both can be related to the search for an effective space in which a human being seeks to find the necessary conditions for a dignified life, even far from his country of origin. All these connotations will be woven into this text.*
- **KEYWORDS:** *António Botto. Exile. Aestheticism. Homoeroticism. Portuguese lyric poetry.*

REFERÊNCIAS

- BOTTO, A. **As canções de António Botto**. Lisboa: Ática, 1975.
- KLOBUCKA, A. M. **O mundo gay de António Botto**. Lisboa: Documenta, 2018.
- PESSOA, F. António Botto e o ideal estético em Portugal. In: _____. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 348-356.
- RÉGIO, J. **António Botto e o amor**, seguido de críticos e criticados; ensaio. Porto: Brasília Ed., 1978.
- SENA, J. de. António Botto. In: _____. **Líricas portuguesas**. Lisboa: Edições 70, 1983, v. 2. p.65-67



A SACRALIDADE E O DESEJO NA PEÇA TEATRAL *A PÉCOR*A DE NATÁLIA CORREIA

Luciana Morteo ÉBOLI*

- **RESUMO:** O trabalho analisa a presença feminina na peça *A pécora*, de Natália Correia, escrita e censurada em 1967, tendo sido publicada somente no ano de 1983. Ao confrontar duas versões da personagem feminina principal, opostas em termos de conceitos morais, a autora coloca em cena a discussão da mulher violentada em seu papel social e suas impossibilidades diante da hipocrisia social e religiosa. No contexto da exploração comercial através da fé, a utilização da imagem da mulher santificada surge em contraste com a vazão do desejo feminino oprimido e da figura da prostituta. Numa sucessão de fatos que apontam para as oposições do feminino entre o espaço público e o privado, o discurso social pauta a construção identitária da personagem. A análise toma como base os estudos de Elaine Showalter, sobre tabus sociais e a repressão da mulher, e Chimamanda Ngozi Adichie para pensar o papel feminino na atualidade relacionado à crítica transgressora proposta pela dramaturgia no século XX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Teatro. Dramaturgia. Mulher. Crítica social.

Introdução

Celebrar o centenário de Natália Correia é celebrar a importância de sua presença e de sua obra no cenário da literatura portuguesa no século XX, e também hoje. Para além de sua atuação jornalística e política, a escritora transitou pela poesia, dramaturgia, crônica, ficção e ensaios literários, deixando uma vasta obra publicada.

Nascida em 13 de setembro de 1923, na ilha de São Miguel dos Açores, foi para Lisboa ainda criança, cidade onde iniciou sua carreira de escritora, e onde faleceu em 18 de março de 1993, aos 69 anos. A sua presença eloquente e de postura e ideias firmes, sobretudo contra o fascismo em Portugal, fez com que fosse perseguida e tivesse vários livros proibidos e apreendidos pela censura. Tratou de

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Departamento de Arte Dramática /Setor de Teoria do Teatro – RS– Brasil.– lmeboli@gmail.com

temas transgressores no período de opressão, como: direitos humanos, a repressão das mulheres, o erotismo na literatura, temas políticos e polêmicos.

Devido à publicação da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* em 1965, foi condenada por três anos de prisão, por ofensa aos costumes, posteriormente com a pena suspensa. Foi também acusada por abuso de liberdade de imprensa e processada pela responsabilidade editorial das *Novas cartas portuguesas*, no ano de 1972.

Natália Correia foi uma mulher ativista, deputada e, principalmente, amante das artes. Costumava reunir amigos, artistas e a intelectualidade para saraus com música e poesia, sendo uma centralizadora das atividades artísticas que aconteciam primeiro na sua casa e depois no seu bar *Botequim* que teve auge nos anos 1970 e 1980. Dirigiu também publicações, entre elas *Século- Hoje* e *Vida Mundial*.

A sua obra poética, publicada no período compreendido entre 1947 e 1993, é composta pelos títulos: *Rio de Nuvens*, 1947; *Poemas*, 1955; *Dimensão Encontrada*, 1957; *Passaporte*, 1958; *Comunicação* (poema dramático), 1959; *Cântico do País Emerso*, 1961; *O Vinho e a Lira*, 1969; *Mátria*, 1967; *As Maças de Orestes*, 1970; *Trovas de D. Dinis*, [Trovas d'el Rey D. Denis], 1970; *A Mosca Iluminada*, 1972; *O Anjo do Ocidente à Entrada do Ferro*, 1973; *Poemas a Rebate*, (poemas censurados de livros anteriores), 1975; *Epístola aos Iamitas*, 1976; *O Dilúvio e a Pomba*, 1979; *O Armistício*, 1985; *Sonetos Românticos*, 1990, 1991; *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, 1993, 2000; *Memória da Sombra*, versos para esculturas de António Matos, 1993.

Entre os livros de ficção, escreveu romances, contos e um livro infantil, entre os quais: *Grandes Aventuras de um Pequeno Herói* (romance infantil), 1945; *Anoiteceu no Bairro* (romance), 1946, 2004; *A Madona* (Romance), 1968; 2000; *A Ilha de Circe* (romance), 1983; 2001; *Onde está o Menino Jesus?* (contos), 1987; *As Núpcias* (romance), 1992. Publicou literatura de viagem com *Descobri Que Era Europeia: impressões duma viagem à América* (viagens), 1951; e o diário *Não Percas a Rosa - Diário e algo mais* (25 de Abril de 1974 - 20 de Dezembro de 1975).

Para além de sua obra ficcional, foi também crítica e escreveu os ensaios: *Poesia de Arte e Realismo Poético* (ensaio), 1959; *A Questão Académica de 1907* (ensaio), 1962; *Uma Estátua para Herodes* (ensaio), 1974; *Notas para uma Introdução às Cantigas de Escárnio e de Mal-Dizer Galego-Portuguesas* (ensaio), 1982; *Somos Todos Hispanos* (ensaio), 1988 ; 2003; além de antologias: *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica: dos cancioneiros medievais à actualidade* (antologia), 1965 ; 2000; *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses* (antologia), 1970 ; 1998; *O Surrealismo na Poesia Portuguesa* (antologia), 1973 ; 2002; *A Mulher*, antologia poética (antologia), 1973; *Antologia de Poesia do Período Barroco* (antologia), 1982; *A Ilha de Sam Nunca: atlantismo e insularidade na poesia de António de Sousa* (antologia), 1982; *A Ibericidade na Dramaturgia*

Portuguesa (ensaio), 2000; *Breve História da Mulher e outros escritos* (antologia de textos de imprensa), 2003; *A Estrela de Cada Um* (antologia de textos de imprensa), 2004.

Conforme levantamento de Armando Nascimento Rosa¹ (2007), entre 1952 e 1989 Natália Correia produz uma obra dramaturgical que “Por certo lhe concede o título tudo mais original e audacioso dramaturgo português da segunda metade do século XX” (ROSA, p.41, 2007). Conforme o pesquisador, a autora escreveu quinze peças e poderia ter escrito mais se o teatro também não estivesse passando por um período de repressão tão forte e transita do poder subversivo da cena à eloquência da palavra em cena.

As peças são: *Dois reis e um sono*, 1958, fábula surrealista infanto juvenil; *Sucubina ou a teoria do chapéu*, 1952; *O homúnculo*, 1965, sátira política; *Dom João e Julieta* 1957, 58, drama existencial simbolista; *O progresso de Édipo*, 1957, drama filosófico; *A comunicação*, 1959; *A pécora*, 1967 e *O encoberto*, 1969, dramas épicos catárticos; *Erros meus má fortuna, amor ardente*, 1980, histórico mítico; *Em nome da paz*, 1973, libreto sócio crítico; *Alto do solstício de inverno*, 1989, drama antropológico; *O romance de dom Garcia*, 1969, cantata cênica; e a três peças *A Juventude de Cid*, *A donzela que vai à guerra* e *Don Carlos de além mar*, de datas incertas, com temas da tradição literária e do romanceiro.

Testemunha subversiva do meio século de ditadura em que Portugal viveu, Natália dramaturga é bem um caso exemplar dos efeitos castradores que a censura infligiu numa arte pública como é a teatral, e que em Portugal carrega, além do mais, o estigma histórico de três séculos de Inquisição (Rosa, 2007, p.42).

A pécora e o dilema da exploração

O drama teatral *A pécora* foi escrito por Natália Correia no ano de 1967. O termo significa uma forma pejorativa para indicar as mulheres prostitutas na época, e faz um paralelo com o significado literal de ‘cabeça de gado’. A peça, por sua vez, foi interdita pela censura e só pôde ser publicada pela primeira vez em 1983. Muito já se falou do contexto político e de poder nos quais a literatura da Natália Correia se inseriu, e aqui neste texto temos esse enfoque. Mas dentro disso, é possível também encontrar uma discussão acerca de um tema muito caro para a autora, que é a posição da mulher dentro desse universo de opressão.

¹ Da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

Dessa forma, a autora traz para a cena, e de forma bastante atual, uma narrativa dramática que traz em si dois focos principais de discussão: a situação religiosa e política de uma cidade fictícia chamada Gal, no sul da Europa, no final do século XIX, dividida entre os liberais que querem ter lucro a qualquer preço em contraposição aos democratas que tentam ter força política suficiente para inverter a realidade. E, como segundo tema, o dilema da personagem principal Melânia Sabiani, a personagem que se torna parte fundamental das engrenagens política e religiosa. A partir disso, retrata o mito que se cria em torno da figura religiosa e santificada de Melânia, intensificada pela manipulação da credence popular. A ideia de desmistificação do mercado religioso permeia a condição da personagem principal, que se vê como o centro de uma armação na medida em que precisa se adequar à sociedade que manipula a sua história e sua vida: santifica e recria sua santificação, ou subida aos céus, para retirar a mulher real de cena e deixar seu espectro.

De acordo gênese do drama, percebe-se que, de fato, a Santa Melânia que dá nome à personagem da peça realmente existiu e possui uma história de vida expressiva: nasceu em Roma, no ano 383, e morreu em Jerusalém em 439. É uma santa cristã que viveu no tempo do imperador Honório, e consta que se casou aos treze anos, teve dois filhos falecidos precocemente e, aos vinte anos, abandonou o casamento e recolheu-se à religiosidade. Era uma mulher muito rica e termina por vender seus bens para construir mosteiros e ajudar a igreja.

A Melânia personagem de *A pécora* possui em comum com a anterior o fato de ser santificada e ter auxiliado a igreja financeiramente com o grande volume de dinheiro que movimentou a partir de sua história de vida. O mito se cria a partir do momento que a Melânia mulher é vista por dois pastorinhos com um padre, num lugar afastado, e, para dissimular a situação de pecado, fazem com que eles acreditem que o padre é um anjo que está com ela. A história toma tamanha proporção na imaginação das crianças que, quando Melânia se descobre grávida de um filho do padre, e para ocultar a situação, eles decidem criar a narrativa de que o anjo virá buscá-la. Anunciam aos pastorinhos sobre o que vai acontecer e, assim, na presença deles, realizam a encenação: Melânia vai embora levada pelo seu “anjo” e parte para outro plano, na perspectiva das crianças, quando na realidade o padre se refugia na Índia e ela no bordel de Madame Olympia, uma personagem também importante no desenrolar da trama.

Conforme escreve Natália Correia no prefácio da publicação da obra, em 1983, a peça foi originalmente censurada e impedida de ser publicada pela “jagunçada do regime que exerceu sobre a tipografia que a imprimia a ameaça de fechar-lhes as portas caso a obra prosseguisse” prossegue a autora: “Ficou assim, *A pécora*, no purgatório das gavetas, à espera de provar que nem todas as estavam vazias quando a liberdade se abrisse” (Correia, 1983, p. 9-10). Posteriormente, no ano de 1989, acontece a encenação da obra pelo Comuna Teatro de Pesquisa, de

Lisboa, que estreia em novembro de 1989 em St. Étienne, na França, no âmbito do Festival da Convenção Teatral Europeia. Na sequência, e com muito êxito, a peça fez temporada em Lisboa com uma extensa equipe técnica dirigida pelo encenador João Mota.

Versões e oposições do feminino

A narrativa dramática tem como ponto de partida os temas gerais de opressão econômica, religiosa e política e, sobre esses temas, o contexto é passível de dialogar com realidades atuais. Pode-se relacionar a isso a discussão centrada no massacre individual e, por conseguinte, no conflito individual da Melânia mulher, constituída de duas violentas oposições da mitificação do feminino: a santa e a prostituta, através do apagamento da personagem real frente à pressão social.

A Santa Melânia se constrói sobre o apagamento da constituição feminina da personagem principal. Sua condição é consequência de uma construção social moral que não admite colocar em evidência os desejos e as ações consideradas fora dos padrões impostos pela moralidade. Sobre essa questão identitária, diz Elaine Schowalter:

As variadas facetas da natureza de uma mulher diferente das do homem somente na forma e nas suas expressões convencionais. As facetas contrastantes do sexo frágil são, porém, muito menos visíveis ao mundo do que as dos homens e são ignoradas com maior facilidade. Nas mulheres, como todas elas - mas poucos homens- sabem, um, ou mais de um, aspecto do caráter é camuflado em decorrência da necessidade dos costumes sociais. Desde a infância, ela aprende com as convenções da sociedade, com os tabus sociais, a conter e reprimir, muitas vezes a si mesma, muitos impulsos e anseios que lhe são inatos, bem como muitos pensamentos e sentimentos adquiridos através da experiência, por seu contato com o mundo e, portanto, originados de conhecimentos mais amadurecidos. (...) No entanto, dentro dos limites do seu eu social, todos os tipos de orgias da natureza humana estiveram fervilhando (Schowalter, 199, p.163).

Na trama, quando Teófilo Ardinelli, ex-noivo de Melânia (que então passa a ser chamada de Pupi) e próspero comerciante do ramo de artigos religiosos, vai ao prostíbulo e casualmente a encontra: após a surpresa naturalmente tensa e o desvelar da encenação de sua morte, a cena se constrói na ação, por parte dele, repleta de violência psicológica. Ainda assim, passa a ver nela, também, uma pequena “mina de ouro”, pois percebe que pode utilizar a figura da santa para outras encenações de aparições, enquanto a mulher continua afastada da cidade e se prostituindo. Aqui, percebe-se a forte ironia da autora presente frequentemente em seus textos, pois a trama foge da lógica realista para dar ênfase à intensidade crítica da situação:

a figura feminina pode ressurgir como protagonista da principal encenação de aparição da santa na empresa, enquanto a mulher permanece encarcerada numa das sucursais da cafetina Dona Olympia espalhadas pelo país, onde, segundo o empresário explorador, “Melânia irá apodrecer no mais longínquo túmulo dessa ilustre coveira da virtude” (Correia, 1983, p.83), ou seja, sepultada viva.

Ardinelli, naquela altura, está noivo de sua sócia, Zenóbia, os negócios religiosos têm sucesso, eles contratam atores que encenam vendedores de ervas curativas e milagres, e então ela própria, Melânia, passa a fazer parte da farsa de sua própria vida e a ensaiar novas aparições. Vende-se e deixa-se esmagar pela engrenagem do comércio, vive em segredo no prostíbulo e compactua com sua falsa santificação. Mas essa situação de autopunição não basta, já que aceita ser eterna amante do seu ex-noivo “como demonstrava a nova ciência da psicanálise, os desejos transgressores nas mulheres parecem ter gerado culpa, conflito íntimo e autopunição (Schowalter, 1993, p.163).

A mulher encoberta sob véus, que representa perigo para quem a examina, também significa a procura do mistério das origens, (aqui, santificação e mistério juntos) da verdade sobre o nascimento e a morte. Num dos seus ensaios mais curtos e de maior influência, Freud interpretou o mito da cabeça da Medusa como uma alegoria da mulher encoberta pelo véu, cujo olhar sem disfarces transforma o homem em Pedra (Schowalter, 1993, p.194-195).

A autora trata ainda dos conflitos entre o clero e o empresariado na disputa entre os lucros do comércio religioso, com os quais as demais personagens, todas envolvidas, participam e compactuam na sociedade hipócrita. Temas como os funcionamentos dos sistemas de poder e a violência permeiam a construção e manutenção do mito religioso na cidade, onde a potência da figura feminina ocultada é um ponto de tensão constante. O bispo promete “brandir contra os hereges uma espada sedenta de Milagres para que neste país não morram as verdades que se exprimem teologicamente” (CORREIA, 1983, p.91).

Sobre as evidências da exploração, diz Ardinelli (em tom de comício): “Ardinelli & Tricoteaux, Investimentos em Gal” é só o começo. Com um oratório de pinho não podemos esperar grandes donativos dos romeiros. Os meus planos vão mais longe. Elevar o nível social das peregrinações. Ergueremos uma basílica de mármore. Um templo condigno para as milionárias arrependidas se despojarem das suas joias. Teófilo Ardinelli prometo-vos que, entre as pedras de Gal, onde agora rebentam silvados, correrão rios de ouro (Correia, 1983, p.35).

O já citado encontro do casal de ex-noivos no bordel de Madame Olympia é um dos momentos de maior tensão na estrutura narrativa da peça. Nessa situação

são revelados os fatos fundadores de tudo que viria a acontecer, ou seja, a base da hipocrisia da trama religiosa e da origem da manipulação da fé naquela cidade que se tornaria um centro de peregrinação e de comércio.

Melania: Eu tinha que vir para a cidade sem deixar rasto. E isso só era possível se pensassem que eu tinha ido para o céu, que é um sítio onde ninguém vai nos procurar. Foi quando o padre Salata teve a ideia de se servir das duas crianças e disse-me: “Chegou a altura de não decepcionarmos os aborrecidos pastorinhos que não te deixam em paz desde que lhes disseste que eu era um anjo”. Estou muito arrependida. Mas aquelas crianças eram tão curiosas. Ouviram vozes nas ruínas e quiseram saber o que se passava. Prometi-lhes que, se guardasse em segredo, seriam recompensados com a celeste visão. E foram. Quando o ventre começou a inchar me (gesto de indignado assombro de Teófilo Ardinelli), anunciei lhes: “chegou o dia. Ireis ver o anjo que vem para me levar ao céu. Fostes eleitos para testemunhar o prodígio porque a voz da inocência é o clarim que Deus escolhe para proclamar as suas maravilhas”. E assim foi.

Ardinelli (colérico): quer dizer que tu e esse Casanova de sotaina fizeram de mim o maior corno de Gal. Estou pior que um leão e tu vais fazer companhia aos dois Regedores. (Lógico, falando para si.) O que aliás é conveniente porque, se os devotos descobrem que a santa é este caixote de lixo, lá se vai o maior centro turístico da Europa.

Melânia (dramática, oferecendo o corpo). Mata me! Sei muito bem que estou danada. Tive a prova quando a criança não quis nascer e se desfez em sangue. “Não há mais que ver - disse ele-, o demônio quer tomar conta das nossas Almas. O teu útero está amaldiçoado. Façamos penitência. Eu irei para a Índia apanhar lepra e tu irás para o prostíbulo penitenciar-te em vergonhas e vexações.” Foram estas as suas últimas palavras. E confiou-me a Madame Olympia. Oh, mata me! Não mereço outra coisa. Muito embora os meus pensamentos só estivessem em Deus. Sentia-me tão abrasada em amor divino que nem podia aturar a roupa que tinha vestida. Um dia em que me vi mais afogueada, pedi lhe: “Padre afastai me esta roupa do peito porque eu quero dilatar a minha alma” (Correia, 1983, p.55-57).

A considerar o texto escrito em 1967 e a fazer o paralelo com a opressão feminina, tem-se um discurso sempre reatualizado. Melânia é culpada por todos, vive até o fim uma vida dupla, envelhece e morre execrada pela sociedade e pelos próprios fiéis no dia de sua canonização, trinta anos depois do milagre encenado. Ela entra em cena “desfigurada por uma constrangedora decadência, o traje denuncia grande penúria” (Correia, 1983, p.126). Numa versão atualizada, Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana em sintonia com a realidade apresentada, afirma:

Ensinamos as meninas a sentirem vergonha. “Fecha as pernas, olha o decote.” Nós as fazemos sentir vergonha da condição feminina; elas já nascem culpadas. Elas crescem e se transformam em mulheres que não podem externar seus desejos. Elas se calam, não podem dizer o que realmente pensam, fazem do fingimento uma arte (Adichie, 2012, p.36,).

Melânia, a “santa oculta” tem consciência do passado e da realidade a que se submeteu. A confissão vem em forma de monólogo, construído em versos pela autora, no qual o sentido trágico se evidencia:

Por um grande amor impossível
aos 18 anos vim para o prostíbulo
ele foi morrer longe, na Índia.
Foi uma perfeita história de amor
onde não faltou a maldição e a morte.
Por um grande amor impossível
aos 19 anos voltei para o prostíbulo
ele casou, enriqueceu e depois
muitas vezes veio dormir comigo
porque eu era o seu impossível amor
onde não faltou a fatalidade.
Por um grande amor impossível
aos 50 anos ainda dispuo
marinheiros ébrios às sombras do cais.
(Correia, 1983, p.129).

A tragédia, em sua definição teatral se configura numa “peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte” (Pavis, 2005, p.415). É a partir das tragédias que se percebe o sentido de trágico, na construção da dramaturgia, o que pode ser compreendido como: “um fenômeno dialético, pois a indiferença entre liberdade e necessidade só é possível pagando-se o preço de o vencedor ser ao mesmo tempo o vencido, e vice-versa” (Szondi, 2004, p. 32). Nesse caso, a autora deixa evidente os conflitos implícitos e explícitos da protagonista, suas tensões e consequências, como maneira de intensificar esse sentido ao longo de toda a narrativa dramática, e chega ao seu clímax quando a canonização de Santa Melânia é inevitável e representa o fim da Melânia mulher.

Considerações finais

Finalmente, ao analisar a condição de Melânia, percebe-se que nem a revelação aos penitentes ao tentar convencê-los da farsa de sua vida, e nem mesmo

a semelhança com a imagem da Santa Melânia no andor, são suficientes para dar fim à crença popular enraizada. E a mulher sucumbe após ser rejeitada por Paco, seu amante, caída no no chão a chorar furiosa, em contraponto à passagem dos fiéis.

Em sua incursão pela dramaturgia através da peça *A pécora*, a escritora e Natália Correia apresentou mais do que uma linguagem própria: apresentou um discurso implícito de denúncia da realidade sobre a situação da mulher numa sociedade extremamente dura, conservadora e machista. As desventuras da protagonista, através da recriação de Santa Melânia, perpassam a mentalidade moralizante da época da trama, no final do século XIX, e alcançam vários temas em discussão na atualidade. A exploração política e econômica através da manipulação da fé, a desvalorização da condição feminina e o julgamento moral do desejo compõem uma narrativa que poderia dar ênfase a inúmeras situações que ainda hoje traduzem o sentido de ser e estar no mundo de milhares de mulheres em diferentes culturas.

*“- O canto dos poetas muito tem contribuído para conter a marcha das tiranias.
- A liberdade é para mim o valor mais estimável da vida”*

*Natália Correia
(RTP, 2023)*

ÉBOLI, L. The sacred and the desire in the drama *A pécora*, by Natália Correia. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 141-150, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The work analyzes the presence of women in the play “A Pécora,” by Natália Correia, written and censored in 1967, only published in 1983. By contrasting two versions of the main female character, opposite in terms of moral concepts, the author brings into focus the discussion of women violated in their social roles and their limitations in the face of social and religious hypocrisy. In the context of commercial exploitation through faith, the use of the image of the sanctified woman emerges in contrast to the suppressed female desire and the figure of the prostitute. In a succession of events that point to the oppositions of femininity between the public and the private sphere, the social discourse shapes the character’s identity construction. The analysis is based on the studies of Elaine Showalter on social taboos and women’s repression and Chimamanda Ngozi Adichie’s work to consider the role of women in contemporary society in relation to the transgressive critique proposed by the playwright in the 20th century.*

■ **KEYWORDS:** *Theater. Dramaturgy. Women. Social critique.*

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução Christina Baum. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

CORREIA, Natália. **A pécora**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

DIAS, Bruno Vinicius Kutelak. **Feminino, sociedade e sagrado: A pécora**, de Natália Correia, *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *The crucible*, de Arthur Miller. (tese) UFPR, 2020. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/69988>. Acesso em 04 junho 2023.

PAVIS, Patrice. Tragédia. In **Dicionário de teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSA, Armando Nascimento. Peças breves no teatro escrito de Natália Correia. **Forma Breve**: revista científica da Universidade de Aveiro. Aveiro, nº 5; p. 41-53, 2007

RTP. **100 anos de Natália Correia (vídeo)**. Disponível em: https://www.rtp.pt/madeira/cultura/100-anos-de-natalia-correia-video_125132. Acesso em 15 setembro 2023.

SCHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual**: sexo e cultura no fim de siècle. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.



A CRÍTICA DAS OBRAS AUTODIEGÉTICAS DE EÇA DE QUEIRÓS NO SÉCULO XX

Marcio Jean FIALHO DE SOUSA*

- **RESUMO:** A partir da leitura do conjunto da crítica que têm se debruçado sobre a obra de Eça de Queirós desde o século XX, é possível verificar que, de modo geral, a crítica não dedicou muito tempo e empenho à análise das obras de cunho exclusivamente autodiegética do autor, a saber, *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887). Os motivos para o desprestígio dessas obras podem ser muitos e também antigos, dentre os quais, alguns serão aqui analisados. Dito isso, este estudo pretende apresentar e resgatar as diversas análises dos principais críticos queirosianos acerca da obra autodiegéticos do autor e propor novos olhares críticos que têm buscado posicionar essas obras de Eça de Queirós no rol das obras queirosianas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Vintista. Narrador Autodiegético. Eça de Queirós. *A Relíquia*. *O Mandarim*.

Introdução

A partir da leitura do conjunto da crítica que têm se debruçado sobre a obra de Eça de Queirós desde o século XX, é possível verificar que, de modo geral, não há uma concisa dedicação dos especialistas em relação às obras de cunho autodiegéticos escritas por Eça, a saber, *O Mandarim*, publicado em 1880, e *A Relíquia*, de 1887. Os motivos para que os críticos optem pelo estudo de obras como *O crime do Padre Amaro*, *Os Maias*, *A cidade e as Serras*, por exemplo, são vários, podendo pertencer a diferentes esferas de discussão que passam pela a antiga justificativa apresentada por Pinheiro Chagas no emblemático concurso da Academia das Ciências de Lisboa, em que Eça de Queirós participou com *A Relíquia*, na ocasião, onde acusou o escritor de estar provocando seus avaliadores; passando também por argumentos que afirmam ser essas obras de menor qualidade estética que as outras. Com o livro *O Mandarim*, dentre os textos longos, em primeira pessoa, publicado em 1880, Eça de Queirós abre caminho a vários debates, passando desde a sua concepção até a definição do seu gênero textual. Neste estudo, por exemplo, ele

* UNIMONTES - Universidade Estadual de Montes Claros. Departamento de Comunicação e Letras. Montes Claros - MG - Brasil. 39401-089 - pcomarciojean@gmail.com

será tratado como um conto, assim como o próprio Eça de Queirós se encarregou de qualificá-lo em suas considerações, na ocasião da publicação desta história fantasista. Também sobre isso, a crítica queirosiana especializada parece não chegar a um consenso acerca da classificação do gênero textual empregado por Eça de Queirós em *O Mandarim*, levando essa discussão a um debate quase que infundável, já que o próprio Eça ora classifica-o como conto, conforme escreve em sua carta-prefácio para a edição francesa de 1884 (QUEIRÓS, 1992, p. 197), ora, como novela, conforme trata em sua correspondência; ou ainda como romance, uma vez que seria o texto extenso demais para ser classificado como conto. Sem entrar no mérito dessas discussões neste estudo, a história de Teodoro será aqui referida como *conto*. Mas o que mais importa neste momento não é o gênero a que pertence à obra, mas o tipo de narrativa apresentada.

Quanto à obra *A Relíquia*, na ocasião de sua publicação, Eça de Queirós a submeteu a um concurso literário promovido pela Academia Real das Ciências de Lisboa, como conforme anunciado linhas acima. *A Relíquia*, porém, não obteve êxito, pelo contrário, Pinheiro Chagas, que era o relator do júri, teceu várias críticas desqualificando-a por completo. Segundo João Medina, “A publicação deste romance em 1887 suscitou uma viva reação, assinala pelo fato de não ter um só voto no concurso da Academia das Ciências de Lisboa, sendo até acusado de verdadeira provocação” (MEDINA, 2000, p. 97).

Dentre os contemporâneos de Eça, pouco se falou sobre essas duas narrativas. Entre as obras que realmente tiveram grande repercussão está *O Crime do Padre Amaro*, que teve três edições diferentes; a primeira em 1875¹, a segunda, em 1876, e a terceira em 1880. Tendo recebido em cada publicação uma nova roupagem, quase que um novo romance passa a ser escrito, principalmente, quando comparada a primeira com a terceira versão, tais foram as modificações feitas nos textos.

Também foram destaques da crítica *O Primo Basílio*, de 1878; *Os Maias*, publicado em 1888, depois de oito anos de “gestação”, *A Ilustre Casa de Ramires*, tendo sua primeira edição em 1897, e *A Cidade e as Serras*, obra semi-póstuma, de 1901. É somente no século XX, porém, que *O Mandarim* e *A Relíquia* recebem algum espaço na crítica queirosiana.

1. A crítica queirosiana das obras autodiegéticas de Eça de Queirós no século XX

Como observado, tanto em *O Mandarim* quanto em *A Relíquia* os narradores são autodiegéticos, ou seja, em suas narrativas, Teodoro e Teodorico buscam,

¹ Esta primeira edição foi recuperada e publicada junto com uma coletânea de estudos produzidos e organizados pelos membros do Grupo Eça – USP, da Universidade de São Paulo, Brasil, no ano de 2019, sob o título de *O Crime do Padre Amaro – Eça de Queirós: texto da primeira versão e ensaios*. Vide dados completos nas Referências.

respectivamente, retratar uma situação que eles viveram anteriormente ao tempo em que a história é narrada. Além disso, ambos carregam em si certa inquietação, um desacerto com o mundo e consigo mesmos, elementos que facilmente poderiam ser associados ao momento em que vivia o autor, mas assim não procederemos para não cair em uma interpretação reducionista de viés puramente biográfico.

Por outro lado, tomadas em sua autonomia de personagens ficcionais, Teodoro, protagonista de *O Mandarim*, parece buscar na escrita uma forma de demonstrar ironicamente sua escolha diante de uma proposta irresistível, cuja consequência imediata seria tornar-se rico de um dia para o outro. Em contrapartida, o que Teodoro não previa eram as perdas que viriam junto aos benefícios. Teodorico, de *A Relíquia*, por seu turno, utiliza-se da sua narrativa para demonstrar como a hipocrisia das convenções sociais visa sempre a interesses pessoais e como, nesse contexto, ele é obrigado a se submeter a tais convenções também por interesses.

Álvaro Lins, em seu livro intitulado *História Literária de Eça de Queirós* (1959), afirma que, ao escrever *O Mandarim* e *A Relíquia*, Eça realiza uma evasão do Realismo, não deixando, porém, de se apoiar na realidade para dar lugar aos “seus devaneios libertários” (LINS, 1959, p. 128). Para Álvaro Lins:

Tanto *O Mandarim* como *A Relíquia* constituem livros à parte na obra de Eça de Queiroz. Nem pertencem à sua primeira maneira nem à última. Mas realizam no destino do escritor, a sua primeira evasão do naturalismo para o domínio da fantasia, que sempre o atraiu (LINS, 1959, p. 84).

O crítico acrescenta ao grupo dessas duas obras, outros dois romances: *A Ilustre Casa de Ramires*, publicada em 1897, na *Revista Moderna*, e *A Cidade e as Serras*, obra semi-póstuma, publicada em 1901. Isso porque, segundo Lins, a literatura realista de Eça de Queirós já parecia não ter mais nada a ser dito, assim ele procede:

Com *A Cidade e as Serras* Eça coloca-se do outro lado do *Primo Basílio* e dos *Maias*, e aproxima-se da *Morgadinha*, de Júlio Diniz, com o mesmo problema literário e humano. Já este deslocamento de posição é quase que uma vergonha. Também com a *Ilustre Casa de Ramires* o romancista Eça de Queiroz acaba. O escritor ainda está intacto, mas sente-se que o romancista encerrou a sua carreira. (LINS, 1959, p. 103).

Com essa afirmação, Álvaro Lins afirma que Eça chegou ao final de sua carreira como escritor. É curiosa, porém, essa constatação do crítico, pois, partindo do pressuposto de que não há “mais nada a ser dito”, Eça de Queirós passaria a ser colocado numa condição de esgotamento de ideias, o que o incapacitaria a continuar

escrevendo obras realistas. Não é o que pode ser constatado na biografia literária de Eça, pois como se sabe, morreu três anos depois com obras em andamento.

Analisando a *História Literária de Eça de Queirós*, escrito por Álvaro Lins, Cristiane Navarrete Tolomei, afirma que Lins dá continuidade a certa visão, já apresentada por Miguel Mello e por Viana Moog, de que Eça de Queirós era, na verdade, um escritor talentoso, porém sem ideias (Cf.:TOLOMEI, 2014, p. 67).

Também António José Saraiva traça quase que a mesma perspectiva apresentada por Álvaro Lins. Para Saraiva, ao fazer um estudo acerca das obras queirosianas no livro *A Tertúlia Ocidental*, no ano de 1996, *O Mandarin*, *A Relíquia*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras* constatou que elas são obras menos realistas. Segundo o crítico, as obras realmente realistas de Eça estão entre as *Prosas Bárbaras* e as *Vidas de Santos*, excetuando as obras de cunho fantásticos, já citadas, pois, segundo Saraiva “[...] mesmo na fase ‘realista’ da obra de Eça há vários romances que programaticamente nada têm de realistas” (SARAIVA, 1996, p. 149-150).

Saraiva recupera, com essa afirmação, o que havia outrora discutido no livro que lhe rendeu o prêmio Eça de Queirós, em 1996, intitulado *As ideias de Eça de Queirós*. Nesse livro de ensaios, António José Saraiva separa *O Mandarin* e *A Relíquia* do conjunto da obra queirosiana, colocando-as em um subgrupo em que o autor teria expandido suas ideias baseando-se em dois princípios, a saber: a tese e a fantasia. Esses princípios comporiam o gênero ao qual denominou *conto*.

Nada melhor do que os contos – entre os quais incluo *O Mandarin* e *A Relíquia* – documenta a falta de autonomia dos personagens de Eça. Ai em vez de homens de carne e osso há meros bonecos, o enredo é uma hipótese fantasista – e personagens e enredo pretexto para a ostentação de um estilo fantasioso e rico (SARAIVA, 1946, p. 11).

António Saraiva, nesse fragmento, acaba por rebaixar a produção de Eça de Queirós, na medida em que coloca as personagens como meros instrumentos de ostentação do fazer artístico. Quanto aos conteúdos de *O Mandarin*, António José Saraiva afirma que o enredo se desenvolve a partir do sofrimento de um homem assassinado dentro de outro homem. Isso porque, segundo Saraiva, o homem, dentro de um sistema de ideias “é dotado de consciência moral, e essa consciência é seu acusador e juiz” (SARAIVA, 1946, p. 12).

Também em sua *A História da Literatura Portuguesa* (2005), Saraiva, em parceria com Óscar Lopes, diz que *O Mandarin* é uma aventura histórica que associa predileções temáticas de Eça de Queirós, tais como ambientes de pensão, repartição pública e logradouros, mas que toma para si evocações exóticas quanto à construção do enredo. Isso porque há “a intervenção de um diabo bem-aparentado e bem-falante” (SARAIVA. LOPES, 2005, p. 873). Tanto em *As ideias de Eça*

de *Queirós* quanto n' *A História da Literatura Portuguesa*, Saraiva mantém a afirmação de que Eça pretende, com esse conto, evidenciar uma moralidade ironizada e relativizada.

António Coimbra Martins (1967), no livro *Ensaio Queirosiano: o mandarim assassinado – o incesto d' "Os Maias" – imitação Capital*, aponta que essa alegoria moral retratada no mandarim de Eça não era algo inédito, pois, como descreve em seus estudos, a história do mandarim assassinado já era conhecida na França muito antes mesmo da publicação do conto queirosiano. Em contrapartida, Martins (1967, p. 141) afirma que Eça de Queirós foi o único que colocou o protagonista da narrativa como um viajante em busca da terra então desconhecida: a China. Por outro lado, segundo Martins, isso ainda não seria o ponto mais significativo quanto à escrita d' *O Mandarim*, mas, sim, o exercício mimético da conhecida fábula, para ele “[...] a versão queirosiana do paradoxo [*O Mandarim*] lembra-nos sobretudo o texto de Monnier/Martin e, apenas pela campainha, o citado passo de Annie Edwardes. A romancista inglesa não foi lembrada senão por *L'Intermédiaire*.” (MARTINS, 1967, p. 155).

A retomada por Eça da referida fábula tem sido bastante discutida quanto ao debate acerca do orientalismo vigente no século XIX. Esse ponto foi também estudado pelos pesquisadores Isabel Pires de Lima, em “L'imaginaire oriental chez Flaubert et Eça de Queirós: le Voyage em Egypto” (1991), Orlando Grossegesse em “Das Leituras do Oriente à Aventura da Escrita: a Propósito de *O Mandarim* e *A Relíquia*” (1997), Ellen W. Sapega, no artigo “O oriente do sonho e o sonho do oriente n' *O Mandarim*” (2002), entre outros trabalhos de pesquisadores queirosianos.

João Gaspar Simões, por sua vez, em sua *Vida e Obra de Eça de Queirós*, não distancia *O Mandarim* do conjunto da obra realista de Eça. Para ele, a história do mandarim “só era produto da fantasia porque o que nele se passava excedia o domínio dos fatos. Ninguém vira ainda o diabo de chapéu alto e luvas pretas” (SIMÕES, 1973, p. 471). Não fosse esse fator, esse conto queirosiano apresentaria o mesmo tom satírico que perpassa o projeto das *Cenas da Vida Portuguesa*, de Eça de Queirós. Como afirma Simões,

“O Mandarim” [...] é uma pequena peça literária, sem transcendência de tema, de estilo ou de composição. Pouco mais é que um desenfado, em que o romancista, cansado da análise e da *impertinente tirania da realidade*, procura debalde recuperar o brio, entre lírico e “fantástico”, dos folhetins de 1886 e 67 (SIMÕES, 1973, p. 475).

João Gaspar Simões dá destaque à tirania da realidade nesse fragmento, ou seja, assim como Álvaro Lins, Simões concorda com a possibilidade de Eça estar passando por um momento de evasão, ao escrever o conto sobre o chinês

assassinado, “Teodoro é uma personagem inventada, um cabide para a ‘fantasia’ de um escritor pouco seguro ainda da fantasia que o solicita” (SIMÕES, 1973, p. 476).

Quanto a *A Relíquia*, Gaspar Simões afirma que seria uma obra malograda (Cf.: SIMÕES, 1973, p. 475), porém capaz de demonstrar maior maturidade do escritor. Segundo o crítico, com *A Relíquia*, as aspirações libertárias de Eça de Queirós puderam ser concretizadas, isso porque: “Para sentir-se em liberdade, bastava-lhe um tema em que lhe não fosse preciso observar, analisar ou imaginar dentro da fronteira do real” (Cf.: SIMÕES, 1973, p. 476).

A crítica dos anos 2000 não se distancia muito do que já havia sido dito até então acerca dessas obras queirosianas de caráter autodiegético. João Medina, porém, em seu estudo publicado no ano em que marcou a virada do século, concorda que o conteúdo d’*A Relíquia* apresentava “matéria suficiente para escandalizar os espíritos religiosos e bem pensantes da sociedade burguesa do seu tempo, no fundo tão conformista e devota” (MEDINA, 2000, p. 98). Porém, Medina discorda que *A Relíquia*, por exemplo, representa uma evasão de Eça para a fantasia, pelo contrário, para ele essa obra

[...] é concebida como tríptico em que o painel central se liberta afoitamente do presente mantendo-se todavia fiel aos cânones realistas e à estética naturalista zolaica, em obediência ao subtítulo da obra: “Sob a nudez forte da verdade o manto diáfano da fantasia” (MEDINA, 2000, p. 98).

Isso porque, para Medina, Eça de Queirós apenas se utiliza de certa fantasia, aqui por meio do sonho de Teodorico e depois pela materialização de sua consciência, para mostrar que todas as coisas poderiam ter dois sentidos. Que a mentira cobre uma verdade, que a fantasia esconde uma autêntica nudez, em outras palavras, esses fatores impedem que a verdadeira Consciência se firme, seja “capaz de mostrar o bem e o mal, e essa consciência encontrava-se dentro de si próprio” (MEDINA, 2000, p. 100).

Maria Filomena Mónica, no livro *Eça: vida e obra de José Maria Eça de Queirós*, publicado no ano de 2001, concorda que o autor das reconhecidas obras realistas escreveu *O Mandarim* como uma espécie de exercício de evasão. Segunda Mónica, foi no verão de 1880, instalado no Hotel du Cheval Blanc, que “vinham-lhe desejos de fantasia. Aos 35 anos, estava farto da ‘realidade’. [...] Um dia, talvez voltasse a aceitar as exigências da verossimilhança. Por ora, queria outra coisa” (MÓNICA, 2001, p. 215). Fato que, segundo a pesquisadora, provocou reações desagradáveis contra Eça. Segundo ela:

Inevitavelmente, os discípulos realistas de Eça sentiram-se traídos. A crítica mais feroz apareceu no jornal republicano, *A Vanguarda*, onde Reis Dâmaso demolia Eça: “Este livro veio a público recomendado pela fama do seu

festejado autor, fama justamente adquirida pelos admiráveis trabalhos, *Crime do Padre Amaro* e *Primo Basílio*. Mas é exatamente nisto que está o grande abuso literário de Eça de Queirós, porque os seus trabalhos anteriores e o seu bom nome não o autorizam a renegar dessa literatura a que ele deve toda a sua glória, arremessando às faces do público, que ainda há pouco o aplaudia com entusiasmo, um livro que está muito abaixo do seu formosíssimo talento (MÓNICA, 2001, p. 217).

Essa opinião também foi compartilhada por outros críticos de sua época, tal como Teófilo Braga, que chega a acusar Eça de plágio, como informa Filomena Mónica (Cf.: MÓNICA, 2001, p. 217).

Quanto ao livro *A Relíquia*, Mónica se limita a apenas afirmar que o tema bíblico nunca havia deixado Eça de Queirós, desde seu fracasso por ocasião da publicação de “A Morte de Jesus”, série de folhetins publicada em *A Revolução de Setembro*, na primavera de 1870. Dessa forma, escrever as memórias de Teodorico passava a ser uma questão de honra para Eça, afirma Filomena Mónica (Cf.: MÓNICA, 2001, p. 255). Além dessa afirmação, Mónica apresenta também em sua obra os episódios fatídicos que envolveram a demora para a publicação desta obra, desde o início de sua escrita em 1880, com publicação apenas em 1887.

Outro crítico português de Eça de Queirós, importante a ser aqui elencado, é o arquiteto António Campos Matos, com vasto currículo de estudos sobre a vida e a obra de Eça de Queirós, além da grande contribuição que deu aos estudos queirosianos ao compilar o *Dicionário de Eça de Queirós*, em 1988, aumentado em 1993 e em 2000. Campos Matos publicou também *Eça de Queiroz: fotobiografia* (2010) e *Eça de Queiroz: Uma Biografia* (2014). Essa é a biografia mais completa de Eça, pois, além de apresentar informações sobre a vida e obra do escritor, apresenta também reflexões críticas e, inclui, a recepção crítica, com indicação bibliográfica sobre as obras queirosianas.

Ao se referir ao *O Mandarin* nessa biografia, Campos Matos inicia afirmando que esse conto “veio quebrar o código realista que ele [Eça] tão intensamente professara” (MATOS, 2014, p. 478). O crítico fundamenta sua afirmação no prefácio que Eça escreve para a edição da *Revue Universelle Internationale* de Paris. Segundo Matos, ao escrever este prefácio, Eça deixa clara a sua mudança de estilo literário, buscando novos caminhos que o deixassem mais livre (MATOS, 2014, p. 479). Perspectiva refutada por Maria do Rosário Cunha, pois, segunda ela, Eça de Queirós estava apenas dialogando com as tendências de sua época, transferindo ao espírito português a atração pela fantasia “ao mesmo tempo que atribui a uma espécie de dever cultural, e não a uma ‘inclination naturelle de l’intelligence’” (CUNHA, 1997, p. 32). Quanto ao texto de *A Relíquia*, Matos limita-se a afirmar que Eça imprimiu nessa obra muitos elementos autobiográficos na criação da protagonista, Teodorico Raposo (Cf.: MATOS, 2014, p. 483).

No Brasil, Antonio Candido apresenta-se como expoente da crítica queirosiana na década de 1960, seguido de Beatriz Berrini e Elza Miné, que apresentaram suas significativas contribuições entre as décadas de 1970 e 1980. Antonio Candido publicou sua famosa obra intitulada *Tese e Antítese* no ano de 1964. Nessa obra o crítico apresenta seis textos nos quais analisa obras de autores das literaturas inglesa, francesa, portuguesa e brasileira, além de apresentar um texto, de encerramento, no qual apresenta um levantamento sobre as preferências musicais de Stendhal. O que interessa a ser apresentado aqui, porém, é o seu conhecido ensaio chamado “Entre campo e Cidade”² em que se dedicou a fazer uma análise panorâmica sobre a obra de Eça de Queirós.

Nesse ensaio, Candido apresenta a tese de que toda a obra de Eça se resume ao diálogo entre a vida no campo e a cidade, sendo que esta representa a vida moderna, civilização capitalista e intercâmbios sociais, enquanto o campo estaria como sinônimo de tradicionalismo, paternalismos sociais e economia agrária. Com tudo isso, o crítico traça o perfil das obras de Eça, chegando à conclusão que o autor d’*A Relíquia*, voz da civilização em suas obras iniciais, acaba por voltar a suas origens na medida em que, teoricamente, em suas últimas obras valoriza a vida rural em detrimento da pretensa modernidade que, por fim, provavelmente não comportaria mais “um romance urbano de costumes, harmonioso e forte”, pois

Neste caso, o ruralismo desse grande escritor, tão sensível à dimensão social, significaria pesquisa de alicerce mais consistente para o seu desejo de verdade e harmonia, sendo uma opção de ordem estética e não política (CANDIDO, 2006, p. 58).

Posicionando-se especificamente sobre as obras aqui analisadas, Antonio Candido faz algumas considerações pontuais. Sobre *A Relíquia*, o crítico coloca-a entre os romances que demonstram a falência da tentativa, do autor, de se construir o que o crítico chamou de apoteose da ficção urbanista em Portugal, cujo objetivo estava em apresentar uma análise crítica e moderna dos costumes portugueses, mas que Eça de Queirós acaba por abandonar. Para Antonio Candido,

A capital, sobretudo *O conde de Abranhos e Alves & Cia.*, rejeitados com razão pelo senso artístico do autor, importam numa falência da grande tentativa de construir a Suma Urbana do seu país. *Os Maias*, a que ficou parcialmente confiada a tarefa, já denotam orientação diversa, para não falar na indigesta pantomima d’*A Relíquia*, onde o problema se mistura à preocupação evocativa,

² Esse ensaio foi publicado pela primeira vez em Portugal, no ano de 1945, diferentemente dos outros textos que compõem a obra e que foram escritos na década de 1950.

que marcará daí por diante (embora noutro sentido) a obra de Eça (CANDIDO, 2006, p. 44-45).

É com esse argumento que Candido afirma que Eça de Queirós abandonou seus propósitos de crítica dos costumes para dar lugar ao que ele chamou de “indigesta pantomima” com a publicação de *A Relíquia*.

Há de se concordar que com a publicação de *A Relíquia* e com a publicação de *O Mandarim*, Eça de Queirós apresenta um novo estilo literário no conjunto de sua obra crítica, porém acreditamos que o romancista não deixa de fazer críticas de costume. Há, no entanto, uma crítica direta e irônica, por vezes velada, ao burguês e as suas formas de ascensão, assim como a crítica indiscriminada aos costumes hipócritas aos quais estão imersos a cultura portuguesa finissecular, atribuindo às práticas religiosas mais um dos diversos meios para ser integrados à sociedade privilegiada.

Em Teodorico, vê-se a personagem que finge viver as práticas religiosas como meio de ser recompensado por sua tia; já em Teodoro, o homem descrente afirma não deixar de lado suas rotineiras orações noturnas à Nossa Senhora das Dores, para apressar as felicidades que haviam de vir a sua vida (QUEIRÓS, 1992, p. 83).

Elza Miné, outra importante estudiosa brasileira das obras de Eça de Queirós, têm grandes e profícuos estudos acerca da obra de Eça, porém se dispôs a trabalhar mais especificamente acerca dos textos de imprensa e não se detém especificamente sobre as obras aqui tratadas³.

Já Beatriz Berrini, por sua vez, fez muitos estudos sobre os romances queirosianos e, sobre a crítica de *O Mandarim* e *d’A Relíquia*, afasta-se daqueles que afirmam que Eça teria seu momento de evasão do realismo ao escrever essas duas obras. Pelo contrário, para ela, Eça está mais uma vez exercendo seu poder de observador da realidade na qual está inserido e, como não podia deixar de ser, registra suas críticas explicitamente a partir das narrativas de Teodoro e de Teodorico. Segundo ela,

³ Elza Miné foi a primeira pesquisadora a publicar uma tese acadêmica sobre Eça de Queirós em terras brasileiras, porém sua crítica dedicou-se a analisar, de modo muito particular, os textos de imprensa de Eça. Tal como afirma Tolomei (2014), Elza Miné ficou “Conhecida como a especialista na obra jornalística de Eça, ela acredita na importância dessas publicações para a compreensão da obra do autor como um todo.” (TOLOMEI, 2014, p. 185). Assim afirma Miné: “Não há dúvida de que a elaboração da obra ficcional foi a grande preocupação do escritor. Mas não há dúvida, também, de que os textos canonicamente de imprensa revelam, assim com os de ficção, sensível eficácia literária (MINÉ, 2000, p. 10)”. As pesquisas de Miné trouxeram contribuições expressivas acerca dos estudos queirosianos. De fato, os textos de imprensa de Eça de Queirós revelam-se como textos doutrinários, apresentando pistas para a leitura de sua obra ficcional. Logo, ignorar ou simplesmente deixar esses textos de lado, implica fazer uma leitura rasa e, por vezes, equivocada dos textos ficcionais.

A crítica explícita continuará através d'*O Mandarin*, uma alegoria, e do texto picaresco, porém terrivelmente cáustico, da *Relíquia*.

Nessas duas obras, Eça opera uma crítica sem complacência alguma, na verdade, que vai fundo e atinge não somente, numa e noutra, o mundo português, mas a sociedade contemporânea e o ser humano em geral, de qualquer tempo e espaço. Talvez pelo fato do humor estar mais presente, e o autor buscar o exagero caricatural, mais esquematizador, para dar a sua visão da sociedade e do homem, tais obras pareçam menos virulentas (BERRINI, 1997, p. 61).

Berrini não só incluiu *O Mandarin* e *A Relíquia* no rol dos escritos realistas de Eça, como também os eleva à categoria da crítica universal à sociedade humana, visto que seu conteúdo ultrapassa os limites territoriais do povo português, focalizando o ser humano em geral. Dessa forma, Berrini contradiz toda a crítica que afirma ter Eça de Queirós abandonado a crítica à sociedade, tornando-se mais “conformado, convertido, adepto de uma ideologia conservadora, palaciano e patriota, no sentido menos nobre da palavra” (Cf. BERRINI, 1997, p. 60).

2. Um novo olhar sobre *A Relíquia*, de Eça de Queirós

O estudo das obras autodiegéticas de Eça de Queirós, a partir da chave da autobiografia, insere-se dentro da perspectiva da autobiografia da personagem de ficção, visto que, como se sabe, Eça de Queirós não escreveu obra autobiográfica alguma. A análise aqui realizada apropria-se, deste modo, do termo tendo como foco o narrador autodiegético, a saber Teodoro e Teodorico, respectivamente, sendo estes produtores do seu próprio fazer literário, reservando ao escritor apenas a função extradiegética.

Como outrora salientado por Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto, na autobiografia da personagem de ficção, o enredo é apresentado pela personagem que narra suas experiências humanas e sociais, sendo conduzida pelo autor que lhe confere uma identidade no interior da trama (Cf.: LEONEL. SEGATTO, 2013, p. 204).

Logo, partindo dessa observação, é possível constatar nas obras *O Mandarin* (1880) e *A Relíquia* (1887), de Eça de Queirós, a presença de aspectos reveladores do processo da escrita de si desenvolvidos pelos próprios narradores autodiegéticos. Analisando *A Relíquia*, por exemplo, Óscar Lopes e António José Saraiva, afirmam que

Eça consegue imaginar uma autobiografia de certa personagem que é, ao cabo, muito reveladora para além do nível de consciência do próprio narrador; de fato, induz-nos a encará-lo, ora como um vulgar espertalhão, afinal logrado,

ora como testemunha fiel do nascimento histórico, dezanove séculos atrás, da sua própria religião – que aliás (e sem êxito) tentará instrumentalizar em seu proveito (SARAIVA. LOPES, 2005, p. 864).

Essa afirmação não se distancia muito do que acontece com *O Mandarin*. Nessa obra, porém, Eça de Queirós emprega o gênero do conto fantástico e fantasista. Segundo Rui da Costa Lopes, a fantasia, a partir do estudo etimológico do termo, tem origem na língua grega e foi, posteriormente, assimilada ao vocabulário romano. Em sua origem, o termo fantasia teria “sentido de imagem-reprodução e imagem-criação” (LOPES, 1994, p. 18), o que permite a Lopes afirmar que o autor desse tipo de narrativa “Diz o que ‘vê’ de uma outra realidade a que nem todos temos acesso” (LOPES, 1994, p. 18). Logo, a realidade referida por Lopes é apreendida pelo narrador e transcrita por meio dos recursos da fantasia, por ser essa uma representação individual e subjetiva do ser humano, a narrativa expressaria a consciência de uma realidade e não a realidade propriamente dita.

Segundo Michel Foucault, a escrita de si é capaz de atenuar o sentimento de solidão, na qual o narrador dá ao que se viu ou pensou um olhar possível (FOUCAULT, 2009, p.130). Assim é que, tanto Teodoro quanto Teodorico Raposo, protagonistas das narrativas *O Mandarin* e *A Relíquia*, respectivamente, iniciam a escrita de sua obra relatando momentos solitários e cruciais de suas vidas.

Teodorico Raposo, protagonista de *A Relíquia*, já no primeiro parágrafo de sua narrativa, relata o porquê de sua decisão pela escrita:

Decidi compor, nos vagares deste verão, na minha quinta do *Mosteiro* [...] as memórias da minha vida – que neste século, tão consumido pelas incertezas da inteligência e tão angustiado pelos tormentos do dinheiro, encerra, penso eu e pensa meu cunhado Crispim, uma lição lúcida e forte (QUEIRÓS, s.d., p. 05 - Grifo nosso).

O objetivo de sua escrita, segundo o próprio narrador autodiegético, seria mostrar uma lição de vida que ele caracteriza como sendo *lúcida e forte*. Esses dois adjetivos atribuídos ao substantivo *lição* serão de grande importância no desenvolvimento dessa análise aqui proposta, aliás, esses adjetivos são tão significativos nessa obra que Eça de Queirós repete um deles no subtítulo do romance: “Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia.” (Grifo nosso). Beatriz Berrini afirma que “o autor expõe de forma exata e dura a crueza da Verdade, tudo revelado pelo qualificativo *forte*. O tímido manto da Fantasia mal consegue revestir, se quer ocultar a Verdade” (BERRINI, 2009, p. 54).

Dessa forma, o objetivo dessa narrativa é apresentado ao leitor: contar uma experiência vivida de forma que essa possa servir de lição àqueles que insistem

em viver em um mundo velado ou em um mundo irreal, pois não há a ideia de hipocrisia aqui, mas apenas a de que a Verdade está ocultada pela fantasia.

Ainda sobre essa perspectiva, no *Dicionário de Narratologia*, Carlos Reis e Ana Cristina afirmam que o narrador de cunho autobiográfico busca selecionar eventos, interpreta-os e formula juízos de valor sobre eles próprios. Nesse sentido,

[...] o narrador tenderá a completar o narcisismo que neste tipo de relato emerge, com atitudes ideológico-afectivas ligadas à sua condição de sujeito adulto e maduro, eventualmente interessado em facultar do passado uma imagem que lhe seja favorável (REIS, CRISTINA, 1998, p. 38).

Expandindo essa análise, Carlos Reis, nos *Estudos Queirosianos – Ensaio Sobre Eça de Queirós e a sua Obra*, afirma que, numa narrativa de incidência autobiográfica, o enunciador

[...] coloca-se numa posição de centralidade, em relação ao universo representado, e acentua o carácter exemplar das experiências que viveu; por outro lado, do relato autobiográfico pode dizer-se que enferma de uma espécie de limitação judicativa e de uma certa tendência para a parcialidade [...] (REIS, 1999, p. 121).

Nesse aspecto, tanto Teodoro quanto Teodorico tentam se apresentar como “moralistas”, plenos de experiência para transmitir aos seus leitores, ou seja, apresentam suas narrativas como se pudessem ser instrumentos úteis àqueles que desejarem refletir sobre suas escolhas. Claro que isso só ocorre porque estes não só vivem como analisam suas experiências. Segundo Carlos Reis, eles são

Incumbidos, no presente da narração, de uma missão bem específica, ambos encaram agora o mundo em que vivem (e que é já o mesmo de outros tempos) por uma óptica extremamente alterada e marcada pelas experiências pessoais facultadas pelos desígnios do Destino (REIS, 1981, p. 181).

Teodoro, por sua vez, procurou resgatar suas memórias, a fim de justificar e atenuar a situação angustiante em que estava vivendo. Teodorico, por seu turno, pretende demonstrar uma lição de vida.

Vale ressaltar que essas obras não são autobiografias, partindo da perspectiva dos que as escreveram, mas podem ser incluídas no gênero autobiográficos se partirmos do ponto de vista dos narradores-personagens, ou seja, dos sujeitos da enunciação, já que, segundo Marcello Duarte Mathias, a autobiografia nada mais é que o “relato de uma vida pelo próprio, sendo o autor simultaneamente destinatário e o personagem-objeto da narração” (MATHIAS, 1997, p. 41). É interessante notar também que, no caso de Teodoro, houve um preço a ser pago: as indagações de

sua consciência o acusam, das quais nunca conseguiu se livrar, pois suas escolhas tiveram consequências irreversíveis.

Em *A Relíquia*, duas grandes perspectivas são apresentadas ao leitor: Eça de Queirós descreve o que seria a hipocrisia religiosa de Portugal oitocentista e como essa hipocrisia estava embrenhada nos valores culturais daquela sociedade. Além disso, demonstra como Teodorico Raposo, por meio da escrita de suas memórias, consegue, de certa forma, libertar-se de sua própria cegueira, mostrando que o grande instrumento de desalienação pode estar também no fazer literário, não deixando de notar, evidentemente, que a suposta desalienação de Teodorico é de natureza argentária e burguesa e, portanto, não é de fato moral, mas a paródia disso. Daí se infere que o discurso de Raposo busca destituir seus leitores dos valores humanos laicos ou religiosos que deveriam reger a ordem social, colocando em seu lugar o pragmatismo burguês.

Algumas considerações finais

Como pode ser observado, os críticos aqui apresentados não negam o fato de que as obras autodiegéticas de Eça de Queirós apresentam aspectos de crítica social e de denúncia da realidade, porém o que parece dificultar a inserção de *O Mandarim* e de *A Relíquia* entre as obras ditas realistas de Eça são os elementos fantasistas presentes em ambas.

Por outro lado, assim como anunciado pelo próprio Eça de Queirós, o realismo deveria representar seu tempo como condição basilar e, ainda como afirmara também em seu discurso nas Conferências do Casino Lisbonense, a fantasia e a imaginação faziam parte, eram inerentes à cultura portuguesa. Logo, fazer crítica social a partir do emprego de recursos da literatura fantástica poderia significar crítica à hipocrisia presente numa sociedade que se escondia por trás de uma pseudomoralidade capaz de ser deixada de lado à primeira oferta argentária.

SOUSA, M. J. F. Criticism of the autodiegetic works of Eça de Queirós in the twentieth century. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 151-165, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *From the reading of the whole criticism that has been focused on the Eça de Queiroz's work since the twentieth century, it is possible to verify that, in general, not much time has been devoted to the analysis of his self-denigrating works, namely The Mandarin (1880) and The Relic (1887). The reasons for the discredit of these works may be various and old, of which some will be analyzed here. Once this is done, this study aims to present and rescue the various analyzes of the main Queirozian critics about the author's autodiegetic work and present the new critical perspectives that have sought to position these works by Eça de Queirós in the list of Queirozian works.*

■ **KEYWORDS:** *XX century criticism. Self-diegetic Narrator. Eça de Queiroz. The Relic. The Mandarin.*

REFERÊNCIAS

- BERRINI, Beatriz. (Org.) **Obra Completa – Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 2º volume. São Paulo, Ed. Martins, 1964.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2009.
- LEONEL, Maria Célia. SEGATTO, José Antonio. “Considerações sobre autobiografias.” In: LEONEL, Maria Célia. GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **Modalidades da Narrativa. Estudos Literários**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013., p. 187-205.
- LINS, Álvaro. **História Literária de Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.
- LOPES, Rui da Costa. **O Segredo do Cofre Espanhol**. Portugal: Imprensa-nacional Casa da Moeda, 1994.
- MATHIAS, Marcello Duarte. “Autobiografia e Diários.” In: **Colóquio de Letras**. Nº 143/144 jan./fev. 1997, p. 41-62.
- MARTINS, António Coimbra. **Ensaio Queirosiano – O Mandarin assassinado / O incesto D’Os Maias / Imitação Capital**. Portugal: Publicações Europa-América, 1967.
- MATOS, A. Campos. **Eça de Queiroz – Fotografia Vida e Obra**. São Paulo: Leya, 2010.
- MATOS, A. Campos. **Eça de Queiroz: Uma Biografia**. São Paulo: Ateliê Editorial & Editora da Unicamp, 2014.
- MEDINA, João. **Reler Eça de Queiroz – Das Farpas aos Maias**. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
- MÓNICA, Maria Filomena. **Eça de Queirós**. 4ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.
- PEREIRA, Daiane Cristina; SILVÉRIO, Danilo; ANDRADE, José Roberto de (Orgs.). **O Crime do Padre Amaro – Eça de Queirós: texto da primeira versão e ensaios**. Maringá: Eduem, 2019.

QUEIRÓS, Eça de. **A Relíquia**. Porto: Lello & Irmão, s.d.

QUEIRÓS, Eça de. **Obras Completas**. Vol. III. Porto: Lello & Irmão, s.d.

QUEIRÓS, Eça de. **O Mandarim**. Edição crítica de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

REIS, Carlos. **Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção e Eça de Queirós**. 2ª Ed. Coimbra: Livraria Alameda, 1980.

REIS, Carlos. **Estudos Queirosianos – Ensaio Sobre Eça de Queirós e a sua Obra**. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 6ª Ed. Coimbra: Livraria Alameda, 1998.

SARAIVA, António José. **As Ideias de Eça de Queiroz**. Portugal: Academia das Ciências, 1946.

SARAIVA, António José. LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17ª Ed. Porto: Editora Porto, 2005.

SARAIVA, António José. **Tertúlia Ocidental**. 2ª Edição Revisada. Lisboa: Gradiva, 1996.

SIMÕES, João Gaspar. **Eça de Queirós – O Homem e o Artista**. Lisboa: Edições Dois Mundos, 1945.

SIMÕES, João Gaspar. **Vida e Obra de Eça de Queirós**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1973.

TOLOMEI, Cristiane Navarrete. **A recepção de Eça de Queirós no Brasil: Leituras Críticas do Século XX**. São Paulo: Scortecci, 2014.



AS MÁQUINAS CELIBATÁRIAS DE HERBERTO HELDER

Paulo Ricardo BRAZ DE SOUSA*

- **RESUMO:** Há muitas máquinas na poesia de Herberto Helder. Máquinas verbais, corporais, encantatórias, máquinas que, sobretudo, avultam no quadro dessa obra em virtude de uma assombrosa gratuidade. Máquinas inúteis, que em sua radical recusa às tarefas práticas, assemelham-se a objetos monstruosos, a verdadeiros prodígios, revelando, então, uma profunda afinidade com o poético enquanto manifestação divina. Sendo assim, neste ensaio, gostaríamos de explorar dois problemas presentes na obra do autor de *Photomaton & vox*: 1) o cruzamento entre o fazer poético e a ação maquínica, considerando ambas as práticas sob o particular ponto de vista de sua disfuncionalidade; 2) a inaudita relação entre a máquina lírica herbertiana e a propiciação do sagrado. Ao fim e ao cabo, buscaremos nos ocupar da questão de como a noção de Deus, em Herberto Helder, pode se vincular, não à razão última de todas as coisas, mas antes à desrazão e à perda de sentido, aspectos não de todo estranhos ao seu engenho poético.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa contemporânea. Herberto Helder. Máquina. Sagrado.

Falar sobre as máquinas presentes na obra de Herberto Helder é um convite para explorar não só a relação do poeta com a questão da técnica e os fascínios da modernidade, mas também, e curiosamente, um caminho para se pensar o problema do sagrado. Se tivermos em vista que a ideia de sagrado alinha-se, em um vasto campo semântico e conceitual, com noções como encanto, magia, revelação, demiurgia, não deixa de causar algum estranhamento vê-la assim articulada também com o universo das máquinas. Pelo menos desde Max Weber, aprendemos que, concomitante ao desenvolvimento industrial e técnico, assistimos a um movimento de desencantamento do mundo, segundo uma muito particular operação dialética: o conhecimento adquirido em função das faculdades lógicas em uma sociedade racionalista conduz a um esvaziamento e empobrecimento do que poderíamos designar por experiência heurística. O mundo moderno, regido pela

¹ UFRJ – Universidade do Rio de Janeiro – Departamento de Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. brazpr@letras.ufrj.br

razão científica, construiu-se por eliminação (e, em muitos casos, por extermínio) de outras formas de saber ligadas a práticas rituais arcaicas.

Assim talvez se explique uma contradição essencial inerente às máquinas herbertianas. Entretanto, não é difícil notar que estamos diante de uma engenharia muito singular: as máquinas em questão são, em larga medida, mecanismos disfuncionais e se prestam a produção de coisa alguma, são operadoras do absurdo, quando não se apresentam como objetos estáticos postos caprichosamente a vista de observadores para que simplesmente... sejam vistas. É o caso do maquinário presente na crônica “Museu do café”, um dos textos que compõem *em minúsculas*, obra póstuma que reúne um conjunto de textos jornalísticos publicados em princípios dos anos 1970 no *Notícia*, periódico angolano.

A crônica em questão nos leva a acompanhar um duplo deslocamento. O primeiro propiciado pelo tempo, “esse desenganador e recolocador, que fornecera às coisas aquele estupendo carácter de vácuo, de transparência transgressora, de coisa nenhuma, de antigo álbum fotográfico” (HELDER, 2018, p. 150), afinal, trata-se de uma visitação ao museu, o “Museu do Café (no Instituto do Café de Angola)” (HELDER, 2018, p. 149), logo, um espaço de desvio dos objetos de sua função prática. Ali, as máquinas, “[d]escascadeiras, torradores, moinhos de café” (HELDER, 2018, p. 150), estão dispostas para observação em seu estatismo aurático, reconduzidas, portanto, a certa condição sagrada. O segundo deslocamento é desencadeado pelo olhar de um privilegiado observador – o próprio Herberto Helder – que, no lugar de um pacato e porventura monótono museu de quinquilharias de interesse duvidoso (a lembrar a herança colonial da cafeicultura angolana), enxerga uma beleza inaudita, é fulminado por uma visão epifânica.

É possível identificar esse processo de deslocamento com uma espécie de *readymade*, ou, para usar as palavras de Herberto, “como um pequeno crime irônico” (HELDER, 2018, p. 148), isso porque a crônica se inicia com uma alusão a Marcel Duchamp, icônico artista de vanguarda e pioneiro na prática de tal método criativo. O texto começa assim, em tom fabular: “Era uma vez uma janela onde ninguém se podia debruçar para fora e nenhuma paisagem se podia debruçar para dentro. Chamava-se «Rose Sélavy»” (HELDER, 2018, p. 148). Ao que tudo indica, a janela referida é a *Fresh widow* (algo como “Viúva fresca”), obra cujo título é um trocadilho (bem ao gosto de Duchamp) com a expressão *french window*¹. O objeto em questão se propõe como um exercício crítico do olhar: a janela, através da qual nada pode ser visto (ou através da qual pode ser visto o nada), é composta de madeira, metal e acrílico, traz no lugar de vidros uma superfície revestida de couro – imagem do luto assinalada por uma negra viuvez.

¹ Janela francesa é aquela cujas esquadrias são presas a dobradiças que abrem para fora. Nos Estados Unidos são assim chamadas, diferenciando-se das janelas que abrem em sentido vertical, para cima.

A morte surge também de permeio, insinuando-se sobre a figura autoral de Duchamp. Rose Sélavy é não apenas um outro do artista francês (um alter ego feminino, celebrizada em fotografias capturadas por seu colega Man Ray), mas, antes de tudo, a face mais criminosa – porque mortal, criativa, feminina – dessa ironia. Com efeito, Duchamp assinou algumas obras como Sélavy, em um jogo de máscara e travestimento nada inocente.

Figura 1 – *Fresh widow* (1920)



Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.140327.html>

A ironia que gostaríamos, entretanto, de focalizar consiste na radical subtração da utilidade do objeto, de forma a extrair desse procedimento o seu sentido artístico. Herberto expõe sua perplexidade explicando como Duchamp

[...] se entregou à fria devassidão de usurpar às funções devidas objectos tranquilamente inocentes, a saber: bancos de jardim, candelabros, urinóis, pórticos de Toledo em tijoleira, torneiras grandes e pequenas e mais coisas inequívocas. Desalojados da sua certeza quotidiana, tais objectos promoviam a surpresa, a incredulidade e, em casos mais graves, a inquietação mesmo das populações. Via-se que haviam ascendido a um nível (de certo modo incómodo) de gratuidade, de explosiva beleza sem compromisso. (HELDER, 2018, p. 148).

Há decerto em *Fresh widow* um convite para a imaginação. Diante da opacidade de seus “vidros”, o olhar confronta-se com uma falta, uma não-paisagem, que, no

entanto, convoca o observador a um exercício crítico profundamente desejante. Pois, se a paisagem se nos impõe como invisibilidade, ou perturbação da “visão retiniana”, o olhar é projetado para uma dimensão imaginativa, delirante, no anseio de ver o que se esconde através da superfície cerrada. Essa capacidade interpelativa do objeto de nos devolver o olhar e nos desalojar da confortável situação de sujeito é o que especialmente caracteriza algumas das imagens presentes na poesia herbertiana. Voltaremos a esse tópico mais adiante. Por ora, destacamos o desconcertante fato de que, apesar da escuridão indevassável de *Fresh widow* (ou sobretudo por causa dela), continuamos vendo. O olhar obsessivo é aqui certamente capturado por essa engenhosa e desastrada máquina de ver que é a janela de Duchamp.

É nesse ponto, em especial, que gostaríamos de chamar a atenção a extensa amplitude significativa da palavra máquina e suas incursões no contexto da obra herbertiana. Em *Desastrada maquinaria do desejo*, buscando rastrear as origens e os sentidos que orbitam em torno desse signo, Mônica Genelhu Fagundes afirma que

[e]m sua elasticidade, a etimologia circunscreve o aspecto essencial de toda estrutura que se possa definir como máquina: o papel de agente de um trabalho de produção, criação ou transformação; e nos recorda – a nós modernos, amantes das máquinas como símbolos do progresso técnico – seu pendor para o artístico e sua relação com a imaginação. Toda máquina é objeto, instrumento e trabalho da imaginação. (FAGUNDES, 2009, p. 19)

A partir do comentário de Mônica Fagundes, podemos vislumbrar a dupla possibilidade de leitura da máquina enquanto atividade imaginativa e capacidade inventiva propulsionada pela técnica. Em larga medida, Herberto parece demonstrar certo fascínio por uma hipotética síntese entre esses dois polos aparentemente irreconciliáveis. Ao menos é o que lemos no posfácio à edição de *Electrônica lírica* (posteriormente batizada de *A máquina lírica*).

O posfácio, que desaparece nas edições da obra reunida de Herberto, conta de um estranho experimento, realizado em 1961 por Nanni Balestrini, artista de vanguarda italiano, que consistia em submeter “fragmentos de textos antigos e modernos” (HELDER, 1964, p. 49) à computação de uma calculadora eletrônica que, por sua vez, realizava operações de permuta e combinação entre eles resultando em uma nova composição poética. O que é particularmente escandaloso vem, no entanto, a seguir: o autor d’*A Máquina lírica* nota que “[d]evido ao uso de restrito número de palavras, as composições vinham a assemelhar-se, nesse aspecto, a certos textos mágicos primitivos, a certa poesia popular, a certo lirismo medieval.” (HELDER, 1964, p. 49-50). A meu ver, o enlace mais inusitado se dá entre a mais avançada tecnologia, (na altura, representada pela calculadora eletrônica) e o caráter “mágico”, “primitivo”, do objeto dela resultante.

Figura 2 – *Trade Mark 1* (1961)



Fonte: <https://zkm.de/en/artwork/tape-mark-i>

O poeta toma para si o experimento de Balestrini como modelo de criação poética, elidindo, entretanto, a intermediação mecânica feita pela calculadora e fazendo de si mesmo uma máquina de versos. É tentador, embora equívoco, associar tal procedimento à prática da escrita automática, preconizada pelos surrealistas, em que se experimenta, por meio da linguagem, a liberação do pensamento e suas interdições impositivas como modo privilegiado de se acessar o fluxo imaginativo da fantasia inconsciente. O que faz Herberto está mais próximo, evidentemente, do cálculo, da ponderação sobre a matéria verbal. Escolhendo “com que palavras mas também *sem* que palavras escrever” (DIAS, 2014, p. 24)², o poeta emula certo fazer maquinaico adivinhado no engenho de Balestrini ao tomar de empréstimo “o princípio combinatório geral nele implícito.” (HELDER, 1964, p. 49). Talvez o ponto coincidente entre o que faz Herberto n’*A máquina lírica* e a prática surrealista da escrita automática esteja no objetivo almejado: a produção alucinatória de imagens. Os meios, entretanto, são profundamente distintos.

Ao longo de nove poemas-máquinas, Herberto investe em uma prática de escrita que articula permuta e combinação, repetição e diferença, na elaboração de imagens que, em cada poema e a cada poema, vão ganhando corpo, um prodigioso corpo em metamorfose, como uma máquina a que se anexassem peças que não lhe pertencessem de origem, resultando, enfim, em um monstruoso objeto verbal. Esse

² A expressão, tomada de um fragmento de ensaio de Sousa Dias, remete originalmente a um verso de Manuel António Pina.

elemento alucinatório, delirante, do processo imaginativo – espécie de bricolagem poética – funciona precisamente como o dado corruptor da dinâmica produtiva dos poemas-máquinas herbertianos. Acreditamos que é a partir dessa corrupção da função significativa, desse enguiço da máquina verbal, que o poema efetivamente se faz poema e é, por conseguinte, capaz de gerar “uma linguagem encantatória, espécie de fórmula ritual mágica” (HELDER, 1964, p. 50).

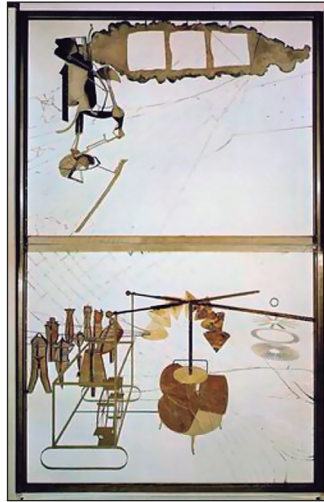
Diferentemente dos antigos contos fantásticos, em que a invocação do sobrenatural é desencadeada pela proferição acidental, ao acaso, das palavras mágicas, aqui, estamos diante de um laborioso e consciente exercício de composição (ainda que o inconsciente sempre se meta de permeio). A manifestação de qualquer coisa da ordem do sagrado parece resultar de um minucioso, atento e contínuo empreendimento de captura; o gesto genesíaco da criação figurado na palavra que como um dardo é lançado para apreender o real; reordenação do mundo por meio da linguagem que se revela, entretanto, em sua mais verdadeira espessura. Nesse sentido, a máquina se reveste de um sentido demiúrgico, como explicitamente lemos no excerto a seguir:

Todas pálidas, as redes metidas na voz.
Cantando os pescadores remavam
no ocidente – e as grandes redes
leves caíam pelos peixes abaixo.
Por cima a cal com luz, por baixo os pescadores
cheios de mãos cantando.
[...]

E Deus metido então nas redes, puxado
cor de cal para dentro
das barcas, as mãos cantando cheias
de pescadores. [...] (HELDER, 2015, p. 206-207)

A milagrosa cena da pesca, arraigada no imaginário cristão, é então revisitada como máquina do mundo, extraordinário engenho humano capaz de recriar o *fiat* divino. Os pescadores pescam peixes que são Deus, pescam com redes metidas na voz, cantando, portanto, com palavras – o verbo que se faz carne por meio de um gesto encantatório. Aqui está replicada aquela mesma estrutura que Michel Carrouges adivinha na obra dos grandes maquinistas que apresenta em estudo em seu livro *As máquinas celibatárias*. O exemplo mais notável é – mais uma vez – Marcel Duchamp e sua *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, obra de onde Carrouges tira o título para batizar a sua.

Figura 3 – *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923)



Fonte: <https://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/6.php>

Ao descrever a instalação de Duchamp, Carrouges nota que ela

[...] possui duas partes situadas uma sobre a outra: a noiva no alto, os celibatários embaixo, e, em cada uma, os diversos mecanismos que dependem um do outro respectivamente. Essas duas zonas não estão simplesmente sobrepostas ou apenas harmonizadas por correspondências plásticas, são funcionalmente unidas e exercem uma sobre a outra uma influência mecânica. (CARROUGES, 2019, p. 35)

Não observamos uma estrutura similar no poema de Herberto? Não é notável nele o alquímico “princípio de que aquilo que está em baixo é igual ao que está em cima” (HELDER, 2013, p. 11)? Não há, aqui, também, dois polos que se buscam, “[p]or cima a cal com luz, por baixo os pescadores”? Dois polos que se buscam até que “o peixe espírito de Deus”, “cor de cal”, seja nomeado pelo cântico dos pescadores com redes metidas na voz, até que se faça a luz.

É preciso destacar que, em tal dinâmica, não há redenção alguma. Assim como o “pequeno crime irônico” de Duchamp, as máquinas herbertianas são falhadas, atestam, no mesmo iluminado gesto criador que as diviniza, uma imponderável distância de Deus, são elas também fragmentos dispersos de uma unidade para sempre perdida. Talvez fosse mais acertado afirmar que essas máquinas indiciam, antes, a imagem de uma contenda entre criatura e criador; criatura que, em um ato de insubmissão às leis divinas, também se faz criador, relembrando o antigo mito adâmico.

Em outro poema d'*A máquina lírica*, lemos: “Escuta: descasco/ maçãs, como maçãs, as maçãs/ aparecem na sua cor ao meio – e juntam-se/ entre si, e vão sonhar. [...] Escutando em ti, abrindo/ com a tua chave todas as tuas maçãs/ na sua cor. Só agora/ escrevendo eu sei.” (HELDER, 2015, p. 190-191). Em coisas de poesia, o conhecimento (representado pelo fruto proibido e intimamente associado à experiência erótica) nasce da escrita insubordinada, só é acessível àquele que investe com violência contra as regras gramaticais. A máquina humana se volta contra Deus (a lei do Pai) na medida em que rompe – ainda que por meio da sublimação do fazer artístico – o interdito sexual imposto sobre a figura materna. O poeta pode, enfim, gozar com a máquina que ele cria e que o cria: “minha mãe, minha máquina –” (HELDER, 2015, p. 192), lemos em outro poema do mesmo livro. Com a sua mãe-máquina, ele rivaliza com os desígnios de Deus Pai.

Esse enleio erótico-poético com o princípio maternal que se vislumbra no encontro com as máquinas é, todavia, posto em suspensão, impedido seja pela interdição moral, seja pelo tempo ou pela morte. Em um poema d'*A colher na boca*, que (coincidentemente?) leva o mesmo título de uma das mais famosas peças artísticas assinadas por Duchamp (*Fonte*), lemos: “Estás verdadeiramente deitada. É impossível gritar sobre esse abismo/ onde rolam os cálices transparentes da primavera/ de há vinte e dois anos. [...] Mãe, pouco resta de ti na exaltação do mundo.” (HELDER, 2015, p. 55). Alguns versos adiante lemos ainda: “Não podes levantar-te dos retratos antigos/ onde procuro afogar-me como uma criança/ nocturna. E não atravessaremos juntos as cidades redentoras,/ perdidos um no outro, sorrindo/ como se estivéssemos debaixo de uma árvore inspirada e eterna.” (HELDER, 2015, p. 55). Uma distância assim intransponível é o que está na base da reflexão de Carrouges acerca de suas máquinas celibatárias:

O drama da máquina celibatária não é o do ser que vive totalmente solitário, mas o da criatura que se aproxima infinitamente de uma criatura do outro sexo sem conseguir realmente encontrá-la. Não é a castidade que está em questão, ao contrário, é o conflito de duas paixões eróticas que se justapõem e se exasperam sem poder chegar ao ponto de fusão. (CARROUGES, 2019, p. 76)

Quanto ao caso de Herberto, essa mecânica da imponderável interdição circunscreve os seus limites em torno do complexo edipiano que alguns ensaístas muito atentamente observam em sua obra. É o caso de Manuel de Freitas, que, embora não enverede por uma leitura psicanalítica, sagazmente rastreia “uma *sexualização* fascinada da mãe (que assim, uma vez mais, se sobrepõe à indiferença que envolve a figura do pai)” (FREITAS, 2021, p. 54) na obra herbertiana. Tal desajuste entre corpos desejantes fundamenta o caráter celibatário da máquina poética herbertiana, que, em vez do repouso de imagens fundidas na metáfora, prefere o risco e a instabilidade em contínuo movimento da metamorfose. Assim

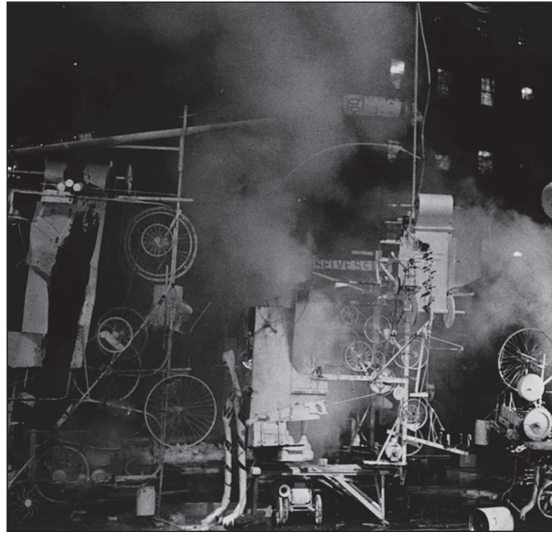
como a já citada *Fresh widow* que, uma vez viúva, só pode se votar a um prazer autoerótico, ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, a máquina celibatária por excelência, a poesia de Herberto também joga, irônica e criminosamente, um indefinido jogo do desejo.

Tal indefinição está na base da gratuidade dos objetos poéticos herbertianos. A noção de utilidade aplicada ao quer que seja vincula-se a um trabalho de ordenamento do real, cujo objetivo mais definido é um aprisionamento das formas aporisticamente conceituadas em absoluta conformidade com a sua serventia. Em outras palavras, significa uma redução do sentido da realidade à sua função, o que equivale a afirmar que uma coisa é aquilo para que ela serve, ou pior, que uma coisa sem utilidade é desprovida de qualquer estatuto ontológico e, portanto, pode ser eliminada. Esse princípio é assimilado pelo pensamento de Georges Bataille acerca das práticas sacrificiais. Segundo o ensaísta francês, “[o] sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que não a produção de coisas sagradas”, que, por sua vez, se caracterizam pela não-produtividade, “por uma operação de perda” (BATAILLE, 2013, p. 22) e, no limite, pelo dispêndio suntuoso. Ora, é sob esse aspecto que poesia e sacrifício parecem convergir e melhor delinea-se a correlação entre técnica e magia, as máquinas e o sagrado.

Na sequência da já citada crônica sobre o “Museu do café”, Herberto Helder acompanha da referência à anti-janela de Duchamp a maravilhada lembrança da obra de outro artista de vanguarda, que, de acordo com o texto, “considerava o mundo não precisamente como um campo devasso de nabos ou cenouras, mas, sem dúvida, como uma extensão abusiva de máquinas irrompentes que não serviam para nada.” (HELDER, 2020, p. 148). Jean Tinguely é o nome do escultor (suíço e não sueco como declara Herberto), cuja obra consiste na criação de estranhos maquinários. O espanto diante dessa bizarra engenharia é declarado pelo poeta com um entusiasmo similar àquele com que, anos antes, se assombrou com a máquina de calcular poesia de Nanni Balestrini. Herberto descreve, não apenas a memória da experiência de visitação a um museu em Paris, nem tão somente as esculturas de Tinguely, mas os arroubos de uma insólita revelação epifânica:

[...] o que me era dado jubilosamente ver? Máquinas. Uma sala a ferver de máquinas. Que giravam, mexiam, batiam, matraqueavam, turbilhonavam. Isto sim, que era uma genuína devassidão. E como elas maquinavam para coisa nenhuma. Porque, verdadeíssima, aquelas máquinas estavam belamente a fingir a grande produção. Mas não saía nada, salvo esse deliciosamente hipócrita barulho de fábrica. Eram máquinas inúteis, e apesar de tudo suecas. Oh maravilha! Saí, deambulei, perdi-me pela cidade. Creio que Deus estava comigo, nesse tempo de revelações. (HELDER, 2020, p. 149)

Figura 4 – *Homage to New York* (1960)



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369>

Esse olhar fascinado, embriagado pela beleza das monstruosas máquinas, experimenta uma espécie de êxtase, porque, através de tal expectativa delirante, o observador se vê confrontado a tal ponto por aquilo a que assiste, que é feito, ele mesmo, coisa observada pelo prodígio das imagens. Um pouco como Mircea Eliade compreende a imponentia do sagrado, associando-o a “qualquer coisa de *ganz andere*, radical e totalmente diferente” (ELIADE, 2010, p. 16), Herberto reconhece um legítimo Deus surgido da máquina quando fulminado nesse ponto tangencial de potência e impotência que vislumbra diante das imagens propiciadas pela escultura de Tinguely. O *Deus ex machina* que acompanha o poeta coincide, por conseguinte, tanto com a aquisição de uma capacidade criadora, quanto com a disponibilidade de ser criatura, argumento que, de certo modo, vai ao encontro da formulação de Rosa Maria Martelo acerca da ambivalência da questão paternidade (diríamos maternidade)/filiação na poesia herbertiana, o que está no cerne do problema da relação entre autoria e obra. Para a ensaísta, Herberto Helder é “[u]m nome que mais aponta uma filiação do que reivindica a paternidade da escrita.” (MARTELO, 2016, p. 12), ou seja, cabe-nos pensar que antes a obra (máquina) inventa o autor (o demiurgo) que o seu contrário.

O “tempo das revelações”, referido na crônica de Herberto, ecoa não apenas um sentido religioso, por meio da referência ao livro bíblico do *Apocalipse*, mas uma verdadeira transformação das imagens – como quem diz que uma imagem fotográfica foi revelada, por exemplo. É sobretudo a imagem do mundo que se converte em outra coisa (“radical e totalmente diferente”) após a experiência da

visitação ao museu. Há, afinal, nessa crônica, uma autêntica pedagogia da poesia como gesto ético, como prática da vida: “A poesia não habita apenas os livros de poemas, nem se abre só nas intenções. Está por aí, pelo mundo, distraidamente em recantos a que por hábito não se apela.” (HELDER, 2018, p. 152). Um encontro prodigioso se dá no espaço do texto herbertiano, entre nós, leitores, e a vasta galeria de referências artísticas a que essa obra nos dirige, com o olhar atento de quem sabe ministrar “uma lição temerária do poético”, conforme podemos notar nesse elucidativo parágrafo:

Eu gostaria de um imenso museu, onde estas coisas recuperadas para o encanto de não serem úteis se multiplicassem loucamente, instalando no mundo uma magnífica desordem, uma lição temerária do poético, uma ambiguidade de que nunca se verificará com suficiência o bem que traz à alma sobrecarregada de princípios rígidos, de funções infalíveis, de modos de realizar assustadoramente eficazes, de motivos demasiado óbvios. (HELDER, 2018, p. 151)

Duchamp (Sélavy), Balestrini, Tinguely, para além de um rol impressionante de figuras tão excêntricas quanto notáveis que poderíamos elencar, compõem esse quadro dialógico feito de imagens em tensão, cujo impacto ressoa, sob diversos aspectos, na obra poética herbertiana. As máquinas são imagens que constituem apenas um de entre muitos exemplos a partir dos quais podemos assistir à sublevação de uma arte que nunca se satisfaz com “motivos demasiado óbvios”. Por essa mesma razão, talvez, Herberto tenha se identificado com tal maquinário, que em vez de criar, deleita-se em simular ironicamente a criação, quando não se empenha efetivamente a destruir, uma vez que nos autorizamos a falar de apocalipse. Uma exegese acerca da presença insistente de Deus nessa poesia terá de lidar, inexoravelmente, com o problema da criação tanto quanto com o da destruição. Fica, por ora, essa breve visita ao “Museu do Café”, de Herberto, como exemplo de como esse Deus procede ironicamente (nos seduz dizer, diabolicamente) na ficcionalização do ato criativo ao nos apresentar as suas múltiplas máquinas do mundo.

BRAZ DE SOUSA, P. R. The Celibate Machines of Herberto Helder. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 167-178, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *There are many machines in Herberto Helder's poetry. Verbal, corporal, magical machines, which, mainly, stand out in this work because of their astonishing gratuitousness. Useless machines, which in their refusal of practical functions, resemble monstrous objects, revealing, then, a deep affinity with the poetic as a sacred manifestation. In this article, we would like to discuss two problems in Herberto Helder's work: 1) the intersection between poetic making and mechanical action, considering both practices*

from the point of view of dysfunctionality; 2) the unprecedented relationship between Herberto's lyrical machine and the hierophanic manifestation. In the end, we will deal with the question of how the notion of God, in Herberto Helder's work, can be linked, not to the ultimate reason of all things, but rather to unreason and the loss of meaning, aspects not entirely foreign to his poetic.

■ **KEYWORDS:** *Contemporary portuguese poetry. Herberto Helder. Machine. Sacred.*

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **A parte maldita:** precedida de “A noção de dispêndio”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias.** Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário; São Paulo: n-i, 2019.

DIAS, Sousa. **O que é poesia?** Lisboa: Documenta, 2014.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAGUNDES, Mônica. **Desastrada maquinaria do desejo:** a *Prosa do observatório* de Julio Cortázar. São Paulo: Porto de Idéias, 2009.

FREITAS, Manuel de. **Uma espécie de crime:** *Apresentação do rosto* de Herberto Helder. Lisboa: Alambique, 2021.

HELDER, Herberto. **Electrònicolífrica.** Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

_____. **em minúsculas.** Porto: Porto Editora, 2018.

_____. **Photomaton & vox.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. **Poemas completos.** Porto: Porto Editora, 2014.

MARTELO, Rosa Maria. **Os nomes da obra:** Herberto Helder ou o poema contínuo. Lisboa: Documenta, 2016.



PORTUGAL, POVO DE SUICIDAS: UMA LEITURA UNAMUNIANA D’O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS DE JOSÉ SARAMAGO

Ana Clara Magalhães de MEDEIROS*

- **RESUMO:** Este artigo visa apresentar Miguel de Unamuno como crítico literário da literatura portuguesa e como pensador das “*tierras* de Portugal” que impacta decisivamente o andamento narrativo e os sentidos ético-estéticos do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado por José Saramago já em fins do século XX (1984). Desde uma perspectiva dialógica, aproximamos Saramago (interessa-nos sua produção romanesca dos anos 1980) e Unamuno (intelectual basco da primeira metade do século XX, falecido em 1936), para inscrevê-los no seio da cultura ibérica, de modo a pensar as conexões literárias e históricas entre o começo e o desfecho do “século dos extremos” (Hobsbawm, 2008) em Portugal. Focalizamos, sobretudo, o pensamento unamuniano sobre Portugal e a literatura portuguesa expresso nas obras *Por tierras de Portugal y de Espanha* (Unamuno, 1911) e *Portugal povo de suicidas* (coletânea de ensaios de Unamuno publicada em Portugal, em 1986), ressaltando o tom sepulcral desses apontamentos críticos. Com o aporte dos estudos de Carlos Reis (2022) sobre a prosa saramaguiana, discutimos a morte e a morte autoprovocada na tessitura da obra de 1984, bem como avaliamos a permanência do pensamento unamuniano na poética do Nobel português.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Saramago. Unamuno. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Morte. Suicídio.

Para Sandra Ferreira, presente-presença saramaguiana.

Início esta discussão emprestando algo do tom epistolar, intimista e tantas vezes provocativo de que Miguel de Unamuno gostava de se valer, em seus artigos e cartas, para se referir às *tierras* de Portugal e à sua literatura. Assim, proponho que busquemos o “plácido sepulcro” de Ricardo Reis “rodeado de

* UnB – Universidade de Brasília. Instituto de Letras – Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília – DF – Brasil. 70910-900 – a.claramagalhaes@gmail.com

esperança” (Unamuno, 1986, p. 57) no romance em que Saramago lhe deu vida, a despeito de uma desgraçada tradição de Portugal como povo suicida. Refiro-me, evidentemente, a *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 1984), narrativa extensa que menciona o reitor de Salamanca apenas em seus capítulos derradeiros (a partir do antepenúltimo), em gesto dialógico que não parece acidental, tampouco acessório na economia romanesca, como pretendo demonstrar no presente trabalho. Ainda, recorro centralmente, como aparato crítico, ao livro de ensaios intitulado *Portugal povo de suicidas* (1986), obra organizada por Rui Caeiro, que contém ensaios unamunianos sobre Portugal e a literatura portuguesa, coletânea publicada em Lisboa dois anos após o lançamento d’*O ano da morte de Ricardo Reis*.

O título deste artigo, assim como o pequeno livro organizado por Rui Caeiro retomam a provocativa expressão empregada por Miguel de Unamuno em um dos capítulos de seu *Por tierras de Portugal y de España* (1911): “Portugal é um povo de suicidas, talvez um povo suicida” (Unamuno, 1986, p. 64)¹. Do ensaio de *Don Miguel*, extraio o excerto-mote que considero bastante produtivo para se refletir sobre a morte e a história (tanto da Ibéria, como dos indivíduos) no romance saramaguiano sobre Fernando Pessoa já morto, sobre Ricardo Reis que inexoravelmente morrerá (o título da obra não deixa espaço para dúvidas). A partir da máxima sepulcral, Unamuno dá seguimento a seu esforço crítico com uma lista de suicidários portugueses, que faz questão de enumerar naquele estilo paratático que lembra a prosa de António Vieira:

Portugal é um povo de suicidas, talvez um povo suicida. A vida não tem para ele sentido transcendente. Desejam talvez viver, sim, mas para quê? Mais vale não viver. Suicidou-se Antero de Quental, o daqueles terríveis e lapidares sonetos em louvor da morte [...]. Suicidou-se Antero. Suicidou-se também Soares dos Reis, o grande escultor português. [...] Suicidaram-se Antero e Soares dos Reis. Suicidou-se também Camilo Castelo Branco, o grande Camilo, o escritor mais popular desta terra [...]. Suicidaram-se Antero, Soares dos Reis, Camilo (Unamuno, 1986, p. 65-66).

O pensador basco inventaria os suicidas da história e da arte portuguesa com amparo de uma carta de Manuel Laranjeira, médico e intelectual português que se mataria quatro anos após a publicação do artigo “Um povo suicida”. Para explicitar como esses suicidas dos últimos anos dos oitocentos relacionam-se com um romance saramaguiano dos momentos finais do século XX, necessito citar um trecho da carta de Laranjeira, fragmento que Unamuno torna público no artigo a que tenho remetido:

¹ No original em espanhol, texto publicado no ano de 1911, em Madrid: “Portugal es un Pueblo de suicidas, tal vez un Pueblo suicida” (Unamuno, 1911, p. 119).

[...] tenho a impressão intolerável e louca de que em Portugal todos trazemos os olhos vestidos de luto por nós mesmos. É claro, eu sou português e, portanto, filho de um povo que atravessa uma hora indecisa, crepuscular, do seu destino [...] Repito: Portugal atravessa uma hora indecisa, gris, crepuscular, do seu destino. Será o crepúsculo que precede o dia e a vida, ou o crepúsculo que antecede a noite e a morte? Não sei, não sei, não sei... [...] Não falta mesmo por aí quem diga que isto não é já um povo, mas sim – o cadáver de um povo (Laranjeira apud Unamuno, 1986, p. 68-69).

Laranjeira remeteu a supracitada carta, conforme indicação do catedrático salamantino, em outubro de 1908. Fala-se aí em “hora indecisa, gris, crepuscular, do destino [português]”. Cabe talvez, aqui, um comentário histórico, suscitado pelo próprio Unamuno. No texto que estamos evocando – “Um povo suicida”, escrito em Lisboa a novembro de 1908 –, o pensador basco faz uma atualização da tradição suicidária lusitana, atrelando-a aos últimos (e decisivos) acontecimentos daquele pequeno país: “No ano que corre suicidaram-se duas ou três pessoas conhecidas [...] Não acham que é algo mais que uma *boutade* alguém ter dito que o Rei D. Carlos foi um suicida, que Buíça o suicidou?” (Unamuno, 1986, p. 66). Unamuno notabilizou-se por suas posições pouco usuais, por isso mesmo muitas vezes controversas. Nesse sentido, menos que defender a hipótese (unamuniana) de um possível (e heterodoxo) suicídio do Rei D. Carlos I, de Portugal, assassinado em Lisboa no mês de fevereiro de 1908, quero chamar atenção para o imbricamento que o texto de Dom Miguel sugere entre: i. a convulsionada política portuguesa (com a monarquia evidentemente fragilizada pelo regicídio e a progressiva ascensão do grupo republicano); ii. a tradição suicidária encorpada por importantes nomes da arte e da história portuguesas; e iii. a hora crepuscular, indecisa, que o país experimentava na primeira e na segunda décadas do século XX.

Ora, os dois intelectuais ibéricos – Laranjeira e Unamuno – trocam cartas e explicitam tais reflexões justamente em finais de 1908, ano do regicídio, acontecimento político que constituiu o estopim para a implementação da República portuguesa. Um excerto do célebre ensaio “Fernando, rei da nossa Baviera”, de Eduardo Lourenço, ajuda-nos a perceber aquela conjuntura “gris” – de finais do século XIX até começos do XX – de que fazem parte esses dois, mas também um “primeiro” Fernando Pessoa:

Historicamente humilhado pelo *Ultimatum*, economicamente frágil, politicamente doente mas contente com sê-lo, o Portugal dos começos do século esperava da República uma nova vida. Para alguns o foi, para a nação profunda apenas sol de pouca dura (Lourenço, 2008, p. 19).

O pessoano Saramago permite-nos aproximar essas constatações crepusculares de Laranjeira e de Unamuno à “Hora Absurda”, ou à menos conhecida “Hora morta”, ambas do Pessoa ortônimo de 1913. Façamos breve digressão por essa última:

(...)
Naufrágio ante o ocaso...
Hora de piedade...
Tudo é névoa e acaso
Hora oca e perdida,
Cinza de vivida
(Que Poente me invade?)
(...)
(Pessoa, 2005, p. 107).

Trata-se de apenas uma das quatro estrofes que compõem o poema “gris” do Pessoa pré-*Orpheu*. Em todo o seu decorrer, porém, o texto escancara um mal-estar perante a hora – “hora oca e perdida/ cinza de vivida”. Não se pode deixar de salientar, ainda, a semelhança entre o verso entranhado nos parênteses pessoanos “(Que Poente me invade?)” e a antítese proposta por Manuel Laranjeira em trecho da carta já citada: “Será o crepúsculo que precede o dia e a vida, ou o crepúsculo que antecede a noite e a morte?”. “Crepúsculo” e “poente” são, na nossa língua, língua mesma de Pessoa e Laranjeira, sinônimos. Ocorre que a pergunta de Laranjeira, por nós conhecida, contamina a leitura do verso ortônimo: o Poente (com “P” maiúsculo!) que invade o poeta “precede o dia e a vida” ou, em sentido oposto, “antecede a noite e a morte”?

Todo esse introito serve ao interesse crítico central do presente artigo: evidenciar como, a despeito do clima crepuscular e indeciso que tomou Portugal até os anos 1930 e a despeito, ainda, de *O ano da morte de Ricardo Reis*, no final daquele mesmo século, reproduzir a *niebla* (névoa), o *mau-tempo*, a indecisão da Península Ibérica de 1936, considero que tal romance, respondendo à pergunta de Laranjeira, revela como aquele nevoeiro, sensivelmente sentido por Unamuno e Pessoa ao menos de 1908 até 1936 e 1935 (anos de suas mortes, respectivamente), significou o “crepúsculo que precede o dia e a vida” de Portugal, ou ao menos do povo português – tomando-se o povo conforme a definição que lhe dá Lídia, protagonista da narrativa saramaguiana, como veremos em breve.

Se este largo e vivaz romance, *O ano da morte de Ricardo Reis*, pode ser considerado um “sepulcro rodeado de esperança” – a expressão, já citada na introdução deste artigo, é de Unamuno, adulterando um poema de Alexandre Herculano –, torna-se oportuno reparar em alguns fantasmas que lhe rondam a campa: Guerra Junqueiro, Manuel Laranjeira, Fernando Pessoa, o próprio Miguel

de Unamuno... Aqui, então, emerge o cerne de minha proposta: o aparecimento de Unamuno no livro saramaguiano, não propriamente enquanto personagem, mas antes enquanto espectro, fantasma, ou mesmo enquanto *daimon* de Ricardo Reis, constitui fato determinante para a economia dessa narrativa, que culminará no suicídio de seu protagonista.

Mais que as sonolências ou as incursões sexuais de Ricardo Reis, mais que as questões filosóficas ou literárias levantadas pelo defunto Fernando Pessoa, ao narrador d'*O ano da morte* interessa contar um tempo – esforço-se por reconstituir, por entender, por exorcizar 1936. Em livro de ensaios publicado por ocasião do centenário de nascimento de Saramago, Leyla Perrone-Moisés adverte para o caráter inconcluso, aberto dessa narrativa:

Talvez Reis tenha morrido, por livre e espontânea vontade, no fim daquele ano. É o que o título do romance diz e o que seu final sugere. Mas nessas histórias pessoais nada é certo, e Saramago teve a sutileza de deixar as coisas suspensas, como convinha (Perrone-Moisés, 2022, 18).

A brasileira sugere, no texto “O heterônimo sobrevivente” (2022), que Ricardo Reis terá morrido por livre e espontânea vontade. Em termos unamunianos: o Ricardo Reis de Saramago é um suicida. Cabe revistar os últimos parágrafos da narrativa para avaliarmos a plausibilidade da hipótese de ser o protagonista saramaguiano mais um português que se auto extermina:

Vim cá para lhe dizer que não tornaremos a ver-nos, Porquê, O meu tempo chegou ao fim, lembra-se de eu ter lhe dito que só tinha para uns meses, Lembrou-me, Pois é isso, acabaram-se. Ricardo Reis subiu o nó da gravata, levantou-se, vestiu o casaco. Foi à mesa-de-cabeceira buscar The god of the Labyrinth, meteu-o debaixo do braço, Então vamos, disse, Para onde é que você vai, Vou consigo, Devia ficar aqui, à espera da Lídia, Eu sei que devia, Para a consolar do desgosto de ter ficado sem o irmão, Não lhe posso valer, E esse livro, para que é, Apesar do tempo que tive, não cheguei a acabar de lê-lo, Não irá ter tempo, Terei o tempo todo, Engana-se, a leitura é a primeira virtude que se perde, lembra-se. Ricardo Reis abriu o livro, viu uns sinais incompreensíveis, uns riscos pretos, uma página suja, Já me custa ler, disse (Saramago, 2010, p. 427).

Todo leitor que chega ao desfecho d'*O ano da morte de Ricardo Reis* sabe que o seu protagonista morre – acompanhar um fantasma e perder a faculdade da leitura, nesse universo romanesco, significa o estar morrendo, o ter morrido. No entanto, imbuídos das asserções unamunianas sobre Portugal em *Tierras de Portugal y de Espanha*, podemos afirmar tratar-se de mais um caso de suicídio no *hall* das personas e personagens lusitanas. Em um texto-manifesto de 1949, o

poeta Mário Cesariny referiu-se ao “assassino de Fernando Pessoa: Ricardo Reis” (Cesariny, 1997, p. 157). A prosa de Saramago pode nos seduzir a pensar o contrário: Fernando Pessoa como assassino de Ricardo Reis. Refuto as duas possibilidades, apontando para o suicídio de Reis (não será o primeiro caso nas ficções pessoais, lembremos o ato do estoico Barão de Teive²).

Tal conclusão resulta do impacto que acredito ter a *presença* de Unamuno no romance que estamos analisando: parece-me que Saramago contagia-se pelas palavras e ações do iberista morto no mesmo ano que Ricardo Reis (1936) e põe termo à trama pondo termo também à vida do protagonista dela. Ocorre que, à maneira da *Mensagem* (Pessoa, 1934; 2022), ou de *Niebla* (Unamuno, 1914; 2000), e tal qual advertência de Perrone-Moisés (2022), o romance termina de modo impreciso, em nevoeiro. O heterônimo parte com o defunto-Pessoa, abandonando Lídia, Lisboa e a vida. A constatação “já me custa ler” funciona como um atestado de óbito da personagem. Contudo, se atentamos para a intenção do protagonista, para o seu desejo explicitado ao outro, ao fantasma (e a nós, leitores, vivos) – “Vou consigo” –, podemos qualificar seu ato – o ir ao encontro do fim – como uma morte autoprovocada, um suicídio, portanto. O português Cândido Oliveira Martins já havia deixado intuída essa interpretação em artigo de 2021: “Reis vai morrendo paulatinamente, até ser acompanhado por Fernando Pessoa no momento da sua morte/suicídio (...). Quando morre, o protagonista saramaguiano deixa de poder ver-se ao espelho – não há egos na morte” (Oliveira Martins, 2021, p. 219). A crítica saramaguiana costuma ser bastante concorde ao indicar que o romancista confere vida e humanidade ao heterônimo pessoano. Nessa mesma linha, apenas acrescento que o Reis de Saramago humanizou-se a ponto de se auto aniquilar, esse gesto inalienavelmente humano: “o ato limítrofe de se tirar a própria vida enquanto irrecusável patrimônio humano” (Ferreira; Pinezi; André, 2019, p. 11).

Discorrendo “Sobre o conceito de suicídio”, o investigador brasileiro Willian André recorre às *Ilusões Perdidas* (1837), de Balzac, para apontar, junto ao narrador balzaquiano, três tipologias de suicidas: “aquele que tira a própria vida em decorrência de uma longa enfermidade, aquele que comete o ato por desespero, e aquele que o leva a cabo de forma lógica, por raciocínio” (André, 2020, p. 76). Proponho que Ricardo Reis procede ao auto aniquilamento, no final do romance, mesclando o primeiro e o terceiro tipos de suicidários: extermina-se como consequência da enfermidade que o tomou durante boa parte do ano

² Teive é um dos únicos dois autores suicidas de Fernando Pessoa, conforme apontamento da pesquisadora Filipa Freitas: “Para além de Teive, pode-se destacar Marcos Alves, protagonista de uma narrativa pessoal, que também se suicida, e que se defronta com alguns problemas semelhantes” (Freitas, 2015, p. 215). Ainda sobre o suicídio no Barão de Teive, junto ao autor do conceito de “Tanatografia” no campo dos estudos literários, Augusto Silva Junior, desenvolvemos trabalho que pode interessar à pesquisa sobre o auto aniquilamento nas ficções pessoais (e saramaguianas) – cf. Medeiros; Silva Jr., 2019.

de 1936, qual seja, a ataraxia, a inércia política que lhe impede de agir mesmo quando o tempo requer transformações – conforme adverte o narrador do livro: “a vida, curta sendo, não dá para contemplações” (Saramago 2010, p. 231). Reis, na leitura que agora apresentamos, aniquila-se ainda seguindo a terceira tradição enunciada pelo narrador de Balzac: age de forma lógica, raciocinando, enfim, que de nada pode valer à Lídia, a seu filho no ventre dela, ao Portugal do Estado Novo e das Revoltas socialistas. O poeta que um dia cantou “Ouvi contar que outrora quando a Pérsia/ Tinha não sei qual guerra” (Reis, 2005, p. 267) não cabe em uma Ibéria dominada, de um lado, pelo grupo franquista; de outro, pelo salazarismo. Se não podia fazer mais que jogar “o jogo do xadrez”, isto é, contemplar, inútil, “o espetáculo do mundo” (Reis, 2005, p. 259), Ricardo Reis se retira da vida por vontade própria como que em gesto – o gesto reclamado pelo fantasma-Pessoa – autêntico e autônomo que deixa Portugal livre de uma estátua (não a do Adamastor, que está prestes a dar o grande grito ao final da trama), mas a dele mesmo, homem petrificado diante dos acontecimentos políticos de seu tempo. Sobre o suicídio como ato *demasiado humano*, Willian André complementa: “no cenário que ainda é o nosso, uma terra desolada e abandonada por deuses de qualquer espécie, tirar a própria vida é prerrogativa que cabe apenas ao homem em conflito com seus próprios demônios” (André, 2020, p. 100). Nas terras de Portugal e de Espanha dos anos 1930, desoladas e abandonadas por deuses de qualquer espécie, o autor da ode “Acima da verdade estão os deuses” (Reis, 2005, p. 265) dá cabo da própria vida deixando o mundo liberto de um demônio – o conservadorismo.

Dado o tema fúnebre de nossa discussão, cabe recordar o comovente texto que Carlos Reis proferiu no funeral nacional do Nobel português. Naquela altura, o crítico indicava que os personagens saramaguianos nos provocam, a nós, leitores – no sentido latino de *provocare*. É exatamente esse o feito de Unamuno em relação a Ricardo Reis no livro que estamos analisando: provocar, “chamar para fora”. Assim

são estas figuras e outras mais (...), com nome inscrito ou sem ele, que nos provocam (*provocare*: chamar para fora), ao mesmo tempo que nos propõem sentidos que os transcendem e que nos transcendem, sob o signo do poder subversivo da linguagem (...) e é ainda em clave de subversão que o romancista enuncia a alegoria da fratura e da deriva, engenhosa indagação ficcional do destino ibérico; ou a metáfora do regresso e do reencontro com a pátria, sentidos camonianos mas também, à sua maneira, pessoanos (Reis, 2022, p. 154).

Carlos Reis sugere que os personagens de Saramago excedem o literário e nos movem – aqui, no mundo dos vivos – para fora (da caverna, à maneira platônica), para o “lugar heterodoxo” (Reis, 2022, p. 155) da linguagem subversiva: se calhar, nós pensamos (ensinam a transgressora Lídia, o debochado Pessoa-defunto e outras tantas *pessoas* saramaguianas). De igual maneira, alguns *incidentes* narrativos

movem os protagonistas criados por Saramago. O Unamuno aqui narrado é, portanto, um incidente, uma revelação, uma intromissão, que insurge na Lisboa chuvosa e acre dos últimos meses de 1936 de modo a provocar um poeta apático, de modo a empurrá-lo para fora daquele mundo. De tal maneira que o Unamuno vivo do começo do século XX, sobretudo o que atuou como pensador de Portugal e do “destino ibérico” e ainda como crítico da Literatura Portuguesa, afinal impacta o modo como Saramago lê e reinventa a Ibéria no final desse mesmo século. Não soa despropositado recordar que *O ano da morte de Ricardo Reis* é precisamente o romance publicado imediatamente antes da *Jangada de pedra* (1986), obra “alegoria da fratura e da deriva, engenhosa indagação” do futuro ibérico, como aponta o estudioso de Coimbra (2022).

A partir da menção a Dom Miguel, assistimos a um aumento da tensão romanesca, pois Ricardo Reis vai deixando de ser o que sempre fora, e nós, espectadores do espetáculo da narrativa, ficamos desassossegados com seu rebuliço: “O sim e o não de Miguel de Unamuno perturbam Ricardo Reis, perplexo e dividido” (Saramago, 2010, p. 392). O romance, desse ponto em diante, assume uma ordem paradoxal, pois o esteta neopagão pareceu-nos sempre “escolher modos de não agir” – o excerto é do *Livro do desassossego* (1982) de Pessoa e figura como uma das epígrafes d’*O ano da morte* (Saramago, 2010, p. 5; Pessoa, 2013, p. 119). Contudo, o que vemos agora é a demolição dessa verdade pela experiência de um personagem que finalmente indaga, interpreta, caminha, corre, preocupa-se, convoca o fantasma de Pessoa, anseia conhecer o futuro, espreita a resposta ética de Unamuno como que perscrutando modos de, agora sim, finalmente: agir. O Ricardo Reis de José Saramago, nos últimos capítulos da obra que lhe levará ao sepulcro, derroga cada vez mais o Ricardo Reis de Fernando Pessoa – o estático, incapaz do gesto, da palavra, daquilo “que teria dado sentido ao feito e ao dito” (Saramago, 2010, p. 144).

Outra vez recorrendo a Carlos Reis, agora no ensaio “José Saramago: o escritor como mestre”, cabe indicar que a derrogação das “imagens feitas” e dos “mitos” constitui prática saramaguiana:

uma constante e militante vocação [de Saramago] para desassossegar imagens feitas e mitos aparentemente inatacáveis [...] consciente como sempre esteve de que a literatura existe para afirmar, de forma variavelmente expressiva, o princípio da subversão da norma, da *doxa* e da verdade em que se crê cegamente. A ordem que rege é, por paradoxal que pareça, o constante movimento que aponta para sua derrogação. [...] Foi esse lugar heterodoxo do espaço que José Saramago habitou (Reis, 2022, p. 155).

No lugar literário heterodoxo que Saramago fundou, couberam, simultaneamente: um Ricardo Reis também heterodoxo (em relação à *ficção* pessoana) – que

passou a gozar de vida sexual ativa, abdicou de fazer poesia e decidiu finalmente deixar o mundo livre dele mesmo, pela morte; um Miguel de Unamuno contraditório, mas redimido, que morreu gritando contra um general franquista, pois “há circunstâncias em que calar-se é mentir” (Saramago, 1984, p. 395) – ainda que a história oficial não confirme o teor literal do mítico discurso unamuniano de outubro de 1936³. Tal discurso (com ou sem intensa mistificação), aquelas palavras que se pronunciaram na Universidade de Salamanca em 1936, ano da morte de Miguel de Unamuno, é reproduzido com demora n’*O ano da morte de Ricardo Reis* pela boca do fantasma Fernando Pessoa. Este realiza uma espécie de vaticínio óbvio (à maneira do Adamastor⁴ n’*Os Lusíadas*) em resposta à insistência de Ricardo Reis, sobre as últimas palavras de Unamuno. O romance se explica melhor:

Foi-me dito que esse general, que se chama Milan d’Astray, há-de encontrar-se um dia com Miguel de Unamuno, gritará Viva la muerte e ser-lhe-á respondido, E depois, Gostaria de conhecer a resposta de Don Miguel, Como quer que eu lha diga, se ainda não aconteceu, Talvez o possa ajudar saber que o reitor de Salamanca se colocou ao lado do exército que pretende derrubar o governo e o regime, Não me ajuda nada, você esquece a importância das contradições [...] O mais que posso fazer é admitir uma hipótese, Qual, Que o seu reitor de Salamanca responderá assim há circunstâncias em que calar-se é mentir acabo de ouvir um grito mórbido e destituído de sentido viva a morte este paradoxo bárbaro repugna-me o general Millan Astray é um aleijado não há descortesia nisto Cervantes também o era infelizmente, há hoje em Espanha demasiados aleijados [...] um aleijado que não tenha a grandeza espiritual de Cervantes procura habitualmente encontrar consolo nas mutilações que pode fazer sofrer aos outros (Saramago, 2010, p. 394-395).

Miguel de Unamuno, o histórico e o ficcional, sintetizam uma posição política errática. Em um único ano, 1936, declarou-se contra Manuel Azaña e a II República Espanhola, defendeu a investida franquista em julho para repudiar veementemente um general central do grupo de Franco em dezembro. As contradições de Unamuno, contudo, são muito anteriores aos anos 1930. Aliás, suas ambiguidades e paradoxos

³ Sobre as variadas e controversas versões do discurso proferido por Miguel de Unamuno no dia 12 de outubro de 1936 na reitoria da Universidade de Salamanca, conferir posição dos recentes biógrafos de Unamuno, Colette e Rabaté, em: COLETTE; RABATÉ. **Miguel de Unamuno. Biografia**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

⁴ Em tom provocativo, Saramago, pela boca do Pessoa-morto, comenta, critica e escarnece das profecias do gigante Adamastor de Camões: “pobre criatura [Adamastor], serviu-se o Camões dele para queixumes de amor que provavelmente lhe estavam na alma, e para profecias menos do que óbvias, anunciar naufrágios a quem anda no mar, para isso não são precisos dons divinatórios particulares” (Saramago, 2010, p. 228).

servem mesmo para distingui-lo, defini-lo. Os seus biógrafos assim qualificam a existência unamuniana: “una vida de luchas contra esto y aquello, en busca incesante y dialéctica de su verdad, una vida de crisis permanentes, de combates interiores, de dudas y certidumbres⁵” (Colette; Rabaté, 2014, p. 4).

Retomando a discussão sobre Ricardo Reis – esse que, ao fim da trama, fica obcecado pelos feitos e pelos ditos do intelectual de Salamanca –, cabe acrescentar que, em momento de acirrada discussão com Lídia sobre o que é o Povo, quando no tempo da história eclodia a Guerra Civil Espanhola, a contenda entre os dois personagens termina em... sexo. Assim:

Fica sabendo, Lídia, que o povo nunca está de um lado só, além disso, faz-me o favor de me dizeres o que é o povo, O povo é isto que eu sou, uma criada de servir que tem um irmão revolucionário e se deita com um senhor doutor contrário às revoluções, Quem é que te ensinou a dizer essas coisas, Quando abro a boca para falar, as palavras já estão formadas, é só deixa-las sair, Em geral, pensamos antes de falar, ou vamos pensando enquanto falamos, toda a gente é assim, Continuas com essa tua ideia de deixar vir a criança, O menino, Sim, o menino, Continuo, e não vou mudar, Pensa bem, Eu, se calhar, não penso, dizendo isto Lídia deu uma risada contente, ficou Ricardo Reis sem saber que resposta dar, então puxou-a a para si, deu-lhe um beijo na testa, depois no canto da boca, depois no pescoço, a cama não estava longe, deitaram-se nela a criada de servir e o senhor doutor, do irmão marinheiro não se falou mais, a Espanha fica no fim do mundo (Saramago, 2010, p. 386).

O gozo erótico empurra a Espanha para longe, mas ela está cada vez mais perto de Portugal, mais precisamente das personagens que habitam a Lisboa de 1936, romanceada por Saramago. Unamuno é a prova inequívoca dessa aproximação: “a Espanha fica no fim do mundo”, porém o mundo dos anos 1930 parece estar em agonia do fim. O comentário do narrador – que condensa prodigiosamente boa dose de ironia e erotismo – serve para ilustrar o movimento de forças opostas que domina o romance nas páginas que tenho chamado de *derradeiras*. Trata-se do contraste entre, de um lado, a conhecida tendência à inércia de Reis; e, de outro, o *desassossego* que lhe provocam as notícias da Guerra Civil Espanhola e o insucesso da Revolta dos Marinheiros em Lisboa no mês de setembro.

Cabe, nesse ponto, uma explanação de cunho histórico: a Revolta portuguesa de que participa Daniel, o irmão da criada, eclode em virtude do clima revolucionário que a “Espanha vermelha” (Meneses, 2011, p. 239) espalhava na Península Ibérica.

⁵ “Uma vida de lutas contra isso e aquilo, em busca incessante e dialética de sua verdade, uma vida de crises permanentes, de combates interiores, de dúvidas e certezas” (Colette; Rabaté, 2014, p. 4, tradução nossa).

O Hotel Bragança, primeira morada de Ricardo Reis em seu retorno a Lisboa, está, nessa altura da trama, tomado por espanhóis conservadores fugidos do país vizinho. Portanto, tudo nos momentos finais dessa obra leva a crer que a Espanha fica logo ali. Tal interpretação ganha maior amplitude se consideramos a poética saramaguiana em sua totalidade, já que o próximo romance a ser publicado pelo autor será *A jangada de pedra* (1986) – obra em que Portugal e Espanha descolam-se, juntas, do continente europeu, como se numa Jangada de Ibéria...

A menção a Dom Miguel como poeta/intelectual que teve tempo para corrigir ou ao menos atenuar a posição política controversa que antes assumira desencadeia em Reis o ímpeto de dar também o seu grito ético. Observemos como o narrador se utiliza desse expediente unamuniano para valorar figuras capazes de se revisarem, de redimirem, pelo ato mais tardio, os feitos e os ditos antecedentes:

Mas de Miguel de Unamuno, que nós admirávamos, ninguém ousa falar, é como uma ferida vergonhosa que se tapa, dele só se guardaram para edificação da posteridade aquelas palavras quase derradeiras suas com que respondeu ao general Milan d'Astray, o tal que gritou na mesma cidade de Salamanca, Viva la muerte, o senhor doutor Ricardo Reis não chegou a saber que palavras foram essas, paciência, [...] mas olhe que por elas terem sido ditas é que alguns de nós ainda reconsiderámos a decisão que tínhamos tomado, em verdade direi que valeu a pena ter vivido Miguel de Unamuno o tempo suficiente para vislumbrar o seu erro (Saramago, 2010, p. 389-390).

Muito já se disse sobre o Saramago leitor de Pessoa. No entanto, o Saramago leitor de Unamuno levou ao limite o procedimento dialógico no episódio que aqui analisamos com insistência. O escritor viu, no ato unamuniano contado e reinventado por gerações espanholas, uma ponte de intermédio capaz de fazer acordar o plácido Ricardo Reis quando nem sequer a conversação com um defunto o fizera se mover em direção ao gesto, à palavra. “Que gesto, que palavra” (Saramago, 2010, p. 144), perguntava o autor das odes em meados do romance. Respondem-lhe os personagens históricos, da literatura e da vida, Pessoa, Adamastor, Unamuno: o gesto, a palavra, o grito que endireitam à força a curva do horizonte, mesmo quando o que há mais na terra é cemitério...

Para finalizar, vale retomarmos o inventário de suicidas portugueses levantado por Unamuno em seu texto “Um povo suicida”, com que iniciamos esta discussão. Assim, acrescentaríamos: “Suicidaram-se Antero, Soares dos Reis, Camilo. Suicidou-se também Ricardo Reis”. E de que nos serve reconhecer neste que um dia foi heterônimo, que noutro foi Sr. Doutor hospedado no Hotel Bragança, o ato suicida? Para responder, precisarei retomar a primeira e a última sentença do romance aqui analisado. A primeira anuncia: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (Saramago, 2010, p. 7), enquanto a derradeira sugere: “Aqui, onde o mar se acabou

e a terra espera” (Saramago, 2010, p. 428). As duas frases são responsáveis por vincular esta obra à mais definitiva psicanálise mítica do passado e do destino português: a condição oceânica. Sobre isso, também em *Por terras de Portugal e de Espanha*, disse Unamuno:

O oceano é um vasto cemitério, principalmente para Portugal. O mar, esse é a campa, é o cemitério desta desgraçada pátria de Vasco da Gama, de João de Castro, de Albuquerque, de Cabral, de Magalhães, de todos os maiores navegadores do mundo, desta pátria do Infante D. Fernando, do rei D. Sebastião, que morreram além do mar. Nesse imenso cemitério vivo (...) descansa a glória de Portugal, cuja história é um trágico naufrágio de séculos (Unamuno, 1986, p. 61-62).

O ano da morte de Ricardo Reis encerra-se com uma revolta passada sobre as águas – nesse episódio histórico do *breve século XX*, contudo, os marinheiros socialistas não puderam contar com a proteção de Vênus, como ocorrera com a tripulação de Vasco da Gama no épico camoniano do XVI. A narrativa, portanto, finda-se com uma espécie de fusão entre o cemitério marítimo e o cemitério político que em terra se fixava nos anos 1930 da história Europeia: “o mar, que foi a glória de Portugal; o mar, que lhe deu eternidade na história humana, o mar que o devorou” (Unamuno, 1986, p. 62).

Manuel Laranjeira, aquele suicida para quem Unamuno teceu um necrológio, disse que, em Portugal, todos traziam os olhos vestidos de luto, mas que, afinal, no princípio do século XX, o país atravessava uma hora indecisa, crepuscular, do seu destino. 1936 constituiu também uma hora indecisa e definitiva na Península Ibérica. O nosso Ricardo Reis, não tendo vocação para revolucionário, deixou o mundo liberto de um tempo, de uma tradição, de um passado macabro; e, morrendo, fecundou Portugal: aquele, que Lídia, a definição mesma de Povo, carregava no ventre.

MEDEIROS, A. C. M. *Portugal, suicidal people: an unamunian reading of The year of the death of Ricardo Reis, by José Saramago*. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 179-192, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to present Miguel de Unamuno as a literary critic of Portuguese literature and as a thinker of the “tierras de Portugal” who decisively impacts the narrative progress and the ethical-aesthetic meanings of the novel *The year of the death of Ricardo Reis*, published by José Saramago already in end of the 20th century (1984). From a dialogical perspective, we bring the Saramago from the 1980s and Unamuno (Basque intellectual from the first half of the 20th century, who died in*

1936) together, to inscribe them into the heart of Iberian culture, in order to think about the literary and historical connections between the beginning and end of the “century of extremes” (Hobsbawm, 2008) in Portugal. We focus, above all, on unamunian thought about Portugal and Portuguese literature expressed in the works *Por tierras de Portugal y de España* (Unamuno, 1911) and *Portugal povo de suicidas*, a collection of essays by Unamuno published in Portugal, in 1986, highlighting the sepulchral tone of these critical notes. With the contribution of studies by Carlos Reis (2022) about Saramaguian prose, we discuss death and self-inflicted death in the construction of the 1984's publication and evaluate the permanence of Unamunian thought in the poetics of the Portuguese Nobel Prize winner.

■ **KEYWORDS:** Saramago. Unamuno. The year of the death of Ricardo Reis. Death. Suicide.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Willian. Sobre o conceito de suicídio. In: ANDRÉ, Willian; AMARAL, Lara; PINEZI, Gabriel (Organizadores). **Literatura & Suicídio**. Campo Mourão-PR: Editora, FECILCAM, 2020, p. 75-102.

CESARINY, Mário. “Final de um manifesto” (1949). In: CESARINY, Mário. **A intervenção surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p.157.

COLETTE, Jean-Claude; RABATÉ, Colette. **Miguel de Unamuno. Biografia**. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

FERREIRA, Fernanda; PINEZI, Gabriel; ANDRÉ, Willian. Sobre as responsabilidades e liberdades de se discutir o suicídio. **Criação & Crítica**: Portal de Revistas da USP, São Paulo, n. 23, p. 7-11, 2019.

FREITAS, Filipa. Fernando Pessoa e o Barão de Teive: fragmentos de uma tragédia. **Ricognizioni**: Rivista di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Torino, n. 2 (3), p. 2015-223, 2015.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. Fernando, rei da nossa Baviera. In: LOURENÇO, Eduardo. **Fernando Pessoa Rei da nossa Baviera**. Lisboa: Gradiva, 2008, p. 7-26.

MEDEIROS, Ana Clara M. de; SILVA JR., Augusto R. da. Quando um heterônimo se suicida: Tanatografia e alteridade na *Educação do Estoico*, do Barão de Teive. **Criação & Crítica**: Portal de Revistas da USP, São Paulo, n. 23, p. 47-64, 2019.

MENESES, Filipe Ribeiro de. **Salazar: biografia definitiva**. Tradução de Teresa Casal. São Paulo: Leya, 2011.

OLIVEIRA MARTINS, José Cândido de. Ricardo Reis de José Saramago: Narciso ao espelho de si mesmo. **Forma Breve**: Revista de Literatura, Aveiro, n. 17, p. 211-221, 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Ricardo Reis, o heterônimo sobrevivente. *In*: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **As artemages de Saramago**. São Paulo: Schwarcz, 2022, p. 17-26.

PESSOA, Fernando. Cancioneiro. *In*: PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 3. ed. Org. M^a A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 101-194.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2013.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Edição, organização e introdução de Jerónimo Pizarro. São Paulo: Todavia, 2022.

REIS, Carlos. Palavras para uma Homenagem Nacional; José Saramago: o Escritor como Mestre. *In*: Saramago, José. **Literatura e compromisso**: textos de doutrina literária e de intervenção social. Seleção, introdução e notas de Carlos Reis. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2022, p. 141-147; p. 149-156.

REIS, Ricardo [Fernando Pessoa]. Odes de Ricardo Reis. *In*: PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 3. ed. Org. Ma A. Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p. 251-296.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

UNAMUNO, Miguel de. **Por tierras de Portugal y de España**. Madrid: Editorial Biblioteca Renacimiento, 1911.

UNAMUNO, Miguel de. **Portugal povo de suicidas**. Tradução, apresentação e escolha de textos de Rui Caeiro. Lisboa: Publicações Culturais Engrenagem, 1986.

UNAMUNO, Miguel de. **Niebla**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.



APARIÇÃO DE VERGÍLIO FERREIRA NO CINEMA: (RE)CRIAÇÃO E (RE)INTERPRETAÇÃO

Raquel Trentin OLIVEIRA*

- **RESUMO:** Este estudo aborda os dispositivos de transfuncionalização envolvidos na adaptação do romance *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira, ao cinema, dirigido por Fernando Vendrell (*Aparição*, 2018) e roteirizado por Fátima Ribeiro e João Milagre. O foco está no processo de transcodificação de um sistema comunicativo para outro e em seu consequente potencial de (re)interpretação e (re)criação (HUTCHEON, 2011) do romance. Reconhecendo a dificuldade de transporte para o cinema de uma mundividência de cunho reflexivo, metafísico, existencialista como a de Ferreira, parto da análise da semiótica filmica, recaindo sobre o modo como história, tempo, espaço, personagens são transfigurados no sentido de reler alguns eixos temáticos da obra “original”. Entre os aspectos que recebem novo vigor crítico-temático, está a representação de mulheres numa sociedade conservadora, patriarcal, sob o jugo do Estado Novo, evidenciada, sobremaneira, nas performances de gênero (BUTLER, 1998) que dão sobrevida (REIS, 2018) às personagens Sofia e Ana.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Vergílio Ferreira. *Aparição*. Cinema. Fernando Vendrell. Gênero.

Introdução

Este estudo descreve dispositivos de transfuncionalização envolvidos na adaptação do romance *Aparição* (1959), de Vergílio Ferreira, ao cinema, dirigido por Fernando Vendrell (*Aparição*, 2018) e roteirizado por Fátima Ribeiro e João Milagre. Fernando Vendrell (nascido em Lisboa, 1962) estreou seu primeiro longa-metragem em 1996, como o reconhecido *Fintar o Destino*, cuja história se passa em Cabo Verde. A temática de África e o contexto do colonialismo português durante o Estado Novo é tema de outras películas do diretor como *O gotejar da Luz* (2002), contextualizado em Moçambique, e *Pele* (2006), todos assumindo um viés vincadamente pós-colonialista. Também sob sua direção, a série “3 Mulheres”,

* UFMS – Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras – Departamento de Letras Vernáculas, Santa Maria, RS. Raquel.trentin@ufsm.com.br.

a partir das biografias da poetisa Natália Correia e da jornalista Vera Lagoa (pseudónimo de Maria Armanda Falcão), recorda os últimos anos do Estado Novo entre 1961 e 1973. O interesse pela biografia de escritores e pela adaptação de obras literárias é também uma marca da sua produção cinematográfica, como comprovam a própria adaptação do romance de Vergílio Ferreira e *Sombras brancas*, estreado em 2023, com base na obra *De profundis, Valsa Lenta*, de José Cardosos Pires. Paulo de Medeiros e Hilary Owen, no volume 34 da *Revista Portuguese Studies* (2018, n.2), todo dedicado ao cinema de Vendrell, resumem os dois principais eixos de sua produção cinematográfica:

This must be understood along to complementary axes: one involves the various postcolonial African societies in the wake of Portuguese colonialism; the other the temporal nexus linking past and present, the ways in which the past haunts the present, and the result imperative to confront these spectres in order to imagine a different future¹.

Adaptação anunciada e extensiva do romance de Vergílio Ferreira, o filme *Aparição* (2018) é entendido aqui como uma obra palimpsestosa (GENETTE, 1982), assombrada pelo texto do romancista, ou melhor, um texto em segundo grau que foi criado e recebido em conexão com o texto anterior, de acordo com a concepção de Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013). Naturalmente, considerar esse vínculo não implica exigir, como critério de excelência, a fidelidade da segunda *Aparição* à primeira. Enquanto processo criativo, essa adaptação envolve “tanto uma re(-interpretação) quanto uma re(-criação)” (HUTCHEON, 2013, p.29). Sobre tal processo, afirma Vendrell numa entrevista a Rui Alves de Souza (2018):

o que procurei fazer com essa adaptação foi estar próximo do romance e de alguma forma procurar falar o que era inerente ao romance que se tornava iminentemente mais cinematográfico com uma atitude que não fosse submissa à obra mas de descoberta.

Reconhecendo a dificuldade de transporte para o cinema de uma mundividência de cunho reflexivo, metafísico, existencialista como a de Ferreira, parto da análise da semiótica filmica, recaindo sobre o modo como história, tempo, espaço, personagens são transfigurados no sentido de reler alguns eixos temáticos da obra “original”. Entre os aspectos que recebem novo vigor crítico-temático, está a representação

¹ Seu cinema “deve ser entendido através de eixos complementares: um envolve as diversas sociedades africanas pós-coloniais na sequência do colonialismo português; o outro, a conexão temporal entre passado e presente, as maneiras pelas quais o passado assombra o presente, e o resultado imperativo para confrontar esses espectros a fim de imaginar um futuro diferente”.

de mulheres numa sociedade conservadora, patriarcal, sob o jugo do Estado Novo, evidenciada, sobremaneira, nas performances de gênero (BUTLER, 1990) que dão sobrevida (REIS, 2014) às personagens Sofia (interpretada no cinema pela atriz Victória Guerra) e Ana (interpretada pela atriz Rita Martins).

A semiótica filmica

Segundo Linda Hutcheon, a maioria das teorias da adaptação presume que a história, a intriga, permanece como elemento comum, como núcleo do que é transposto de um sistema comunicativo para outro. Por consequência, os agentes da história, as personagens, são cruciais numa adaptação, pois facilitam o reconhecimento, o engajamento e a aliança (SMITH, 1995 apud HUTCHEON, 2013, p. 33) dos receptores com a nova narrativa. O filme de Vendrell, em acordo com esse pressuposto, mantém boa parte da história de Ferreira, que fora narrada pelo protagonista Alberto Soares, mas impõe algumas variações importantes. No romance, Alberto apresenta-se desdobrado em dois tempos principais: o tempo da recordação, da narração e da escrita, e o tempo da vivência da história. Dividindo com a esposa a velha casa da aldeia da Beira que fora dos pais, ele recorda e vai refletindo sobre a história vivida em Évora anos antes, em busca de “descobrir a face última das coisas e ler aí” a sua “verdade perfeita” (FERREIRA, 1971, p.9). Esse tempo da escrita permanece demarcado na introdução e na conclusão do romance e vem à tona em outros momentos pontuais da narração da história.

Como quem (res)sente nas vísceras a “branca cidade ermida” de Évora e o que ali se passou, desde a sua chegada à estação e a instalação na pensão do Senhor Machado até sua partida, o narrador-protagonista nos dá a conhecer cerca de um ano de sua vida. Escritor e professor de Letras, Alberto vai a Évora para lecionar. Seu anfitrião na cidade é um velho conhecido do pai, Dr. Moura, que abre sua casa para receber o filho do amigo. A narração de Alberto persegue, então, a linha dos acontecimentos resultantes das suas relações com a família Moura, com suas filhas Cristina, Ana e Sofia, com Alfredo, marido de Ana, e com mais dois amigos da casa, o engenheiro Chico e Carolino, sobrinho deste e aluno de Alberto. Entre diálogos, deambulações e contemplações da paisagem, ganham evidência na história alguns episódios de força mais dramática, como o suicídio do trabalhador rural Bailote e a morte acidental da menina Cristina, os (des)encontros amorosos de Alberto com Sofia, a briga com Carolino e o assassinato por este de Sofia. Esse núcleo dramático permanece no filme.

No romance, Alberto também relata duas visitas à casa da sua família na serra; e certos antecedentes da história principal, como a morte do seu cão Mondego na infância e o falecimento do pai, dias antes de se mudar para Évora. Também sumariza brevemente alguns eventos subsequentes, como o julgamento de Carolino

pelo assassinato de Sofia, a mudança para Faro e o retorno, enfim, à casa da família alguns anos depois. Esses eventos não são dramatizados no longa-metragem.

A opção pela concentração do filme apenas na história vivida na cidade de Évora, que acarreta a omissão de personagens e a obliteração de anacronias romanescas que alcançavam episódios bastante diversos da vida de Alberto, inclusive da sua infância, relaciona-se com singularidades técnicas da mídia performática que parece primar nesse caso, conforme explica Eisenstein (2012, p.13 - 14) sobre o papel da montagem, “pela narrativa logicamente coesa”, pela exposição “coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação” para facilitar o engajamento do espectador. Segundo Vendrell (2018), na mesma entrevista já citada, tal enxugamento teve a ver, inclusive, com as dificuldades de deslocamento das gravações para a Serra da Estrela.

Em tese, “Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas devem tornar-se audíveis e visíveis” (HUTCHEON, 2013, p.69). Compreender essa dinâmica não nos permite, porém, cair em algumas armadilhas teóricas. Partindo da dicotomia entre o modo mostrar (predominante no cinema, na TV), o modo contar (predominante na narrativa literária) e o modo interagir (predominante nos vídeo-games, por exemplo), Linda Hutcheon (2013) problematiza algumas dessas armadilhas:

Clichê 1: Somente o modo contar (especialmente a ficção em prosa) tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade como distância ao ponto de vista (p.86)

Clichê 2: A interioridade é o terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem apreendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir (p.90)

Clichê 3: Os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente; o modo contar pode sozinho estabelecer relações entre passado, presente e futuro enquanto os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente (p.99)

Clichê 4: Somente o contar pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem “intraduzíveis” para o modo mostrar ou interagir (p.106).

No caso de um romance como o de Vergílio Ferreira, parecem fazer mais sentido tais premissas em função de algumas características discursivas, tais como o centramento na focalização interna, alternando-se a perspectiva subjetiva do Alberto narrador com a do jovem Alberto; a predominância de uma oscilação temporal entre passado, presente e futuro das ações; o uso de uma linguagem ostensivamente metafórica, simbólica; a constância de uma veia ensaística a

permeiar o discurso do narrador. Afinal, como a adaptação lidou com uma narrativa dessa natureza, de modo a não descaracterizá-la e anular seus eixos temáticos principais?

Linda Hutcheon (2013) sublinha a dificuldade de outras mídias com a representação e a tematização do desenvolvimento das ações no tempo – algo que pode ser feito com facilidade no texto narrativo literário. De fato, o texto fílmico de Vendrell organiza, canaliza a dispersão temporal, as sobreposições de tempos, e desemboca numa correnteza fluente, reta, mantendo apenas o sinal de cortes leves. Apesar disso, a abertura do drama não deixa de sugerir a complexidade da experiência temporal – marca da narrativa vergiliana – ao mesmo tempo enfatizando a percepção singular e subjetiva do protagonista na sua relação com o mundo, conforme passo a descrever.

Uma porta range e o vulto de um homem insinua-se entre a sombra e a luz. Em *voice over*, o filme apresenta o monólogo interior dessa personagem, que está visível em meio plano, mas cujos lábios não se movem. Ainda ouvindo sua voz, o espectador acompanha o homem sair da torre da Sé, para depois subir ao terraço da igreja e por fim olhar de cima a cidade de Évora. O movimento lateral da câmera segue o caminhar da personagem, com um enquadramento de cima (em *plongê*), num *close* que capta a direção do seu olhar, para logo se posicionar sobre seu ombro (chamado plano *over-the-shoulder*), com um leve movimento de cima para baixo que se abre para o plano geral da cidade, simulando a perspectiva do homem sobre o centro de Évora. Nesse movimento, a personagem passa de objeto focalizado para sujeito da focalização (JAHN, 2021):

Figura 1 – Tomada do centro de Évora



Fonte: VENDRELL, 2018, min. 02:22

Então, alternam-se, primeiramente, um *close-up* do seu olhar atencioso, tomado de baixo para cima, com um amplo plano geral, panorâmico, do centro da cidade, intensificando-se o senso de que ele percebe o coração de Évora a pulsar (o movimento das pessoas e automóveis, as batidas dos sinos, o som dos pássaros...). Num segundo momento, alternam-se um enquadramento fechado em seu rosto com um plano médio e gradativamente mais aproximado do centro, que foca, por fim, nas duas personagens que, na Figura 1, são ainda contempladas de longe: um jovem viajante com uma mala e um pacote nas mãos, e um adolescente, curvado pelo peso do carrinho de malas. Logo, identificamos na imagem do homem que caminha e entra na cena como quem chega de viagem, o mesmo homem que o contempla do topo da Sé. As semelhanças físicas entre eles e as diferenças de figurino, precisamente nas cores das vestimentas e no penteado dos cabelos, insinuam, por fim, a representação derivativa dos dois, o depois e o antes de um mesmo ser, o tempo de quem retorna a Évora e recorda o passado, e o tempo de quem ali chegava anos antes.

A partir dessa janela introdutória, o espectador passa a visitar todas as cenas representadas como lugares da memória de Alberto e reconhece nele a mesma face do narrador-protagonista do romance, de um sujeito que percebe, pensa e recria o vivido, fazendo então mais sentido a recitação, em *voice over*, do texto de Vergílio Ferreira que abriu a película: “Conheço-me o Deus que criou o mundo...” (1971, p.10). O lapso temporal entre a história vivida e a história revisitada será confirmado no texto filmico mais tarde pela data na lousa da sua primeira aula no liceu – “**13 de outubro de 1953**” (ano que, aliás, coincide com o período em que o escritor lecionou em Évora mas que não é informado no romance) – que se distancia do tempo de retorno de Alberto a “**Évora, final dos anos 50**” – conforme legenda extradiegética na abertura do filme (que remonta à data de conclusão do romance, “Évora, 30 de junho de 1959”, e ao ano de sua publicação). O plano de desfecho do filme, tal como no romance, num arremate ao plano de abertura, volta a focar esse tempo do narrador-escritor, que retorna a Évora e entrega à Ana o livro *Aparição*.

Dentro dessa espécie de moldura, a disposição das cenas da trama intercala episódios de diálogo e de confronto de Alberto com outras personagens, com cenas em que aparece sozinho, em seu quarto, introspectivo, a ler ou a escrever, a refletir sobre o vivido. A identificação dessa face reflexiva, e portanto da interioridade angustiada de Alberto, em busca de uma consciência de si e da condição humana, ainda que não tão desenvolvida como no romance, é estimulada por uma continuidade musical entre os momentos de solitude – estruturada, predominantemente, sobre as notas graves do violoncelo – e mesmo pela presença de objetos do cenário que cumprem uma função caracterizadora do protagonista, como cadernos e livros, a exemplo de *A condição humana*, de Malraux. Além disso, é notável na tela a

exploração do poder do *close* de (re)criar a intimidade psicológica (HUTCHEON, 2013, p.93) do protagonista de Ferreira.

O conteúdo filosófico do romance também é recuperado, em grande medida, no filme, na rotina de professor e escritor do protagonista, tanto nas cenas em que seus livros são mencionados, discutidos, ou que aparece escrevendo/lendo, quanto nos episódios representados na sala de aula, em que suas ideias sobre a vida ou a sociedade são transformadas em lições escolares. Ademais, o próprio romance usará o diálogo entre personagens como um modo de debater ideias e posicionamentos existenciais, o que assim permanece na adaptação, sobretudo no confronto de Alberto com Ana, Chico, Carolino e Sofia.

(Re)criação e (re)interpretação

Se analisarmos as cenas do romance mantidas no texto fílmico e as excluídas, bem como o modo de adaptação de algumas delas, notamos uma ênfase em dois aspectos da história de Alberto, que até certo ponto atendem a motivações contemporâneas ao contexto de produção/recepção de Vendrell, como a de revisitar o passado recente português sob um olhar crítico, dando ao filme uma notação mais realista. O primeiro aspecto sublinhado é a representação de uma Évora socialmente desigual, conservadora, reacionária.

Tal faceta ganha relevo na representação em tela das cenas de diálogo entre Alberto e o dono da pensão, o sr. Machado, que condiciona a estadia do hóspede a uma rigidez comportamental e o repreende sempre que suas regras são descumpridas – como quando Alberto recebe a visita inesperada de Sofia. Outra censura que serve para tolher seu comportamento é a que lhe dirige o Reitor do liceu, condenando a atitude de Alberto de incitar os alunos a pensarem sobre a “realidade sociológica” (FERREIRA, 1971, p.84): “Esta cidade... É preciso cuidado, muito cuidado. Essas redacções, é claro, são curiosas, são muito curiosas. Mas dê outras, dê outras [...] As histórias de esmolas são sempre bonitas. E ficam contentes os ricos e os pobres” (FERREIRA, 1971, p.83; VENDRELL, 2018, min. 43). No filme, eventos escolares, geralmente apenas sumarizados no romance, são dramatizados na sala de aula e é incluída uma fala de Alberto que não aparece no livro: “o ensino do português não se deve limitar a transmitir aquilo a que chamamos matéria, como se domesticássemos papagaios, gostaria de experimentar outra pedagogia, novas formas de fazer exercícios e redacções, leituras de escritores modernos” (VENDRELL, 2018, min. 08). Essa representação da temática da educação na tela destaca a função subversiva de Alberto diante do sistema educacional vigente, sua metodologia e concepção inovadoras no ensino da língua portuguesa, e, ao mesmo tempo, aponta para a gravidade de um contexto de vigilância e doutrinação ideológica.

Com essa configuração, a narrativa fílmica convoca uma crítica sobre a educação imperante nos liceus durante a vigência do Estado Novo. Conforme Fernando Rosas (2001), a reforma do ensino realizada pelo regime de Salazar em 1936 impôs um “verdadeiro projeto de colocação da escola, a todos os níveis, ao serviço” de um “esforço modelador das consciências” (ROSAS, 2001, 1044), que deveria, nas palavras registradas no Decreto Lei, “estimular o ardor cívico do estudante, o culto pela ideia da Pátria, o respeito pela tradição, o amor da família e a crença nos benefícios da associação” (PORTUGAL, Decreto-lei nº 27.084, 1936 apud FERREIRA; MOTA, 2014, p. 159). Para isso, entre outras mudanças, tal documento estipulou a:

— Revisão dos programas escolares de acordo com os princípios ideológicos do regime e adopção de «livros únicos» nas principais disciplinas formativas do ensino primário e secundário;

— Organização de um rigoroso e minucioso sistema centralizado de vigilância política permanente das actividades, opiniões e atitudes dos docentes, que passam, aliás, a ser alvo de cuidadosa selecção e depuração políticas (ROSAS, 2001, p.1044).

Tal qual na ficção romanesca, no filme é Chico que explicita a Alberto o conservadorismo repressor característico de Évora naquele tempo: “essa cidade é absurda e reacionária... como a própria cidade, tudo e todos se escondem atrás de muralhas” (VENDRELL, 2018, min. 21).

A desigualdade social e especialmente a não garantia de direitos trabalhistas básicos ganham relevo no filme por um investimento considerável no suicídio do trabalhador rural Bailote, com um incremento significativo de informações. Na cena de encontro com o trabalhador, a câmera acompanha e destaca Bailote saindo de um celeiro, com seus filhos (que não aparecem nessa cena do romance) para interpelar o carro em que vinham Alberto e Dr. Moura e contar da forma como foi descartado por seu patrão por motivos de doença e se viu totalmente desamparado. Moura, no entanto, tenta despachar-se rapidamente do importuno que lhe pedia atenção médica, dando uma desculpa qualquer, para seguir o seu caminho em direção à casa da paciente que intencionava visitar naquelas redondezas.

A montagem das cenas subsequentes é que apresenta a principal divergência entre as narrativas. No romance, o narrador resume: “Mas a visita à doente foi breve. Era uma casa fidalga perdida no descampado. Espectros de um ou outro homem ou mulher olhavam-me no carro parado, olhavam o silêncio em redor” (FERREIRA, 1971, p.44). No texto fílmico, entretanto, Alberto desce do carro e percorre um imponente jardim, e as figuras curiosas são transformadas em trabalhadores que servem à “casa fidalga”, um a cuidar das plantas, outro a cuidar do cavalo, outra a

carregar uma cesta de pães e outra a receber o Dr. Por fim, no filme, acrescenta-se a fala de Moura a explicar ao companheiro o motivo da sua consulta: “foi mais uma visita de cortesia que outra coisa” (VENDRELL, 2018, min. 30)

Portanto, a montagem das cenas sublinha o contraponto entre as duas realidades e a atitude divergente do médico para seus pacientes, incrementando, semanticamente, a noção de desigualdade social e a condição de desassistência de Bailote, o que o levará ao suicídio. Na cena de retorno para a cidade, o carro será novamente abordado, mas agora pelos companheiros de trabalho de Bailote para que Moura confirmasse o óbito do trabalhador. Alberto, ao invés de permanecer no carro à distância como se menciona no romance, desce dele, sob um fundo de céu nublado e gritos de galhas, a câmera acompanha seus passos até o celeiro para flagrar com ele o corpo caído entre as palhas, enquanto os filhos do suicida são levados dali. A presença das crianças e o enquadramento do corpo do operário sob o olhar perplexo de Alberto adensam o potencial emotivo do acontecimento e contribuem para alimentar, no espectador, o impacto da tragédia social.

Com essa configuração, o filme atinge o mito da ruralidade e da pobreza honrada que era alimentado pelo Estado Novo. Justamente em torno do período em que se passa a história, Salazar lançava o primeiro Plano de Fomento Econômico que idealizava a agricultura como base de uma vida modesta, sã, presa à terra, berço das virtudes pátrias, e salientava a vocação rural da nação. Associada a essa valorização da ruralidade, estaria a “vocação de pobreza”, expressão do próprio Salazar, e o incentivo a um sentimento de conformidade de cada um com seu destino modesto – “ser pobre mas honrado” (ROSAS, 2001, p. 1035).

Outra linha temática do romance que se transforma em uma das vértebras principais do enredo do filme é a opressão dos padrões conservadores sobre a mulher portuguesa. No romance, tal como outras mulheres da ficção vergiliana, Sofia aparece como a figura feminina que desestabiliza emocionalmente Alberto, desafiando o seu desejo e fazendo-no reconhecer a força erótica, a “violência do sangue” como componente essencial da sua existência. Ainda que essa descoberta e as correlatas reflexões existencialistas assumam primeiro plano na narração de seu relacionamento com essa filha de Moura, o relato de Alberto já caracteriza Sofia como rebelde aos costumes patriarcais, insurgente contra os padrões sociais e morais a ela impostos. Tal conflito fica muito claro no modo como o pai apresenta a filha a Alberto como uma “criança difícil”, uma adolescente estranha, que frequentemente rompia o regime disciplinar da casa, não se submetia a uma educação tradicional (inclusive tendo fugido de um colégio interno), a ponto de ele aproximar Sofia da loucura. Por isso, a receita do médico para a rebeldia da filha era o casamento. Ela, porém, não se sujeita a essa condição: “- Porque há-de a vida ter razão sobre nós? Porque havemos de ser sempre nós a submeter-nos? Um curso e um marido e filhos...” (FERREIRA, 1971, p. 59; VENDRELL, 2018, min. 34).

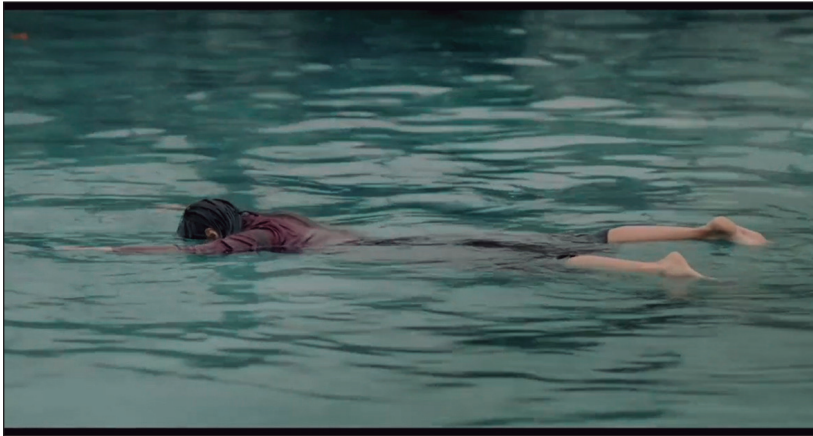
O roteiro do filme e a imponente e provocante atuação da atriz Victória Guerra incrementam essa face insurrecta de Sofia e ao mesmo tempo chamam a atenção para a violência de gênero que sobre ela recai. Os frequentes *closes* sobre seus expressivos e provocadores sorrisos e olhares mostram uma Sofia que desafia e desestabiliza as demais personagens, principalmente Alberto. Ela é que conduz a relação dos dois, afirmando o seu próprio desejo, ou melhor, **unindo o que faz ao que sente**, tal como alega, conforme transparece nas cenas do primeiro beijo e da primeira relação sexual do casal. Na primeira cena, ademais, o cenário contribui para essa caracterização de Sofia, ao sobrepor a imagem do seu rosto, de uma expressão vivaz, pulsante, desejosa, a cabeças de animais emolduradas na parede do gabinete de estudo, mantendo-se inclusive uma semelhança gráfica entre as linhas do rosto humano, feminino, vivo, e a ossatura do animal sobre ela, como que a recordar o “vulcão brutal” que anima essa mulher, o que, de certo modo, funciona como uma ironia trágica. Também é esse protagonismo que acompanhamos na tomada do primeiro encontro sexual do casal onde se encena o que o narrador vergiliano resumia – “Sofia apoderou-se de mim com uma raiva de desespero” (1971, p.179), e terminamos por assistir, pela primeira vez na tela, um Alberto despido, entregue, desfrutando da sua comunhão com ela.

A insubordinação de Sofia às normas morais mostra-se também na forma como escolhe seus parceiros sexuais. Sobre isso, é importante notar o quanto essa “ousadia” incomoda a irmã Ana, tanto numa quanto na outra mídia: “E julga você que Sofia é sua? Teve já vários amantes! O primeiro foi um aluno da Escola Agrícola. Depois foi um colega dele. Na praia, uma vez, foi um homem casado. Em Lisboa, no Carnaval...” (FERREIRA; 1971, p. 72; VENDRELL, 2018, min.68)

No romance, as visitas de Sofia a casa de Alberto se extinguem aos poucos até que o narrador resume: “Depois deixei de a ver: quando uma outra vez a encontrei, ela falava-me como se eu mal a conhecesse: decerto a nossa entrevista, confirmo-o hoje, recordando o que depois aconteceu, tinha acabado para sempre.” (FERREIRA, 1971, p.180). No texto fílmico, num progresso romântico da história do casal, acrescenta-se uma cena nova, um tanto idílica, a beira de um lago, em que o casal troca afagos, confidências e Sofia revela ao parceiro que pretendia estudar Direito em Lisboa porque tinha “o seu pequeno sonho de emendar o mundo” (VENDRELL, 2018, min. 99), fala que se desloca de uma outra cena do romance para esta última.

A montagem das cenas subsequentes – que inclui a perseguição a Carolino, a confissão do crime a Alberto e o encontro com o corpo de Sofia no mesmo lugar do encontro amoroso da cena anterior – destaca a brusca interrupção dos projetos do par amoroso pelo feminicídio cometido por Carolino.

Figura 2 – Morte de Sofia



Fonte: VENDRELL, 2018, min.01:44:32

Diferentemente da imagem romântica da morte feminina por amor, que foi consagrada de *Ofélia*, por Jonh Éverett Millais, não há flores, a paisagem é sombria e chuvosa, Sofia não está vestida da leveza de véus brancos e dourados, mas de vestido vermelho, e de borco, não olha pra cima como se, serenamente, descansasse no seu sono eterno (conforme Figura 2). A dificuldade para retirar o seu corpo pesado da água, as marcas da violência no seu rosto estão longe também de sugerir a harmonia entre a natureza e a morte, a plenitude e a ascese da beleza feminina que a pintura invocava.

A cena final do filme se passa, anos depois, na quinta de Alfredo, é Ana quem recebe Alberto acompanhada dos filhos de Bailote e de sua empregada doméstica. Os modos de vestir das duas mulheres acentuam os seus lugares naquela sociedade patriarcal e de classes e a fala de Ana sublinha esse aspecto: “Ficamos com os dois mais novos. Foi o meu marido que tratou de tudo e eu os aceitei como se esperasse há muito” (VENDRELL, 2018, min. 107).

Sabemos o quanto a educação das mulheres durante o Estado Novo primava pela formação da “mulher/esposa/mãe, esteio doméstico de uma família sã, reprodutora ideológica natural, no seio do lar familiar e, sobretudo, na educação dos filhos, da fé e da moral católicas e dos princípios da ordem, da honra, do dever, do nacionalismo” (ROSAS, 2001, p.1045). Nesse sentido, a educação das jovens “no amor de Deus, da pátria e da família” era o primeiro lema da Mocidade Portuguesa Feminina e seu principal objetivo constituía-se em “formar mulheres cristãs e portuguesas” (PINTO; COVA, 1997, p.82), investindo, em particular, no “destino conjugal e maternal da mulher jovem, na sua futura posição no lar como pilar da regeneração dessa célula básica da organização social” (ROSAS, 2001,

p.1045). E essa ideologia era garantida nos liceus femininos por “um curso especial de educação familiar”, já que, como explicita o decreto de 1936, “tantos males poderão ser evitados pela habilitação das mães e pelo prestígio do lar” (PORTUGAL, Decreto-lei nº 27.084, 1936 apud FERREIRA; MOTA, 2014, p.159).

O destaque que Sofia e sua “performance de gênero” (BUTLER, 1998) ganham na película (que, aliás, é metanarrativamente indicado quando Alberto diz a ela “na minha história acho que não falava tanto. Na minha história, teríamos de lhe arranjar uma ação”, VENDRELL, 2018, min. 97), com seu modo de romper com os padrões patriarcais, e as conseqüentes repreensões e julgamentos que recebe especialmente de Ana e do pai, assim como a ênfase no desfecho trágico da protagonista, deixam ainda mais evidente, portanto, a violência de gênero e ressoam, mais uma vez, a crítica ao contexto salazarista.

Em conclusão, observando panoramicamente os textos das duas mídias, podemos afirmar o seguinte: Vendrell e sua equipe mantêm a problematização existencialista cara a Vergílio Ferreira, fazendo fluir muitos dos diálogos abstratos da obra, mas a abreviação destes e a representação em tela de cenas com conteúdo sociológico, algumas com um desenvolvimento mais amplo e tematicamente mais conseqüente do que se pode depreender da narração de Alberto no romance; também o manejo singular do desfecho da história direcionam o olhar do receptor para o horizonte histórico salazarista que emoldura a produção vergiliana, ao mesmo tempo, provocando o revisitamento crítico desse contexto. A própria cenografia do filme – os muros, as pedras, as ruas labirínticas de Évora, a ambientação sombria das cenas da morte de Bailote e de Sofia, por exemplo – assumem uma função simbólica ao carregarem a narrativa de um peso gótico, como bem percebe Rui Pedro Tendinha em artigo para o *Diário de notícias* (2018): “Aparição é um filme que nos oprime - sentimos aquela clausura da pequena cidade portuguesa imersa na letargia da ditadura”.

Com tal refocalização, a *Aparição* de Vendrell nos faz reparar melhor no aparecimento de linhas temáticas que já se encontravam em embrião no romance, mas que de certa forma permaneciam à sombra da monumental e sedutora verve filosófica existencialista de Vergílio Ferreira.

OLIVEIRA, R. T. *Aparição* by Vergílio Ferreira in cinema: (re)creation and (re) interpretation. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 193-206, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This paper studies the transfictionalization devices involved in adapting the novel Aparição (1959), by Vergílio Ferreira, to cinema, directed by Fernando Vendrell (Aparição, 2018) and scripted by Fátima Ribeiro and João Milagre. The*

interest is on the process of transcoding from one communicative system to another; and its consequent potential for (re)interpretation and (re)creation (HUTCHEON, 2011) of the novel. Recognizing the difficulty of transporting a worldview of a reflective, metaphysical, existentialist nature like Ferreira's to cinema, I start from the analysis of filmic semiotics, focusing on the way in which history, time, space, characters are transfigured in the sense of refocus some axes themes of the "original" work. Among the aspects that receive new critical-thematic vigor in the film is the representation of women in a conservative, patriarchal society, in the context of the Salazar dictatorship. This representation is highlighted, greatly, in the gender performances (BUTLER, 1998) that give survival (REIS, 2018) to the characters Sofia and Ana.

■ **KEYWORDS:** *Vergílio Ferreira. Aparição. Cinema. Fernando Vendrell. Gender.*

REFERÊNCIAS

APARIÇÃO. Direção: Fernando Vendrell. Portugal: David & Golias. 2018. Online Vimeo.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. 1998. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.213-230.

COSTA PINTO, António; COVA, Anne. O salazarismo e as mulheres. **Penélope**, 17, 1997, p.71-94.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Trad. Teresa Ottoni. RJ, Jorje Zahar, 2002.

FERREIRA, Vergílio. **Aparição.** Lisboa: Verbo, 1971.

FERREIRA, António Gomes; MOTA, Luís. Diferentes perspectivas de um ensino conservador: o ensino liceal em Portugal durante o Estado Novo (1936-1960). **Educar em Revista**, Ed. UFPR, Curitiba, Brasil, n. 51, p. 145-174, jan./mar. 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré.** Paris: Éd. du Seuil, 1982.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JAHN, Manfred. 2021. **A Guide to Narratological Film Analysis.** English Department, University of Cologne. Disponível em: www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.pdf.

MEDEIROS, Paulo de; OWEN, Hilary. Introduction. **Portuguese Studies**, vol 34, n. 2: The Cinema of Fernando Vendrell, 2018, p. 143-147.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro.** 3ª ed. Coimbra: UC, 2018.

RICHARDSON, Brian. Transtextual characters. In: EDER, Jens; JANNIDIS, Fotis; SCHNEIDER, Ralf. **Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media**. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2010.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, vol. XXXV (157), 2001, p. 1031-1054.

TENDINHA, Rui Pedro. Aparição: Vergílio Ferreira como sombra de pecado. **Dário de notícias**. Lisboa, 20 de março de 2018. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/aparicao-vergilio-ferreira-com-sombra-de-pecado-9199323.html#media-1> Acesso em: 10 de novembro de 2023.

VENDRELL, Fernando. **À beira do abismo com Fernando Vendrell**. Entrevista concedida a Rui Alves de Sousa em 21 de abril de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sp4M1egs5vs>. Acesso em: 10 de novembro.

VAN SIJLL, Jennifer. **Narrativa cinematográfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.



A LEI DE COTAS E SEUS IMPACTOS NO ENSINO DA LITERATURA PORTUGUESA

Larissa da Silva Lisboa SOUZA*

■ **RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo tecer reflexões quanto às reformulações curriculares no ensino da literatura portuguesa, com foco no alunado contemplado pelas Leis de Cotas (12.711/12 e 14.723/23). Como parte das discussões relacionadas à permanência desses estudantes, algumas estratégias de leitura são fundamentais à interpretação dos textos, bem como à dinamicidade das disciplinas. Nessa perspectiva, legitimar diferentes leituras, sobretudo quanto à tradição literária como possibilidade à reinterpretção do passado colonial, promoveria o fomento pela leitura literária em suas diferenças, de forma a integrar o estudante cotista. Portanto, a partir de dados específicos da Universidade Federal de Lavras, em Minas Gerais, relacionados ao alto número de evasão desses alunos, além de discussões quanto às problemáticas relacionadas ao ensino dessa literatura, desde o Ensino Básico, as discussões propostas pretendem contribuir às novas diretrizes, como promoção ao debate de ideias que subvertam currículos fixos e pertencentes a visões sobre o alunado idealizado e, conseqüentemente, distante das realidades vivenciadas nas Universidades.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Lei de Cotas. Currículo. Literatura Portuguesa.

Introdução

Promulgada em 2012 e com alterações em 2016, a lei federal brasileira 12.711, conhecida como “Lei de Cotas”, dispõe sobre o ingresso nas Universidades e Institutos Federais, propondo uma mudança substancial no ensino, com a obrigatoriedade de 50% das vagas para estudantes que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas, e com a garantia de reserva para pessoas negras (pretas e pardas), indígenas e com deficiência. Ainda, 50% dessas vagas são destinadas a estudantes oriundos de famílias com renda *per capita* igual ou inferior a 1,5 salário-mínimo (BRASIL, 2012).

* UFLA – Universidade Federal de Lavras – Faculdade de Ciências Humanas, Educação e Linguagens (FAELCH). Lavras – MG – Brasil. 37200-900– larissa.lisboa@ufla.br

Como previsto, após dez anos de sua implementação, foram feitas revisões nas quais resultaram em uma nova Lei, 14.723/23, promulgada em 13 de novembro de 2023, com a proposição de algumas alterações, entre elas a diminuição da renda *per capita* para 1 salário-mínimo e a inserção das comunidades quilombolas como sujeitos de direito (BRASIL, 2023).

Como parte das políticas de ações afirmativas voltadas à universalização e democratização do ensino superior¹, a Lei de Cotas possibilitou um expressivo aumento de ingresso desses grupos contemplados². Contudo, nesse novo contexto, mais inclusivo, é preciso contínuos debates e ações de visibilidade quanto a sua importância, visto uma parcela considerável da sociedade brasileira não compreender a relevância da lei, pautando-se na justificativa das disparidades raciais e de classe enquanto “desigualdades justas”, relacionadas, muitas vezes, a visões meritocráticas (JOAQUIM; ALVARENGA, 2022, p.30).

Além das políticas de ingresso nas Universidades, as questões relacionadas à permanência desses estudantes, ao longo de toda a formação acadêmica, fazem parte das atuais pautas relacionadas às leis de cotas. Aline da Cunha Miranda e Nathália de Fátima Joaquim (2022) enegrecem:

[...] há um movimento de garantia de acesso às pessoas autodeclaradas pretas, pardas e indígenas ao ensino superior, como já destacado. Porém, carece destacar que a inclusão de indivíduos oriundos de realidades e contextos sociais tão diferentes das realidades presentes nas Universidades, anteriormente a 2012, traz a discussão temáticas relevantes a respeito da diversidade nesse espaço, e sobretudo em como essa pluralidade de atores é percebida e recebida pelas instituições de ensino (MIRANDA; JOAQUIM, 2022, p.143).

O debate sobre a permanência, na promoção de ações que possibilitem aos estudantes cotistas não apenas o acesso à Universidade, mas o reconhecimento como parte da comunidade acadêmica, é urgente. E a assertiva se justifica pelo

¹ A Lei de Cotas é parte de uma série de ações afirmativas para o Ensino Superior. Segundo Brésicia Nonato (2018), “(...) Após longo período de retenção, a partir da última década do Século XX, uma série de políticas e programas começaram a enfrentar o histórico brasileiro de exclusão do acesso ao Ensino Superior, entre eles: o FIES, o ProUni, o ReUni, a UAB. Essa expansão, que aparece em consonância com o Plano Nacional de Educação (PNE) 2001-2010, pode ser atribuída, também, a fatores como o crescimento econômico alcançado pelo Brasil nesse período.” (NONATO, 2018, p.68).

² Em uma década, houve o aumento de 400% no ingresso de alunos negros e de 842% de indígenas. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/08/29/participantes-de-sessao-celebram-resultados-e-pedem-aprimoramento-da-lei-de-cotas#:~:text=%E2%80%94200%20IBGE%20ratifica%20que%20com,o%20negro%20sempre%20foi%20discriminado>. Acesso em: 20/08/2023.

número de concluintes cotistas estar muito abaixo do número de ingressantes (MIRANDA; JOAQUIM, 2022, p.144).

O particular contexto do curso de Letras exemplifica essa realidade. Dados da Universidade Federal de Lavras, em Minas Gerais, demonstram que o número de desistências dos estudantes cotistas é elevado. Em 2019, por exemplo, houve 45 cotistas matriculados. Contudo, no último levantamento, de 2022, desses alunos, 18 já desistiram do curso, ou seja, quase a metade dos ingressantes³.

Na compreensão das complexidades que envolvem a permanência desses estudantes no ensino superior, o presente artigo tem como objetivo refletir sobre os impactos das leis 12.711/12 e 14.723/23 no ensino da literatura portuguesa. Baseando-se em discussões que tencionam as trajetórias dos alunos do curso de Letras anteriores ao ingresso (LAJOLO, 1988; BAGNO, 2012), as dificuldades estruturais ao longo do período de estudos (TROPIA; SOUZA, 2023), somadas à construção de um currículo que prevê um aluno ideal, ou seja, distante da realidade do alunado do curso (ZILBERMAN, 1983; PERRONE-MOISÉS, 2006), dar-se-á a problematização desse contexto, através do estudo de metodologias relacionadas aos conteúdos de ensino da área, como proposição às possíveis ações de reestruturação curricular baseadas na compreensão dessas particulares realidades.

Ademais, as reflexões aqui propostas fazem parte de inquietações por mim experienciadas, enquanto professora da disciplina “Literatura Portuguesa I”, e em diálogo com outros professores da área que lecionam em Universidades Federais. Na percepção de inúmeros desafetos, por parte dos alunos, relacionados aos conteúdos da disciplina, acredito ser imprescindível refletir sobre o lugar dessas literaturas na atual sala de aula brasileira, afinal, se nós, professores da área, sabemos da importância desses conteúdos à formação dos estudantes de Letras, creio que seja preciso buscar alternativas para que os estudantes se sintam integrados à disciplina, de forma a conhecer e se reconhecer enquanto parte do conhecimento construído.

Navegação desorientada *ou* o curso de Letras e a trajetória da literatura portuguesa no ensino

O curso de Letras tem uma trajetória similar a outros cursos de licenciatura, constituídos, em sua maioria, por um público oriundo da classe trabalhadora e que tem o anseio pela transformação de sua realidade familiar. Segundo Marisa Lajolo (1990), esse contexto é parte de projetos políticos relacionados às licenciaturas (magistério), desde o século XIX:

³ Link disponível em: <https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/f0d1eba7-e0b3-4dc4-b345-b499706bee91/page/NEGdC?s=ndSNLfRtNpQ> Acesso em: 18/08/2023.

O magistério, para cujo exercício, por mais de um século não se pediu nenhum tipo de preparo, foi com muita frequência exercido por indivíduos que aumentavam, pelo desprestígio de seu grupo social de origem, a marginalização social da profissão que abraçavam: mulheres, mulatos⁴ e imigrantes despreparados são a galeria de docentes que o século XIX e começo do século XX exibem (LAJOLO, 1990).

É notório que, em mais de cem anos, muitas foram as transformações curriculares. Atualmente, por exemplo, há exigências normativas para que esses cursos priorizem a formação de profissionais mais bem capacitados, na integração do ensino junto à pesquisa e à extensão. Ainda assim, o perfil dos estudantes dos cursos de licenciatura se constitui pelas classes mais desfavorecidas, seja pela continuidade do desprestígio dessas carreiras, quando comparadas aos “cursos imperiais”, de prestígio desde o período colonial, a exemplo dos cursos de Medicina e Direito (VARGAS, 2010), seja pela profissionalização “pouco compensadora” (LAJOLO, 1990).

Nos particulares contextos das Universidades Federais, as classes desfavorecidas estão cada vez mais presentes nos cursos de licenciatura, não apenas pelo contexto que as integram nesses espaços, como também às políticas de ações afirmativas. Dados do curso de Letras, da Universidade Federal de Lavras, trazem que, a partir de 2016, ano no qual a Universidade cumpriu a exigência de 50% de vagas reservadas para alunos cotistas, foram 714 alunos matriculados oriundos de escolas públicas⁵, e 171 de escolas privadas. Dos alunos cotistas, 91 se inserem no grupo 1: “autodeclarados pretos, pardos ou indígenas, com renda familiar bruta *per capita* igual ou inferior a 1,5 (um vírgula cinco) salário-mínimo e que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas”; 79, no grupo 2: “estudantes com renda familiar bruta *per capita* igual ou inferior a 1,5 (um vírgula cinco) salário-mínimo e que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas”; 89, no grupo 3: “autodeclarados pretos, pardos ou indígenas que, independentemente da renda, tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas”; 92, no grupo 4: “vagas reservadas para estudantes que, independentemente da renda, tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas”; 1, no grupo 5: “estudantes com deficiência, autodeclarados pretos, pardos ou indígenas, com renda familiar bruta *per capita* igual ou inferior a 1,5 (um vírgula cinco) salário-mínimo e que tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas”;

⁴ O termo “mulato” pode (e deve) causar estranhamento ao leitor. Porém, é preciso reiterar que se trata de um texto crítico do início da década de 90, do século XX, em que o vocábulo ainda era usado para se referir a pessoas negras.

⁵ É certo que, neste montante, é preciso reiterar que existem alunos vindos de Institutos Federais e de Colégios de Aplicação, o que não representa, necessariamente, as classes mais baixas.

e 1, no grupo 8: “vagas reservadas para estudantes com deficiência que, independentemente da renda, tenham cursado integralmente o ensino médio em escolas públicas”. Ainda, dos 714 estudantes oriundos de escolas públicas, 283 se autodeclararam negros (pretos e pardos) e apenas 1 estudante se autodeclarou indígena. Dentro das situações de deficiências, 4 estudantes autodeclararam visão subnormal ou baixa visão, 2 com deficiência física, 2 com deficiência auditiva, 1 com autismo e 1 com cegueira.⁶

Na contramão dessa realidade, porém, encontra-se o corpo docente. A partir da pressuposição de um aluno “ideal” do curso de Letras, exige-se letramentos múltiplos, com fluências em diversos tipos de leitura, de línguas, e com um nível de escrita satisfatório ao desenvolvimento das atividades de ensino e pesquisa. O aluno “real”, todavia, tem o histórico de letramento muito reduzido e, em muitos casos, apenas na Universidade é que terão contato com diversas leituras e escritas, possibilitando, assim, a ampliação de seus letramentos. Como alerta Marcos Bagno (2017),

[...] no ambiente familiar, não convivem com a cultura letrada, não têm acesso a livros, revistas, enciclopédias etc., não são falantes das normas urbanas de prestígio (as mesmas que supostamente terão de ensinar a seus futuros alunos) e têm domínio escasso da leitura e da escrita (BAGNO, 2017).

No contexto relacionado às problemáticas socioeconômicas dos alunos cotistas, estes geralmente não dispõem de tempo integral aos estudos (período de frequência às aulas mais tempo disponível aos estudos), visto que inúmeros são os que trabalham (TROPIA; SOUZA, 2023). Como, então, exigir competências para um alunado que, além de não estar inicialmente preparado para o encontro com textos e contextos completamente distantes de suas realidades, não dispõe nem de tempo livre para suprimir suas dificuldades? A reflexão de Bagno (2017) se faz pertinente:

As pessoas que atuam em nossos cursos superiores de Letras, porém, fazem de conta que esses estudantes são ótimos leitores e redatores e despejam sobre eles, logo no primeiro semestre, teorias sofisticadas, que exigem alto poder de abstração e familiaridade com a reflexão filosófica, junto com textos de literatura clássica, escritos numa língua que para eles é quase estrangeira. E assim vamos nos iludindo e iludindo os estudantes (BAGNO, 2017).

⁶ Painel sociodemográfico e de informações acadêmicas (PROGRAG). Disponível em: <https://lookerstudio.google.com/u/0/reporting/ff0d1eba7-e0b3-4dc4-b345-b499706bee91/page/NEGD-C?s=ndSNLfrtNpQ> Acesso em: 06/09/2023.

A resistência à compreensão do novo contexto que integra, cada vez mais, estudantes cotistas reverbera em Planos Políticos Pedagógicos não atualizados, bem como em Planos de Ensino engessados em visões conservadoras por uma categoria docente que, inclusive, ainda representa a parcela branca da sociedade brasileira: na Universidade Federal de Lavras, dados de 2021 trazem que, 661 docentes de nível superior se autodeclararam brancos (82,2% do total) e apenas 14 negros (1,7% do total de docentes)⁷.

Quanto às disciplinas relacionadas à literatura portuguesa, a situação é ainda mais problemática, visto que os desafios não se resumem apenas aos estudos no contexto universitário, mas a sua trajetória na curricularização brasileira. No atual documento oficial que integra as especificidades dos conteúdos curriculares e seus possíveis planejamentos no ensino básico, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), publicada em 2018, algumas objeções da crítica relacionam-se aos percursos formativos inseridos em um formato mecanicista, em que o conhecimento da linguagem é pautado por visões utilitaristas, com o enfoque em “competências”. Quanto à reflexão sobre a literatura, os teóricos apontam, principalmente, o seu apagamento; e, nas poucas sugestões em que a literatura aparece, essa torna-se apenas pretexto para determinado fim (DURÃO, 2017), ou pautada pelo “paradigma histórico-nacional” (COSSON, 2020), ou seja, utilizando-se da história para a compreensão do literário, “(...) biografias dos autores, as características de épocas, os resumos e outros gêneros artísticos substitutivos” (BRASIL, 2018, p. 491), o que dificulta, por exemplo, a escolha de autores/obras que não estejam classificados em escolas literárias; ou mesmo na realização de projetos que tenham diferentes propostas.

Quanto à literatura portuguesa, durante o período de tramitação da BNCC, por exemplo, o Ministério da Educação havia sugerido a retirada de sua obrigatoriedade (LIMA, 2016). Graças às manifestações de especialistas da área, todavia, a sugestão do estudo de suas obras artísticas foi integrada ao documento. Porém, sua aparição está totalmente atrelada ao ensino da literatura brasileira (e apenas ao Ensino Médio), a exemplo da habilidade “EM13LP48”:

Identificar assimilações, rupturas e permanências no processo de constituição da literatura brasileira e ao longo de sua trajetória, por meio da leitura e análise de obras fundamentais do cânone ocidental, em especial da literatura portuguesa, para perceber a historicidade de matrizes e procedimentos estéticos. (BRASIL, 2018, p.525).

O apagamento cada vez maior da literatura portuguesa nos documentos oficiais do ensino básico e a sugestão de inserção de obras artísticas de outras realidades de

⁷ Dados coletados pela Comissão para subsídios e proposta metodológica inicial de uma Política de Equidade, Diversidade e Inclusão (UFLA). PORTARIA PRAEC nº 08, de 9 de julho de 2021.

língua portuguesa, a exemplo das literaturas africanas de língua portuguesa, é parte do processo de reorganização curricular respaldado, inclusive, pela Lei 10.639/03 – obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira (BRASIL, 2003) – através de reflexões sobre sociedades que experienciaram o colonialismo, como o Brasil. O posicionamento encontrado na BNCC, contudo, não deixa de oferecer alguns questionamentos: nesses novos posicionamentos, de que forma a literatura portuguesa estará presente nos conteúdos de ensino? E, como as novas metodologias, pautadas em perspectivas pós-coloniais⁸, são/serão construídas?

Essas indagações são necessárias à compreensão da trajetória da literatura portuguesa no Ensino Superior, a começar pelos posicionamentos dos docentes quanto aos problemas “herdados” pelo Ensino Básico. Segundo Leila Perrone-Moisés (2006), os docentes:

[...] verificam, no dia-a-dia, as carências agudas e crescentes das novas turmas que lhes são confiadas. E preocupam-se, naturalmente, com esse estado de coisas. Entretanto, de modo geral, a preocupação dos professores universitários com aquilo que está ocorrendo nos cursos básico e secundário limita-se a uma atitude de constatação e de lamentação. Afinal, não é culpa deles. O básico e o secundário são por eles vagamente conhecidos. [...] Para fazer algo a respeito, seria necessário que os docentes universitários saíssem um pouco de suas pesquisas pessoais e preocupações corporativistas, para se interessarem pelo que ocorre no âmbito oficial e regulador do ensino. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 18-19)

Geralmente inserida como conteúdo obrigatório, a literatura portuguesa torna-se, assim, um alarma na experiência acadêmica de grande parte do alunado brasileiro. Marisa Lajolo (1990) acrescenta:

Em tempos bem mais recentes, o entra-e-sai da Literatura Portuguesa no currículo de segundo grau trouxe desassossego às Faculdades, com os docentes desta área bastante inquietos face à lacuna de qualquer redução na carga horária de Literatura Portuguesa acarretaria na formação dos alunos e igualmente inquietos quanto aos riscos que seus próprios empregos corriam, se sua matéria sofresse qualquer decréscimo de importância (LAJOLO, 1990).

⁸ Compreendo aqui o posicionamento crítico respaldado por leis, como a 10.639/03, enquanto atitudes pós-coloniais curriculares. Sigo a terminologia “pós-colonial” amparada pelas teóricas Ana Mafalda Leite (2003) e Inocência Mata (2013), em que pressupõe o pós-colonial em atitudes que subvertam, performaticamente, os discursos da colonialidade. A inserção das literaturas africanas no ensino brasileiro, assim, tenciona o cânone ocidental como legitimação de outras histórias literárias à formação do estudante.

As inquietações quanto às problemáticas relacionadas ao ensino dessa literatura não são recentes. Na década de 80, do século XX, Regina Zilberman questionava seu estudo a partir de uma abordagem histórica, impossibilitando, assim, a experiência literária de outros textos/autores que, de igual modo, seriam relevantes à aprendizagem (ZILBERMAN, 1983). Ademais, a teórica, referindo-se às obras e autores dos séculos XV e XVI, afirmava que o estudo das primeiras obras fundadoras, da identidade nacional portuguesa, ainda que importantes para a compreensão, inclusive, das literaturas contemporâneas, geralmente eram trabalhadas de forma isolada, ocasionando, assim, em disciplinas enfadonhas, seguindo apenas o protocolo curricular e oferecendo ao aluno a ideia de que esses textos são parte de uma “cultura que perdeu a sua vitalidade e sobreviveu tão-somente enquanto tradição” (ZILBERMAN, 1983, p.18).

Nesses quarenta anos que nos distanciam do texto de Zilberman, façamos uma indagação: as atuais disciplinas de literatura portuguesa no Ensino Superior não mais refletem essas problemáticas levantadas? Certamente, há diferentes propostas curriculares, a exemplo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que, em sua primeira disciplina, intitulada “Introdução à literatura portuguesa”, apresenta a seguinte ementa: “Apresentação das poéticas representativas da modernidade em Portugal, com ênfase na sua recepção e nas possibilidades de articulação com a tradição literária e cultural portuguesa”.⁹ Já outras, como é o caso da Universidade Federal de Lavras, ainda se baseiam na mesma abordagem histórica criticada pela estudiosa, no currículo que divide a disciplina em dois momentos: o primeiro, a partir do século XIV, nos estudos sobre o Trovadorismo, e seguindo até o Romantismo, no século XIX; o segundo, com os estudos sobre Realismo, no século XIX, e na tentativa de abordar os textos mais recentes dessas primeiras décadas do século XXI¹⁰.

O posicionamento aqui proposto, todavia, não é contrário à abordagem histórica, visto que, a historicidade auxilia na compreensão da literatura relacionada à História, às expressões culturais e de suas formações identitárias, favorecendo discussões que ambientem o texto literário (autoria; condições de produção etc.). Logo, a problematização do currículo construído através de escolas literárias talvez seja mais passível de crítica porque propõe abordar uma gama de textos/contextos/autores em um curto espaço de tempo (no exemplo da Universidade Federal de Lavras, são 16 semanas para tratar a literatura portuguesa dos séculos XIV ao XIX). O professor, assim, torna-se cativo do tempo, sendo obrigado a tratar de diversos autores/obras de forma superficial.

⁹ Link disponível em: <https://ufmg.br/cursos/graduacao/2422/78097/65504> Acesso em: 20/08/2023.

¹⁰ Link disponível em: https://sig.ufla.br/modulos/publico/matrices_curriculares/index.php Acesso em: 20/08/2023.

As discussões aqui levantadas, portanto, buscam refletir sobre os estudos de determinadas obras artísticas (como cada texto é trabalhado em sala), sobretudo para, não apenas, retirar grande parte dessas obras das prateleiras empoeiradas das bibliotecas, na atualização de suas leituras ao público brasileiro do século XXI, mas também à reflexão sobre como essas atualizações curriculares são fundamentais para que possamos, de fato, contribuir à permanência desses novos grupos que experienciam a vida universitária.

Navegação orientada: diretrizes e reestruturações curriculares

José Augusto Cardoso Bernardes (2019) apresenta um interessante ensaio sobre os desafios dos textos de Luís Vaz de Camões na sala de aula portuguesa. A discussão, ainda que levante questões específicas do ensino universitário português, é um potente diálogo ao espaço brasileiro, a começar por suas inquietações: O que ensinar? Como ensinar? Como adquirir o gosto pelas leituras e entusiasmos pelas aulas? (BERNARDES, 2019, p.290).

Segundo o crítico, há 35 anos, o público universitário era “homogêneo”, ou seja, não se constituíam tantos desafios para quem ensinava. Atualmente, porém, há uma “heterogeneidade” do público, explicitando que a disciplina é oferecida não apenas aos alunos do curso de Letras, mas também aos grupos interdisciplinares, cuja frequência se dá pela quantidade de estudantes estrangeiros; muitos deles, inclusive, desconhecendo a História portuguesa.

Assim como em Portugal, o espaço universitário brasileiro traz inúmeros desafios ao ensino da literatura camoniana. No contexto cada vez mais “heterogêneo” (aproprio-me da terminologia de Bernardes), com grande número de alunos cotistas, como trabalhar a literatura de Camões? Regina Zilberman (1983) já discorria sobre a problemática da tradição literária relacionada àquele leitor dos anos 80, demonstrando que seria preciso “encontrar novos pontos de convergência com o público, mesmo quando este não é voluntário” (ZILBERMAN, 1983, p.21). Talvez, neste momento, seja preciso compreender melhor o nosso público para que, assim, possamos pensar em quais seriam esses pontos de convergências.

Os desafios do ensino da literatura portuguesa, todavia, não se iniciam com os textos camonianos. Se refletirmos a partir de um percurso historiográfico, os textos artísticos e críticos relacionados aos séculos XIII e XIV, geralmente oferecidos aos alunos nos primeiros contatos com a disciplina, potencializam as primeiras dificuldades. Uma delas se refere à seleção crítica. O livro *Fremosos cantares. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa*, de Lênia Márcia Mongelli (2009), por exemplo, oferece discussões fundamentais para que o aluno possa compreender o contexto medieval português e suas produções artísticas. Contudo, a obra traz uma série de dificuldades de leituras, visto levantar questões pouco ou nunca vistas,

pela maior parte dos alunos, relacionadas à História portuguesa, além de exigir letramentos quanto aos estudos de poesia e retórica à formação da tradição lírica galego-portuguesa.

Na contramão dessas habilidades está a trajetória de ensino do alunado, em que o Trovadorismo geralmente é trabalhado enquanto “mapa mental”¹¹ - estratégia de memorização mecanicista – sobre suas principais características, em consonância com uma educação estrategicamente focada em vestibulares (seus modelos de avaliação) inserida em uma “pedagogia positivista”, que, segundo Muniz Sodré (2023), serve para “passar no Enem, consolidar os rendosos monopólios de ensino e reproduzir elites de poder”¹². Nessa perspectiva, chegamos ao segundo problema: o trabalho com o texto artístico, visto que, as deficiências dos estudos sobre a poesia, no Ensino Básico, são herdadas no Ensino Superior e o professor necessita retomar conceitos e discussões além de seus planos de aula para que os alunos consigam acessar, de fato, seus processos interpretativos. Nota-se aqui que, o problema não está categoricamente na reorganização curricular, pois os conceitos básicos de poesia poderiam ser integrados à disciplina, mas no tempo hábil ao cumprimento das exigências curriculares – se o professor reorganizar o plano para a construção de discussões iniciais sobre os conteúdos estruturais dos textos artísticos, por exemplo, suas aulas serão comprometidas pelo menor tempo de trabalho com os textos selecionados.

Quanto à literatura camoniana no curso de Letras, o mesmo acontece: o professor oferece leituras críticas e as seleções de obras artísticas do autor que precedem uma série de letramentos que, grande parte desses alunos (e, principalmente, os alunos cotistas¹³), não tem, a exemplo do conhecimento prévio da História de Portugal e das tradições culturais greco-romanas, dos gêneros lírico e épico e de questões filosóficas (Platonismo, Neoplatonismo etc.).

As problemáticas, assim, estão postas (há muito tempo, inclusive), e os professores de literatura seguem os impasses diários; alguns através de tentativas de reestruturações nos formatos de aulas (metodologias ativas, por exemplo); enquanto

¹¹ Utilizo a expressão “Mapa mental”, um diagrama da área da psicologia (BUZAN, 2009), como estratégia de memorização através de palavras específicas, visto observar sua apropriação, nas pastas de observação dos alunos dos cursos de Letras nos Estágios obrigatórios em escolas básicas, à memorização das principais características das escolas literárias, a exemplo do Trovadorismo.

¹² Educação em apuros. Artigo para o jornal Folha de São Paulo. Texto disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/muniz-sodre/2023/11/educacao-em-apuros.shtml> Acesso em: 10/12/2023.

¹³ Trago um exemplo categoricamente econômico para refletirmos sobre quais seriam (ou não seriam) os letramentos dos alunos cotistas: a compra de uma boa edição de *Os Lusíadas* (CAMÕES, XXXX) por exemplo, é vendida no Brasil entre 100 e 500 reais. No particular contexto de alunos cotistas do grupo 1, por exemplo, em que a família tenha uma renda total de 1 salário mínimo (1,302 reais), como seria possível que fosse investido a compra de um livro que consome mais de 9% da renda mensal familiar?

outros seguem com a crença do aluno ideal - como trouxe Bagno (2017), iludindo e se iludindo a cada semestre.

Discutir a permanência dos estudantes cotistas na Universidade, portanto, parte, não apenas, de reflexões sobre as políticas de Assistência Estudantil, mas também de reestruturações curriculares nos Planos de Ensino; afinal, no contexto em que os alunos chegam do Ensino Básico com muitas dificuldades de aprendizagem, não seria possível interpretar que os elevados níveis de evasão também estariam relacionados aos conteúdos das disciplinas e, principalmente, em como esses são trabalhados? E, ainda, seria improvável afirmar que os estudantes cotistas, em face a uma série de desafios durante o cumprimento das disciplinas, não se sentem integrados à Universidade?

Se o atual currículo não integra o aluno cotista, a Universidade está, em verdade, excluindo-o; portanto, negando-lhe a possibilidade de experienciar a vida universitária no cumprimento de uma das políticas de ação afirmativa. Isso posto, compreender o alunado do curso de Letras e, principalmente, os grupos cotistas, é, de igual modo, refletir sobre as suas histórias e diferenças à construção de um currículo inserido nos princípios da equidade, não da igualdade.

Logo, para que o atual estudo da literatura portuguesa canônica não esteja apenas relacionado à reorganização de formatos de aulas ou à escolha de suplementos que auxiliem os alunos aos exercícios de leitura, seria preciso pensarmos em estratégias que subvertam o direcionamento desse estudo: de Portugal para o Brasil. José Bernardes, brevemente, trouxe algo que nos é caro: “[...] matriculam-se ainda alunos brasileiros para quem o século XVI pode ter um sentido diferente daquele que tem para um aluno europeu” (BERNARDES, 2019, p.292). Se, como trouxe o crítico, o século XVI representa aos brasileiros sentidos diversos dos portugueses, por que os estudos sobre a literatura portuguesa no Brasil não possibilitam – e centralizam – essas diferenças?

Aproprio-me, assim, do posicionamento crítico de um dos principais nomes da luta pela libertação dos países africanos de Língua Portuguesa, Amílcar Cabral, como diálogo à herança colonial experienciada em nosso país, visto as políticas de reparação histórica terem sido legitimadas apenas recentemente.

Durante as lutas de libertação nacional¹⁴, Cabral foi um importante militante do PAIGC¹⁵ e fundamental crítico sobre o que representaria a libertação dos africanos. Assim, entendendo a cultura enquanto elemento essencial à história de um povo, o crítico, segundo Patricia Villen (2013), refletia que:

¹⁴ Os cinco países africanos de língua portuguesa (Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique), anteriormente colonizados por Portugal, conquistaram suas Independências na década de 70, do século XX.

¹⁵ Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde. Movimento político durante as lutas de libertação nacional e, após as Independências, tornou-se partido político na Guiné-Bissau.

[...] a cultura seria uma força de reação, ou seja, uma arma de combate ao imperialismo e, concomitantemente, de transformação da sociedade colonizada. Isso porque, segundo Cabral, o processo de dominação imperialista comporta, sem dúvida alguma, dois tipos ação – a material e a cultural (VILLEN, 2013, p.160)

A cultura, nesse viés, relaciona-se com as lutas anti-imperialistas e anticoloniais enquanto força motriz ao desenvolvimento socioeconômico das sociedades. Para Cabral, libertar-se do domínio estrangeiro seria reconhecer a importância da cultura do opressor e de outras culturas, mas, sobretudo, ao resgate e construção de sua própria, desvencilhando-se, portanto, da subordinação de culturas estrangeiras (CABRAL, 1970).

É intrigante refletir sobre o posicionamento de Cabral em diálogo com a experiência brasileira e, particularmente, no contexto da sala de aula das disciplinas de literatura portuguesa. O estudo dessa cultura, não apenas estrangeira, mas colonialista (a partir do século XVI), potencializa reavaliar o oferecimento desses textos artísticos enquanto estratégia à compreensão, também, da formação sociocultural brasileira.

A leitura de *Os Lusíadas*, por exemplo, poderia ser oferecida não apenas à compreensão do caminho “às Índias” e das aventuras de Vasco da Gama, mas enquanto “germe da contestação” (CABRAL, 1970, p.227) sob a ótica do colonizado – não dos que chegam; mas aqueles que estão. Desse modo, o contexto das “grandes navegações” seria mais bem compreendido não relacionado aos descobrimentos, mas às invasões, no enfoque à “gente remota” (CAMÕES, 2020, Canto I, p.65).

Quem seriam, então, as “gentes enojosas” (Canto I, p.81) senão os “outros” aos olhares lusos? O Mouro “covarde e de apressado” (CANTO I, p.88) e as representações tão sugestivas do Gigante Adamastor, “[...] postura medonha e má, e a cor terra e pálida; cheios de terra e crespos os cabelos, a boca negra, os dentes amarelos” (CANTO V, p.196) não possibilitariam diferentes abordagens interpretativas ao texto, reivindicando diferentes lugares e discursos desses “outros”, cuja história nos representa?

Algumas “estratégias de insubordinação” (CABRAL, 1970, p.228) à interpretação portuguesa – a visão de Vasco da Gama e a construção do imaginário mítico da nação portuguesa - possibilitaria maior interesse ao estudante brasileiro, inclusive, potencializando diálogos com autores contemporâneos para além do contexto português, a exemplo da escritora moçambicana Noémia de Sousa, em que suas “Gentes Estranhas”, no poema “Negra” (SOUSA, 2016, p.65), subverte a “estranha Gente” camoniana, apresentada no canto III (CAMÕES, 2019, p.125). O eu-lírico da artista, desse modo, reivindica o “outro” através do esvaziamento de sentidos do que seria “estranho”, na obra de Camões, reconduzindo o sentido

da palavra relacionada ao colonizador. Logo, o “estranho”, o “outro”, na visão moçambicana, seria o português; não o africano.

A apropriação das ferramentas pós-coloniais à leitura de obras artísticas portuguesas, assim, possibilitaria um melhor aproveitamento do leitor brasileiro, como parte do processo de reinterpretação da história colonial, reativando a vivacidade do texto antigo, através da dinamicidade do exercício interpretativo de leitura. Mas, acima de tudo, essas estratégias preveem um olhar crítico que deslegitime as histórias oficiais. E a descolonização do pensamento, como propôs Amílcar Cabral, é tarefa fulcral ao exercício da atual docência no Brasil.

Enquanto o professorado não reconhecer que as diferenças existem e, inclusive, são fundamentais ao exercício pleno de uma nova Universidade, mais inclusiva, mais alunos não serão contemplados nem pelas políticas de cotas, nem pela educação pública.

Se a persistência de resíduos coloniais, a que Regina Zilberman já alertava na década de 80, ainda se faz presente nessas primeiras duas décadas do século XX, nas reestruturações educacionais abarcadas pelas Leis de Cotas, é preciso haver, de igual modo, mudanças no currículo, visto priorizar a percepção de diferentes grupos cada vez mais presentes nos espaços universitários. Como muitos deles tencionam não apenas as problemáticas de classe, bem como as questões relacionadas às racialidades, oferecer, portanto, reflexões interpretativas para que a literatura portuguesa seja reinterpretada seria uma das estratégias para que o alunado reconheça e se reconheça como parte dessas expressões artísticas.

LISBOA SOUZA, Larissa da Silva. The quota law and its impacts in teaching Portuguese literature. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 207-221, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to reflect on curricular reformulations in the teaching of Portuguese literature, focusing on students covered by the Racial Quotas (12.711/12 and 14.723/23). As part of the discussions related to the permanence of these students, some reading strategies are fundamental to the interpretation of the texts, as well as the dynamics of the subjects. From this perspective, legitimizing different readings, especially regarding literary tradition as a possibility for reinterpreting the colonial past, would promote the promotion of literary reading in its differences, in order to integrate the quota student. Therefore, based on specific data from the Federal University of Lavras, in Minas Gerais, related to the high number of dropouts of these students, in addition to discussions regarding the problems related to the teaching of this literature, from Basic Education, the proposed discussions intend to contribute to new guidelines, such as promoting the debate of ideas that subvert fixed curricula and belonging to visions about idealized students and, consequently, distant from the realities experienced in Universities.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Racial Quotas. Curriculum. Portuguese literature.*

REFERÊNCIAS

- BAGNO, Marcos. Curso de Letras? Pra quê? **Parábola Editorial**. Link disponível em: <https://www.parabolablog.com.br/index.php/blogs/curso-de-letras-para-que-1> Acesso em: 12/07/2023.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. Oficina de Camões. Apontamentos sobre Os Lusíadas. **Revista de Estudos Literários** N.9 (2019): 289-321.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018.
- BRASIL. **Lei 10.639/2003**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.
- CABRAL, Amílcar. Libertação Nacional e Cultura. **Obras Escolhidas de Amílcar Cabral: A Arma da teoria. Unidade e Luta**. ANDRADE, Mário Pinto de (Org.). vol. 1. Lisboa: Comité Executivo da Luta do PAIGC e Seara Nova, 1995, p. 221-233.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 2020.
- COSSON, Rildo. **Paradigmas do ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 2020
- DURÃO, Fabio. Da intransitividade do ensino de literatura. **Matraga**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 24, n. 40, 2017.
- JOAQUIM, Natália de F.; ALVARENGA, Paula P. de.(Orgs). **Os desafios da permanência no ensino superior**. Lavras: UFLA, 2022.
- LAJOLO, Marisa. **No jardim das letras, o pomo da discórdia**. Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP. Campinas, SP: UNICAMP, 1990. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/pomo.htm>. Acesso em: 06/04/2023.
- LEITE, Ana Mafalda. **Literatura africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.
- LIMA, Norma Sueli Rosa. O ensino de literaturas de língua portuguesa no Brasil. **Diadorim**. Rio de Janeiro, Revista 18 volume 1 p. 172-184, Jan-Jun 2016.
- MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**. Reversões. Manaus: UEA Edições, 2013.
- MIRANDA, Aline da C.; JOAQUIM, Nathália de F. Pelo direito de ingressar e permanecer! Desafios de estudantes cotistas no ensino superior. JOAQUIM, Natália de F.; ALVARENGA, Paula P. de.(Orgs). **Os desafios da permanência no ensino superior**. Lavras: UFLA, 2022.

MONGELLI, Lênia Márcia. **Fremosos cantares**. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura para todos. **Literatura e sociedade**. N.13, 2006, p.17-29.

SOUSA, Noémia de. **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.

VARGAS, H. M. Sem perder a majestade: “profissões imperiais” no Brasil. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, v.15, n.28, p.107-124, 2010.

VILLEN, Patricia. **Amílcar Cabral e a crítica ao colonialismo**. Entre harmonia e contradição. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

ZILBERMAN, Regina. A literatura portuguesa e o leitor brasileiro. **EPA – Estudos Portugueses e Africanos**. Número: 2, 1983, p.17-33.



FICÇÃO CIENTÍFICA AFROFUTURISTA: ENTRE ANCESTRALIDADE, MARGINALIDADE, CIÊNCIA E PERTENCIMENTO

Rodrigo Valverde DENUBILA*

- **RESUMO:** A situação-problema abordada neste artigo parte do reconhecimento do aumento de trabalhos literários e audiovisuais que se valem da estética afrofuturista. Nossa hipótese se centra no entendimento de que o afrofuturismo permite abordagem de questões sociais, políticas e econômicas; por conseguinte, evidenciam-se temáticas como cultura, História e diáspora africanas, bem como resistência e identidade. Demarcados esses pontos, assinalamos que os objetivos da argumentação apresentada consistem em (1) descrever características estéticas desse fenômeno visando ao entendimento dos aspectos que o compõem; (2) abordar o gênero literário ficção científica; (3) retomar aspectos das culturas tradicionais africanas e históricos. As reflexões de Ytasha L. Womack, em *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture* e de Mark Dery, no ensaio “*Black to the future*”, bem como de Adam Roberts, em *A verdadeira história da ficção científica*, alicerçam a base teórica. Adotamos como método a pesquisa bibliográfica, qualitativa e descritiva, assim, oferecermos (1) abordagem descritiva do fenômeno, (2) aprofundamento nas percepções e significados presentes no *corpus* selecionado, oferecendo, dessa forma, (3) interpretação e análise reflexiva; e (4) contextualização.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Afrofuturismo. Ficção científica. Literatura contemporânea. Literaturas africanas.

Introdução

Uma sociedade se define não só por sua atitude diante do futuro como também diante do passado: suas lembranças não são menos reveladoras que seus projetos.

Octavio Paz (2017, p. 19)

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) – Núcleo de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa (NUCLIT). Uberlândia – MG – Brasil. 38408-100 – rodrigo.denubila@ufu.br.

Pesquisa vinculada ao projeto *Poéticas afrofuturistas em produções contemporâneas* financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

A presente reflexão alicerça-se na situação-problema de que o afrofuturismo consiste em tendência estética que ganha visibilidade, ou seja, notoriedade, representatividade e representação, em diferentes meios de produção cultural, como cinema, artes plásticas, moda, música e literatura. Objetivamos investigar a abordagem afrofuturista identificando traços constitutivos para apresentarmos aspectos dessa poética.

Utilizamos tal termo como mecanismo para delimitar características sintáticas e semânticas desse fazer, as quais nos permitem discorrer sobre questões sociais, políticas e econômicas; por conseguinte, abordar temáticas como diáspora africana, resistência, identidade, cultura e História africanas. Por essa razão, tal termo, enquanto reconhecimento do conjunto de elementos qualificadores da expressão estética afrofuturista a ponto de, sim, distinguirmos um sistema semântico qualificador desse fazer.

Quanto à História do conceito, investigamos fenômeno de segunda metade do século XX e inicialmente localizado nos Estados Unidos. Reconhecemos que esse transcende o espaço estadunidense e chega a outros territórios, entre eles, o Brasil. Identificamos, como resultado dessa averiguação, autores brasileiros que utilizam da estética afrofuturista, como Fábio Kabral, com *O caçador cibernético da Rua 13*, *A cientista guerreira do faça furioso*, *O blogueiro bruxo das redes sobrenaturais*, assim como Ale Santos, com *O último ancestral*, e Sandra Menezes, com *O céu entre mundos*.

Em nosso movimento argumentativo, adotamos como embasamento teórico as argumentações de (1) Ytasha L. Womack (2013) presentes em *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*; de (2) Mark Dery (1994), no ensaio “*Black to the future*”; de (3) Adam Roberts (2018), com *A verdadeira história da ficção científica*. Sublinhamos a retomada de outros textos teóricos e a pouca presença de material bibliográfico acerca dessa temática, em especial, em língua portuguesa. Valemo-nos também da pesquisa descritiva, cujo desígnio principal equivale a delinear o fenômeno e as relações entre variáveis para identificar traços do fato em estudo. Utilizamos o termo fenômeno para demarcar como o efetivamente dado, como aquilo que se mostra, que aparece. Por isso, permite primeiro o procedimento descritivo e depois analítico.

Discutimos, em geral, aspectos da estética, da cultura e da filosofia africana tradicional e contemporânea, bem como de outros espaços diaspóricos como mecanismos-chave para delimitarmos componentes constitutivos da poética afrofuturista em diferentes formatos, como cinema, música e literatura. Esse itinerário faz-se necessário, haja vista que com ele identificamos, em heterogêneos suportes, a forma como autores afrofuturistas hibridizam, a partir da segunda metade do século XX, elementos do gênero literário ficção científica ou *sci-fi*, principalmente, da ficção científica especulativa com História africana e de ex-colônias à medida que retomam elementos da cultura africana tradicional e contemporânea.

Poética afrofuturista: as reivindicações de passado e de futuro

A estética afrofuturista existe, historicamente, antes do termo ser cunhado, o que acontece em 1994, quando o crítico cultural estadunidense Mark Dery (1994) publica *Flame Wars: the discourse of cyberculture*, conjunto de três entrevistas realizadas com o autor de *sci-fi* Samuel R. Delany, com o crítico musical e teórico Greg Tate e com a sociológica Tricia Rose – todos estadunidenses.

As entrevistas possuem texto crítico intitulado “*Black to the future*”, no qual Mark Dery (1994) examina as interseções de cultura afro-americana com narrativas de ficção científica, tecnologia e futurismo. Entre os pontos argumentativos levantados, o crítico compara a violenta e forçada diáspora das populações africanas com abdução alienígena. Nesse cotejamento, temas como captura, roubo, violência e mutilação, tão presentes nas narrativas de ficção científica *alien*, surgem análogos ao tráfico escravocrata, por conseguinte, à violência infligida às populações africanas e negras.

This is especially perplexing in light of the fact that African Americans, in a very real sense, are the descendants of alien abductees; they inhabit a sci-fi nightmare in which unseen but no less impassable force fields of intolerance frustrate their movements; official histories undo what has been done; and technology is too often brought to bear on black bodies (branding, forced sterilization, the Tuskegee experiment, and tasers come readily to mind).

Moreover, the sublegitimate status of science fiction as a pulp genre in Western literature mirrors the subaltern position to which blacks have been relegated throughout American history (Dery, 1994, p. 180)¹.

No referido ensaio, Mark Dery (1994) apresenta o termo afrofuturismo para delimitar uma estética cultural emergente que aborda questões de identidade negra e herança cultural do continente africano, no contexto de avanços tecnológicos e futuros especulativos. Em uma das reflexões apresentadas, o crítico salienta que a ficção científica tradicional marginalizou ou excluiu personagens negras e perspectivas fora do eixo europeu. Por isso, autores afrofuturistas reimaginam e

¹ “Isso é especialmente desconcertante à luz do fato de que os afro-americanos, em um sentido muito real, eles são descendentes dos abduzidos pelos alienígenas; habitam um pesadelo de ficção científica, em que campos de força invisíveis, mas não menos intransponíveis de intolerância frustram seus movimentos; histórias oficiais desfazem o que foi feito; e a tecnologia é muitas vezes aplicada aos corpos negros (marca, esterilização forçada, o experimento de Tuskegee e tasers vêm prontamente à mente).

Além disso, o status sublegítimo da ficção científica como gênero *pulp* na literatura ocidental espelha a posição subalterna à qual os negros foram relegados ao longo da história americana” (Tradução nossa).

redefinem o futuro por intermédio de lente afrocentrada. Por tal motivo, o crítico estadunidense questiona: “*The notion of Afrofuturism gives rise to a troubling antinomy: Can a community whose past has been deliberately rubbed out, and whose energies have subsequently been consumed by the search for legible traces of its history, imagine possible futures?*”² (Dery, 1994, p. 180).

A inquirição acima demarca ponto argumentativo central, qual seja, ao projetar as sociedades do devir, por exemplo, o mundo no século XXXII, como o faz Samuel R. Delany, em *Nova*, texto de 1968, escritores afrofuturistas integram, nesses espaços, identidades africanas e afrodescendentes. Aspira-se, portanto, a acabar com a “presença espectral”, conceito cunhado por Françoise Vergés (2023, p. 169), em *Decolonizar o museu*: programa de desordem absoluta.

Nessa obra, a cientista política não visa a analisar a representação literal dos sujeitos escravizados, as quais existem, mas, sim, entender como objetos e mercadorias oriundos do tráfico atlântico, como açúcar, tabaco, café, plantas exóticas, algodão, aparecem em diferentes obras que compõem o acervo do Louvre, por conseguinte, como tais elementos demarcam a miscigenação de culturas via coisas. Françoise Vergés (2023) analisa como a escravidão colonial produziu representações e alterações à medida que, nesse processo, podemos identificar estereótipos e presenças invisíveis – algo aos moldes também de narrativas de *sci-fi*. Mais do que aprofundarmos a discussão proposta pela cientista política, valemo-nos, portanto, da ideia de uma humanidade invisível pretérita para pensarmos o devir.

Por isso, autores afrofuturistas, como Samuel R. Delany com *Nova* e Octavia Butler com *Xenogênese*, adotam perspectiva inclusiva e valorativa daqueles que historicamente foram postos à margem e invisibilizados quer nos museus, quer nas sociedades futuristas. Ytasha L. Womack (2013), do mesmo modo, sublinha, em *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*, tal argumento à medida que frisa que tão grave quanto o apagamento dos negros e da cultura africana no discurso historiográfico ocidental, igualmente o é o apagamento dos negros e da cultura africana nas projeções futuristas.

It's one thing when black people aren't discussed in world history. Fortunately, teams of dedicated historians and culture advocates have chipped away at the propaganda often functioning as history for the world's students to eradicate that glaring error. But when, even in the imaginary future - a space where the mind can stretch beyond the Milky Way to envision routine space travel, cuddly space animals, talking apes, and time machines - people can't fathom a person

² “A noção de afrofuturismo dá origem a uma antinomia preocupante: pode uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado, cujas energias foram posteriormente consumidas pela busca de traços legíveis de sua história, imaginar futuros possíveis?” (Tradução nossa).

*of non-Euro descent a hundred years into the future, a cosmic foot has to be put down*³ (Womack, 2012, p. 7).

Quer perspectivando o ulterior, quer projetando futuros, a continuidade do silenciamento dos negros e da cultura africana significa que as digitais qualificadoras do passado colonialista perduram no hodierno, conforme aponta Kehinde Andrews (2023, p. 15), em *A nova era dos impérios*: como o racismo e o colonialismo ainda dominam o mundo. Nesse sentido, Ytasha L. Womack (2013, p. 6) entende que a estética afrofuturista surge como consequência (óbvia) da ausência de “[...] *people of color in the fictitious future/past*”⁴.

A estudiosa apreende o afrofuturismo enquanto movimento cultural significativo da população negra estadunidense, o qual ganha notoriedade a partir da segunda metade do século XX, como demarcado. Essa corrente estética e filosófica surge, pois, como resposta ao silêncio - que produz as espectrais presenças - imposto à representação de negros, da História e cultura de Áfricas quer na arte tradicional, quer na ficção científica convencional. Assim, com base nas considerações de Mark Dery (1994) e de Ytasha L. Womack (2013), identificamos a centralidade do uso do gênero literário ficção científica especulativa, pois esta se torna o gênero literário de predileção de autores afrofuturistas para conectar passado e futuro ao, consequentemente, lançar luz ao presente.

Ficção científica afrofuturista: entre marginalidade, ancestralidade, ciência e tecnologia

Na seção anterior, identificamos, sumariamente, o afrofuturismo como mecanismo estético que joga com tempos, espaços, representações pretéritas e projeções ulteriores, logo, alicerça-se em reivindicações e reconhecimentos históricos que visam à valoração da cultura africana e afrodiaspórica.

Sublinhamos, outrossim, a centralidade da ficção científica, como meio de predileção de autores afrofuturistas. Por isso, neste movimento reflexivo, discorreremos sobre esse gênero e nos valendo de L. David Allen (s. d., p. 224), em “Uma tentativa de definição de ficção científica”, ensaio presente em *No mundo da ficção científica*, quando sublinha que a *science fiction* foi social e academicamente vista

³ “Uma coisa é quando pessoas negras não são mencionadas na história mundial. Felizmente, equipes de historiadores dedicados e defensores da cultura [africana] têm combatido a propaganda que frequentemente funciona como história para os estudantes do mundo para erradicar esse erro gritante. Mas quando, até mesmo no futuro imaginário - um espaço onde a mente pode se estender além da Via Láctea para imaginar viagens espaciais rotineiras, animais espaciais fofos, macacos falantes e máquinas do tempo - as pessoas não conseguem imaginar uma pessoa de descendência não europeia cem anos no futuro, é preciso dar um basta cósmico” (Tradução nossa).

⁴ “[...] pessoas de cor nas ficcionalizações futuras/passadas” (Tradução nossa).

como inferior: “O primeiro ponto – que a ficção científica é um subgênero literário - é um ponto muito importante, mas frequentemente negligenciado ou ignorado na maior parte das discussões sobre ficção científica.”

Na produção afrofuturista, temos sujeitos historicamente marginalizados, quer devido à nacionalidade, quer devido à cor de pele, operacionalizando um gênero literário que também o foi. Para dar um “basta cósmico” e fomentar inclusões e diversidades, escritores afrofuturistas exploraram possibilidades pertinentes à *sci-fi*, dado que obras de ficção científica permitem (1) a construção de projeções da humanidade ao explorar futuros possíveis utópicos e distópicos, como acontece em *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, assim como (2) a reflexão sobre a condição humana, como ilustram obras como *Duna* de Frank Herbert ou *Blade Runner*, de Philip K. Dick, quando surgem assuntos ligados à natureza da humanidade, à busca pelo significado existencial e a nossa relação com o universo.

Nesses cenários projetivos marcados por deslocamentos intergalácticos, migrações interplanetárias, adaptação a outros espaços e contato entre culturas alienígenas, surgem possibilidades representativas do eu e do outro via humanoides, robôs e entes literalmente de outras espécies. A ficção científica especulativa faculta, portanto, temas como autoimagem, estranhamento, marginalização e exclusão, os quais nascem perpendiculares a ajuizamentos morais e éticos, bem como, conforme também realizam autores afrofuturistas, a exploração de identidade e diversidade da humanidade, incluindo questões de raça, gênero e sexualidade, como o faz Rivers Solomon, em *A herança dos fantasmas*. Em um contexto narrativo marcado pela existência de espécies alienígenas, não haver negros e africanos consiste em aspecto grave e ilustrador de silenciamentos da cultura e história africana e afrodiáspórica ainda presente, conforme frisa Ytasha L. Womack (2013).

Em *Arqueologias do futuro*: o desejo chamado Utopia e outras ficções científica, Fredric Jameson (2021) aborda aspecto espaçotemporal para estabelecer relação entre presente, passado e futuro pela utopia, distopia - enquanto “exame da antiUtopia” (Jameson, 2021, p. 335) - e *sci-fi*. O crítico estadunidense analisa a narrativa de ficção científica de autores como Brian Aldiss, Ursula Le Guin, Philip K. Dick com embasamento teórico alicerçado em pensadores como Theodor Adorno e Max Horkheimer para ponderar sobre como “[...] essas questões formais e representacionais [da ficção científica] nos levam de volta à questão política” (Jameson, 2021, p. 18).

Embora o texto teórico de Fredric Jameson (2021) não se concentre, especificamente, em autores afrofuturistas, oferece contribuições à compreensão da ficção científica, como instrumento de análise social abordando utopia, distopia e ideologia. Destaca, dessa forma, como esse gênero literário pode ser empregado para desvelar e examinar questões culturais, históricas e políticas intrínsecas identificadas nos enredos do *corpus* selecionado. Ao relacionar utopia, distopia e

sci-fi, Fredric Jameson (2021) entende que textos literários de ficção científica permitem projeções espaçotemporais de futuros que, concomitantemente, influenciam a maneira que indivíduos pensam o hoje com base na valorização e na continuidade, no futuro, de representações e de narrativas pretéritas. O crítico literário e teórico marxista entende que a ficção científica desempenha fundamental papel na *formação da ideologia* e esta, por conseguinte, impacta a expansão da imaginação. Por isso, autores afrofuturistas incluem cosmovisões e representações apagadas e menosprezadas como mecanismo de contestar ideologias estabelecidas e expandir a imaginação pela inclusão.

A abordagem teórica cerzida em *Arqueologias do futuro* proporciona arcabouço crítico relevante aplicável, portanto, à análise de obras afrofuturistas, enriquecendo o entendimento das dimensões sociais, históricas, ideológicas e culturais subjacentes a essas narrativas. Nas utopias, elementos hodiernos estabelecidos como fundamentais - tais como vencer adversidades da vida pelo desenvolvimento científico - são projetados e retomados em espaços futuros à medida que autores constroem devires harmônicos, no caso das utopias⁵, ou, no caso das distopias, ganha força “o futuro como perturbação” (Jameson, 2021, p. 335). Perturbação, pois, dicotomicamente, a mesma tecnologia que melhora, pode aprisionar; o desejo de bem-estar pode se tornar controle excessivo, por exemplo.

Aparece, portanto, intrincada e intrínseca relação, na ficção científica, entre passado, presente, por conseguinte, futuro para destacar “[...] como em outros lugares na análise narrativa, o que é mais revelador não é o que se diz, mas o que não pode ser dito, o que não se registra no aparato narrativo” (Jameson, 2021, p. 17). O que não se registra, mas se faz presente de forma espectral, faculta a identificação de ideologias que azeitam a máquina social. Esse argumento do que não se registra, do que não aparece no aparato narrativo, complementa e se soma ao de Mark Dery (1994) e de Ytasha L Womack (2013), quando acentuam a ausência de personagens negras e da cultura africana, na ficção científica tradicional, o que salienta o reconhecimento da ideia de que “[...] nossas imaginações são refêns do nosso modo de produção” (Jameson, 2021, p. 16).

Tal ponto permite retomada da discussão acerca da representatividade e da representação, porquanto o eixo argumentativo foca na reação de autores afrofuturistas reivindicando - de forma política e literária, por sua vez, ideológica - o direito de construção de futuros possíveis e agregadores, o que, absolutamente, não significa harmônicos. Em *Nova*, o fato de uma das famílias mais importantes da galáxia vir do Senegal não significa ausência de conflitos. Inclusive a valorização

⁵ Com base no conceito de utopia, lido como local ideal, conforme preconizado por Thomas More, cabe retomar a criação da Libéria como espaço (supostamente) ideal para os afro-americanos habitarem.

de mercados e sistemas financeiros qualificadores do mundo contemporâneo ilustram a presença ideológica, conforme aponta Fredric Jameson (2021). Isso mostra, outrossim, que é mais fácil imaginar o século XXXII, outras galáxias e espécies do que uma realidade sem o atual sistema econômico. Cabe também destacar que idealizar o continente africano como espaço harmônico, principalmente, a África pré-colonial, do mesmo modo, traz estereótipos, assim como não reflete realidade histórica.

Em suma, o modo de produção da *sci-fi* tradicional excluiu cosmovisões fora do Norte global à proporção que autores afrofuturistas a integram, assim, vislumbra-se aspecto político e ideológico central quer ao universo *sci-fi* “tradicional”, consoante com a proposta de leitura apresentada em *Arqueologias do futuro*, quer ao universo *sci-fi* afrofuturista, retomando ações políticas e ideológicas empregadas por autores como Samuel R. Delany, Octavia Butler, Fábio Kabral, entre outros. Nesse sentido, a ficção científica, igualmente, permite o cotejamento entre as ditas ciências exatas e as ciências humanas à medida que temos obras que demonstram o homem em busca de conhecimento, de liberdade, de felicidade e de si, em percursos que vão da ética à estética.

Adam Roberts (2018) abre *A verdadeira história da ficção científica*: do preconceito à conquista das massas com “Definições”, as quais auxiliam a ponderar acerca da dinâmica entre conhecimento empírico físico-matemático e conhecimento cultural humano. Nesse capítulo, o pesquisador demarca nuances envolvidas na definição da *sci-fi*, entre elas, a concepção do termo ciência implicada na adjetivação do tipo de ficção empreendida. Via racionalidade e inventividade, focalizando potencialidades e capacidades da mente humana, os aparatos tecnológicos presentes nos textos de *sci-fi* iluminam os desejos de superar limitações óticas apontados por Fredric Jameson (2021).

Ciência significa “saber, conhecimento, informação”, consoante com o Dicionário etimológico da língua portuguesa, de Antônio Geraldo da Cunha (2010, p. 150). Sublinhemos o termo *conhecimento*, assim, continuamos a ler a definição da *sci-fi* de Adam Roberts (2018, p. 49): “Segundo o autor e crítico de FC Theodore Sturgeon: ‘a palavra ‘ciência’ deriva do latim *scientia*, que não significa método ou sistema, mas conhecimento. O conceito de FC como ‘ficção de conhecimento’ me satisfez por completo”. Dessa forma, artistas afrofuturistas, ao arquitetarem universos narrativos especulativos, intergalácticos, inter-raciais e interespecies, criam ambientes onde outras formas de saber, outras tecnologias vindas de territórios marginalizados, como o continente africano, ganham *status* de conhecimento, valorizado e reconhecido como tal. Há, pois, fina película entre o interpretado como “crendice” e o interpretado como ciência pelos moldes da cientificidade eurocentrada estabelecida via Filosofia moderna, em especial, pelas contribuições de René Descartes.

Ciência, como o termo é em geral compreendido, significa, grosso modo, uma disciplina que procura compreender e explicar o cosmos em termos materialistas, em vez de espirituais ou sobrenaturais. Isto não é negar que considerações espirituais e sobrenaturais do universo possam ter validade afetiva, e mesmo explicativa, mas é insistir que essas considerações não podem ser avaliadas significativamente de acordo com os protocolos da ciência - um discurso dedutivo, experimental, caracterizado pelo que Karl Popper chamou de “refutabilidade”, pela qual o acúmulo de dados empíricos pode refutar, mas nunca provar, de forma ativa, as teorias. Como é instrumental, essa versão de ciência alinha de modo estreito o discurso à tecnologia, em especial aos enormes avanços tecnológicos associados à Revolução Industrial. Essa noção de ciência pode explicar por que a FC dos séculos XIX e XX tem um fascínio muito maior por itens tecnológicos que por formas menos aplicadas do discurso científico (matemática, biologia, geografia, química, psicologia, geologia e outras) (Roberts, 2018, p. 42).

O excerto de Adam Roberts (2018) sublinha como a ficção científica, frequentemente, apresenta avanços tecnológicos imaginários que nos fazem pensar sobre o impacto da tecnologia em nossas vidas, por exemplo. Esse ponto também aparece nas reflexões de Fredric Jameson (2021), quando pondera sobre ideologia, utopia e distopia. Nesse sentido, vislumbrar o colonialismo empreendido em África, no Oitocentos, significa compreender como conceitos eurocentrados, como desenvolvimento e tecnologia foram utilizados para justificar o “atraso” do continente africano, conseqüentemente, a dominação empreendida. Kehinde Andrews (2023, p. 15) reforça essa percepção, no capítulo introdutório “A lógica do império” de *A nova era do império: como o racismo e o colonialismo ainda dominam o mundo*:

O Iluminismo foi essencial para fornecer a base intelectual do imperialismo ocidental, justificando a supremacia branca pela racionalidade científica. Em outras palavras, o Ocidente inventou as teorias científicas para “provar” a superioridade dos brancos e fingiu que eram verdadeiras. Também é no Iluminismo que vemos as raízes da nova era do império, a aplicação universal da lógica colonial.

Quando se utilizam vocábulos como “atrasado”, “primitivo”, “bárbaro”, “em desenvolvimento”, para pensar territórios como os que constituem o continente africano e outros espaços marginalizados, infere-se que os países africanos não viveram a experiência da modernidade enquanto desenvolvimento tecnológico e científicos tal qual estabelecido pelos matrizes europeias, uma vez que os modelos tecnológicos que engendravam modelos civilizacionais - arquitetados com base em Paris e Londres - não se encontravam em África e os que lá estava foram

comparados e adjetivados pejorativamente, mas esta permitia com matérias-primas o desenvolvimento tecnológico daqueles.

A distinção crucial aqui não é entre ciência e conhecimento, mas entre ciência e tecnologia. Essas duas palavras são com frequência relacionadas, com a segunda sendo vista como exemplo específico da primeira. Segundo o *Chambers Dictionary of Science and Technology*, tecnologia é “a prática, descrição e terminologia de qualquer uma das ciências aplicadas que têm valor prático e/ou uso industrial” (Walker, p. 1150). Na realidade, essa distinção revela uma fenda na própria raiz do discurso dentro do qual a ficção científica (entre muitas outras coisas) precisa ser orientada (Roberts, 2018, p. 49).

Na construção do mundo contemporâneo, o binômio ciência e tecnologia ganha expressivo valor, pois ciência e tecnologia permitem a modernização; esta, possivelmente, melhora na qualidade de vida e superação de adversidades, limites. Ou seja, aqueles que possuem mais tecnologia são lidos como mais desenvolvidos, logo, melhores. Mas os critérios qualificadores não estão isentos de representações ideológicas, conforme aponta Fredric Jameson (2021).

Afrofuturismo: entre futuro, tecnologia e cultura africana tradicional

Emblemática desta argumentação entre ciência e tecnologia é a cena final do primeiro *Pantera Negra*⁶, quando o rei T’Challa faz, no plenário da Organização das Nações Unidas (ONU), discurso no qual revela decisão de compartilhar com parte da tecnologia ultra-avançada de Wakanda, centrada no poder do fictício

⁶ *Pantera Negra*, de 2018, é um filme do Universo Cinematográfico Marvel dirigido por Ryan Coogler. Após a morte de seu pai, T’Challa retorna a sua nação isolada e tecnologicamente avançada de Wakanda para ser coroado novo rei. Wakanda é a única fonte de vibranium, o metal mais forte e valioso do mundo, e tem mantido sua existência em segredo do resto do mundo. Enquanto T’Challa enfrenta o desafio de liderar seu país e decidir se deve ou não compartilhar os recursos e tecnologias de Wakanda com o mundo, ele também enfrenta ameaças à sua reivindicação ao trono. Uma dessas ameaças é Erik “Killmonger” Stevens, um ex-soldado americano com ligações com Wakanda, que tem sua própria visão para o futuro do país e deseja tomar o trono para implementar sua agenda. Ao longo do filme, T’Challa é auxiliado por personagens como Nakia, sua ex-namorada e espã; Okoye, líder das Dora Milaje (a guarda real de Wakanda); Shuri, sua irmã mais nova e gênio tecnológico; e M’Baku, líder da tribo Jabari, inicialmente adversário, mas que eventualmente se torna um aliado. Ao final, após uma batalha intensa, T’Challa consegue derrotar Killmonger. Reconhecendo a necessidade de interação com o mundo exterior e inspirado por Killmonger de certa forma, T’Challa decide abrir centros de extensão wakandanos em áreas carentes ao redor do mundo, começando em Oakland, Califórnia, onde Killmonger cresceu. O filme aborda temas de identidade, responsabilidade, legado, e a relação entre África e afrodescendentes ao redor do mundo. Também destaca a rica tapeçaria cultural africana, apresentando tradições, vestimentas e elementos inspirados em diversas culturas do continente.

metal *Vibranium*. Apontamos que o afrofuturismo via ficção científica valoriza elementos das culturas africanas tradicionais, como acontece nessa película, pois a importância dada ao metal e aqueles que o manipulavam consiste em ponto-chave da cultura africana tradicional, de acordo com “A tradição viva”, texto de Amadou Hampâté Bâ (1982)⁷.

O historiador e escritor malinês destaca que, no contexto da África pré-colonial, os ferreiros são reconhecidos como a mais sagrada das profissões, porquanto transformam a matéria, no caso, elemento difícil como o ferro, o que exige técnica, tecnologia e conhecimento, logo, relação entre ciência e tecnologia. Amadou Hampâté Bâ (1982) discute como, nessa cosmovisão, a entidade divina primordial deixou aspectos inacabados e incompletos para o homem conseguir continuar o trabalho daquele – misturam-se também espiritual e factual, conforme retomaremos. Em síntese, se o divino criou o ferro, os ferreiros conseguem o transformá-lo em outros objetos.

Embora não exista noção de “superioridade” propriamente dita, as quatro classes de *nyamakala*-artesãos têm precedência sobre os *griots*, pois demandam iniciação e conhecimentos especiais. O ferreiro está no topo da hierarquia, seguido pelo tecelão, pois seu ofício implica o mais alto grau de iniciação (Bâ, 1982, p. 200).

Identificando a presença de elementos da cultura africana tradicional na narrativa fílmica de *Pantera Negra*. Eis detalhe significativo e sutil, mas importante dentro do cenário afrofuturista da sociedade de Wakanda. Reconhecida essa relação entre tecnologia e cultura africana tradicional, a personagem principal decide ajudar outras nações a se desenvolverem tecnologicamente a começar pelas mais pobres.

Imagem 1 – Rei T’Challa discursa no plenário da ONU



Fonte: *Black Panther*, Marcel Studios e Walt Disney Pictures, 2018 / Captura de tela

⁷ Ao longo de “A tradição viva”, Amadou Hampâté Bâ (1982) frisa que traça panorama geral, mas a descrição da cultura africana tradicional realizada não pode, absolutamente, ser entendida como totalizante.

Enquanto T'Challa faz o anúncio, algumas pessoas reagem com ceticismo e até mesmo com zombaria, o que reflete a desconfiança de alguns representantes das Nações Unidas em relação à oferta de Wakanda. Ilustra-se, outrossim, a estereotipia aplicada ao continente africano enquanto espaço alijado da ciência e tecnologia, por sua vez, da modernização, uma vez que tais membros não acreditam que um país africano - supostamente marcado pela agricultura de subsistência - tenha tecnologia avançada, algo a oferecer em perspectiva global. Há, portanto, em um filme de super-herói, pensado, essencialmente, para agradar a massa, subversão da exclusão do continente africano como espaço capaz de produzir tecnologia.

A História ocidental, normalmente, evidencia a alienação do continente africano, primeiro, da narrativa do processo de modernização tecnológica, mas isso está em revista, conforme aponta Ytasha L. Womack (2013); segundo, como ente ativo capaz de oferecer efetivas contribuições tecnológicas, conforme apresentado em *História da África*, de J. D. Fage (2020), e em *História da África: a busca pela harmonia*, de Molefi Kete Asante (2023). Entre os desenvolvimentos tecnológicos presentes no continente africano, destacam-se (1) a já referida metalurgia do Ferro e outras técnicas, como a tecelagem; (2) a arquitetura monumental e a urbanização; (3) os sistemas de escrita; (4) a matemática; (5) a medicina tradicional; (6) a navegação; (7) a astronomia; (8) as técnicas agrícolas⁸.

Concomitante a discussão acerca do material e do espiritual-sobrenatural, retomando o fragmento supracitado de Adam Roberts (2018, p. 42), quando pensa definições para a ficção científica, Ytasha L. Womack (2013) sublinha: “*Afrofuturism*

⁸ A produção de ferro representava prática comum em várias regiões da África, como no antigo reino de Nok, na África Ocidental, em específico, na atual Nigéria, entre o século V a.C ao II d.C. Esse povo tinha conhecimento avançado de utilização da forja e da moldagem do ferro. Destacamos, igualmente, como, em várias culturas africanas, a tecelagem consistia em arte altamente desenvolvida, como ilustra a produção de tecidos. Perspectivando a arquitetura monumental e a urbanização destacamos o amplamente conhecido complexo de pirâmides do Egito, mas também as ruínas de pedra de Grande Zimbábue, assim como os palácios e mesquitas de argila do Império do Mali em cidades como Timbuktu. Salientamos que muitas cidades-estado e reinos africanos, como os do povo Yoruba em Ife e Oyo, exibiam planejamento urbano sofisticado e infraestrutura complexa.

As civilizações africanas desenvolveram meios de escrita, tais como os hieróglifos egípcios, o Ge'ez, na Etiópia, e o Nsibidi, no sudeste da Nigéria e sudoeste de Camarões. Datados de 20.000 anos atrás, os ossos de Ishango, encontrados na atual República Democrática do Congo, possuem marcas que representam um tipo de conhecimento matemático. A medicina tradicional africana utilizava diversas plantas e minerais em seus tratamentos, assim como os egípcios possuíam conhecimentos médicos e escreveram um dos primeiros textos médicos conhecidos como Papiro Ebers.

Os povos Swahili, localizados na costa leste da África, eram famosos navegadores e comerciantes, estabelecendo conexões com lugares tão distantes como a China. Eles usavam dhows, um tipo de embarcação tradicional, para seus empreendimentos marítimos. Em várias partes da África, técnicas agrícolas avançadas eram empregadas. Por exemplo, os sistemas de terraços do povo Konso na Etiópia ajudaram na irrigação e conservação do solo.

can weave mysticism with its social commentary too” (Womack, 2013, p. 10). E, realmente, as ficções científicas afrofuturistas não negam considerações “espirituais ou sobrenaturais” (Roberts, 2018, p. 42), pois esses elementos constituem dados fundamentais da perspectiva animista das culturas africanas tradicionais também retomados em produções afrofuturistas, conforme demarcam Amadou Hampâté Bâ (1982), em “A tradição viva”, Honorat Aguessey (1977), em “Visões e percepções tradicionais”; e Nsang O’Khan Kabwasa (1982, p. 14, grifos nossos), em “O eterno retorno”:

O respeito que os rodeia [os anciãos] deve-se não só à sua longevidade - fenômeno raro na África - mas também à *visão animista africana do universo*, segundo a qual a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas. Mesmo antes do nascimento, o africano já faz parte desse processo: pertence a um grupo do qual é indissociável, não pode ser separado nem dos que o precederam, nem dos que o irão suceder, e os valores tradicionais o protegerão contra o abandono e a solidão.

Não é nosso objetivo discorrer acerca da visão animista, mas esta, em resumo, consiste em perceber que tudo o que existe possui energia que não se perde, mas, sim, se transforma. Estamos próximos de concepção similar à de alma, assim, dentro desse contexto, um ente não ser visto não significa que não exista, principalmente, porque a compreensão de tempo englobante e de energia vital demarcam a instabilidade do sensível e a concepção mágica da realidade. Tais elementos denotam cosmogonia organizada em um sistema de forças comunicantes entre si, isto é, o plano ancestral existe e influencia no plano carnal, uma vez que o presente conecta-se ao passado e ao futuro. Especifiquemos.

A valorização dos ancestrais (plano espiritual) e dos velhos (plano carnal próximo ao ancestral) salienta que o homem está conectado ao passado. A cosmovisão africana tradicional de tempo englobante, conforme apresenta Amadou Hampâté Bâ (1982), exacerba a tradição e esta representa elo e respeito. A comunidade mantém-se viva e equilibrada pela existência no presente do passado que garante o futuro. Os homens nascem conectados à tradição, a qual simboliza a existência simultânea do passado, do presente e do futuro. Os indivíduos carregam o passado no nome, assim a desonra de um indivíduo não é apenas a dele, mas a de todos do passado e do futuro, ascendência e descendência. Caso alguém cometa algum ato lido como socialmente condenável, isso aconteceu, porque os responsáveis por passar a tradição não ensinaram direito. Tal transgressão pode inclusive alterar a harmonia instável entre as realidades.

⁹ “O afrofuturismo pode entrelaçar misticismo com seu comentário social também” (Tradução de nossa autoria).

Dentro dessa perspectiva, nomear consiste em ato de grande importância à cultura tradicional africana, porque pela enunciação de um nome, pode-se saber a qual linhagem pertence o portador dele, o dia do nascimento e a sua ligação a tal ou qual divindade: “Para o africano, a invocação do nome de família é de grande poder. Ademais, é pela repetição do nome da linhagem que se saúda e se louva um africano” (Bâ, 1982, p. 205). O historiador malinês frisa, outrossim, que a palavra simboliza o que temos de mais mágico, uma vez que ela além de ser um presente divino, igualmente, é capaz de transformar a realidade, sendo essa uma definição para o termo magia. A centralidade da oralidade delimitava códigos éticos envolvidos na configuração social das sociedades africanas tradicionais, entre eles, a obrigação de não mentir. Por isso, a mentira macula a tradição, consequentemente, ofendia a ancestralidade, alterava a energia, o que reconduz ao tempo englobante e instabilidade do plano físico.

Faz-se imprescindível reconhecer, pois, que a filosofia africana tradicional se centrava em três aspectos interligados, quais sejam, (1) a da realidade visível e invisível cuja harmonia deve ser respeitada pelo respeito aos rituais e à palavra proferida; (2) a importância dos valores sociais legados pela tradição; (3) a da autoconsciência, isto é, na cultura oral, a palavra compromete o ser humano, a palavra é o ser humano.

É, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. [...] Nas tradições africanas [...], a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de ‘forças etéreas’, não era utilizada sem prudência (Bâ, 1982, p. 182).

Nessa cosmovisão, portanto, o fato de um ente humano existir, ter cultura, ter um nome, ter conhecimento a ser passado e recebido, ter linguagem, em suma, poder existir individual e socialmente acontece, pois os ancestrais legaram tradições. Mentir significa manchar a tradição e a tradição não está morta, mas, sim, viva, como explicitado no título do ensaio de Amadou Hampâté Bâ (1982), porquanto existe a parte visível e invisível do Universo, sendo este instável e em expansão. Vejamos, por fim, como esses elementos aparecem em três breves exemplos, quais sejam, nesta cena de *Pantera Negra*:

Imagem 2 – Rei T’Challa no plano ancestral



Fonte: *Black Panther*, Marvel Studios e Walt Disney Pictures, 2018 / Captura de tela

No ambiente ultratecnológico e futurista de Wakanda, elementos constitutivos da cultura africana tradicional surgem, como a visão animista, a concepção de templo englobante e a valorização da ancestralidade, além da importância do metal e dos ferreiros. Dessa forma, quando Adam Roberts (2018) separa material e espiritual como um traço da ciência moderna; Ytasha L. Womack (2013) assinala que o afrofuturismo os conecta, logo, vale-se de elementos mágicos. Notemos como isso acontece também em *Binti*, narrativa afrofuturista de Nnedi Okorafor, escritora estadunidense de ascendência nigeriana.

Eu era filha do meu pai. Ele tinha me ensinado a *tradição dos meus ancestrais*, e eu era a melhor da minha família.

- *Eu sou Binti Ekeopara Zuzu Dambu Kaipka de Namibe* - sussurrei. Era isso que meu pai sempre me lembrava quando percebia meu rosto inexpressivo e eu começava a ramificar. Então, começava a falar em voz bem alta suas lições sobre astrolábios, incluindo como funcionava, a arte, a verdadeira transação entre eles, a linhagem. *Enquanto eu estava nesse estado, meu pai me passava trezentos anos de conhecimento oral sobre circuitos, fios, metais, óleos, calor, eletricidade, correntes homológicas, diodos* (Okorafor, 2021, p. 27; grifos nossos).

Conforme apresentado, os em itálico destacados, na citação acima, enfocam dados fundamentais à cultura africana tradicional, consoante com Amadou Hampâté Bâ (1982), Honorat Aguessey (1977) e Nsang O’Khan Kabwasa (1982), quais sejam, importância (1). da ancestralidade, (2) do ato de nomear, (3) da oralidade, (4) da linhagem e (5) da ancestralidade. Tais elementos surgem também neste fragmento de *O caçador cibernético da Rua 13*, do brasileiro Fábio Kabral (2017, p. 10):

João Arolê tem que se redimir com o seu passado, antes que o passado volte pra matá-lo!

Bem-vindos a Ketu Três, a Cidade das Alturas! Uma metrópole povoada por pessoas melaninadas de todos os tipos, descendentes do Continente! Uma cidade de arranha-céus e carros voadores, repleta de entidades espirituais e tecnologias fantásticas movidas a fantasmas! Uma nação das Corporações Ibulama, governada por sacerdotisas-empresárias com poderes sobrenaturais! Um reino do Grande Rei Caçador dos Céus, Odé Osóosi...

O herói desta história é João Arolê, um jovem com implantes cibernéticos e poderes de teleporte e precisão dos antigos caçadores espirituais! Quando criança, Arolê sonhava em ser um astronauta, mas acabou se tornando... um agente assassino a serviço das Corporações. Hoje, trabalha como um herói de aluguel que caça espíritos malignos da Rua Treze; atormentado por pesadelos todas as noites, nosso jovem herói busca uma forma de compensar as mortes que causou, antes que os ancestrais cobrem o seu derradeiro preço...

Em *O caçador cibernético da Rua 13*, novamente, ganha corpo a conexão entre material e espiritual em cenário ultratecnológico à maneira da película *Pantera Negra* e de *Binti*. Obras afrofuturistas retomam, portanto, aspectos-chave da cultura africana tradicional à medida que problematizam a concepção de tecnologia, utilizada como argumento-chave ao discurso colonialista para demarcar culturas avançadas e culturas atrasadas.

Considerações finais

O objetivo desta argumentação consistiu em identificar aspectos qualificadores da poética afrofuturista, com isso reconhecemos (1) o uso do gênero ficção científica, principalmente, da especulativa visando à (2) inserção da cultura e história africanas, bem como de personagens negras. Dessa forma, ocorre a (3) valorização de identidades subalternizadas e apagadas, principalmente, ao longo do colonialismo escravocrata. A corrente afrofuturista, portanto, problematiza o passado enquanto (re)pensa o presente à medida que (re)configura futuros para assim dar um basta cósmico ao processo que gerou as presenças espectrais, retomando as expressões de Ytasha Womack (2013) e de Françoise Vergès (2023).

Abordamos primeiro a historicidade do termo para evidenciarmos fenômeno cultural e estético estadunidense, que surge a partir da segunda metade do século XX. Apontamos que a estética aparece antes do conceito, o qual foi cunhado por Mark Dery (1994), na década de 1990. Reconhecemos que essa estética transcendeu os EUA e se faz em outros espaços, como o brasileiro. Salientamos também que produções afrofuturistas, como *Pantera Negra*, atingiram grandes

massas à proporção que sublinhamos como ciência, tecnologia e cultura africana tradicional se fazem presentes nessa película e em outras obras, como *Binti* e *O caçador cibernético da Rua 13*. Observamos que produções afrofuturistas inserem elementos mágicos, os quais retomam aspectos fundamentais das culturas africanas tradicionais, conforme apresentado por Amadou Hampâté Bâ (1982).

Como resultado obtido, reconhecemos como obras afrofuturistas quer cinematográficas, quer literárias permitem a articulação de culturas e de identidades africanas e afrodescendentes em cenários futurísticos, combatendo a marginalização histórica da cultura e história africanas identificadas na historiografia e na ficção científica tradicional. Por essa razão, na sequência, abordamos possibilidades inerentes ao gênero ficção científica, assim como elementos ideológicos intrínsecos nas representações projetivas, conforme articulado por Fredric Jameson (2021). O afrofuturismo permite, pois, debate sobre inclusão e diversidade na ficção científica, realçando a possibilidade de ampliação dos horizontes desse gênero literário e redefinição de narrativas futuristas por lentes afrocentradas.

DENUBILA, R. V. Afrofuturist Science Fiction: Between Ancestry, Marginality, Science and Belonging. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 223-240, jan./jun. 2024.

- **RESUMO:** *The problem-situation addressed in this article stems from the recognition of the increase in literary and audiovisual works that make use of Afrofuturist aesthetics. Our hypothesis focuses on the understanding that Afrofuturism allows addressing social, political and economic issues; therefore, themes such as African culture, history and diaspora, as well as resistance and identity, are highlighted. Having demarcated these points, we point out that the objectives of the argumentation presented consist of (1) describing the aesthetic characteristics of this phenomenon to understand the aspects that compose it; (2) address the science fiction literary genre; (3) to take up aspects of traditional African and historical cultures. The reflections of Ytasha L. Womack in Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture and Mark Dery in the essay “Black to the Future”, as well as Adam Roberts in The True History of Science Fiction, lay the theoretical ground. We adopted as a method the bibliographic, qualitative and descriptive research, thus offering (1) a descriptive approach to the phenomenon, (2) deepening the perceptions and meanings present in the selected corpus, thus offering (3) interpretation and reflexive analysis; and (4) contextualization.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Afrofuturism. Science fiction. Contemporary literature. African literatures.*

REFERÊNCIAS

- AGUESSEY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: _____; BALOGUN, Ola; DIAGNE, Pathé; SOW, Alpha I. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 95-136.
- ALLEN, L. David. **No mundo da ficção científica**: a ficção científica no Brasil. Tradução de Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus Editorial, s. d.
- ANDREWS, Kehinde. **A nova era do império**: como o racismo e o colonialismo ainda dominam o mundo. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- ASANTE, Molefi Kete. **A História da África**: a busca pela harmonia eterna. Tradução de Caesar Souza. Petrópolis: Vozes, 2023.
- BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África**: metodologia e pré-história da África. Tradução de Beatriz Turqueti *et al.* São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.
- CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DERY, Mark. Black to the future: interwies with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. In: _____. **Flame Wars: the discourse of cyberculture**. Durham, London: Duke University Press, 1994. p. 179-222.
- FAGE, J. D. **História da África**. Tradução de Jaime Araújo, Aínda Freudenthal e Georgina Segurado. Lisboa: Edições 70, 2020.
- JAMESON, Fredric. **Arqueologias do futuro**: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Tradução de Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- KABWASA, Nsang O’Khan. O eterno retorno. **Correio da UNESCO**, ano 10, n. 12, p. 14-15, 1982.
- PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz ou as armadilhas da fé**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica**: do preconceito à conquista das massas. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.
- VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- WOMACK, Ytasha L. **Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture**. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.



DE JORGE AMADO A EVEL ROCHA: A JUVENTUDE MARGINALIZADA EM LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Carlos Henrique FONSECA*

- **RESUMO:** Este artigo tem por foco as formas da precariedade e da violência física e simbólica que recaem sobre uma parcela marginalizada da juventude, em quatro romances de língua portuguesa, protagonizados por crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social: *Capitães da areia*, de Jorge Amado; *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes; *O meu nome é Legião*, de António Lobo Antunes e *Marginais*, de Evel Rocha. Cada um desses romances, ligados a contextos históricos e geográficos específicos, apresentam aproximações e distanciamentos entre si. O apontamento de possíveis interações e convergências entre essas obras, pelo viés de análise ora proposto, traz à luz questões como: a relação entre o romance nordestino de 1930 e o neorrealismo português; as reverberações do modernismo brasileiro em Cabo Verde e as interfaces da herança colonial, expressas nessas literaturas a partir de suas singularidades discursivas sobre a marginalidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Marginalidade juvenil. Jorge Amado. Soeiro Pereira Gomes. António Lobo Antunes. Evel Rocha.

Introdução

Parte de um estudo mais amplo sobre as relações existentes entre a literatura regionalista nordestina dos anos 1930 e o Neorrealismo português, bem como suas reverberações contemporâneas nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, este artigo tem por foco a questão do abandono e da marginalidade de crianças e adolescentes em quatro romances de língua portuguesa. Seja por serem os primeiros a lidar com este tema em seus respectivos contextos, seja por trazerem à luz os problemas sociais advindos da industrialização, da globalização e da consolidação do sistema capitalista, essas obras apresentam inúmeros pontos de contato, fazendo

* Professor Doutor pelo PPGEL - UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Em Estágio de Pós-doutorado: PPGELIT ILEEL da UFU - Universidade Federal de Uberlândia - MG – Brasil. 38408-144 - carlos.fonseca@ufu.br

emergir a marginalidade juvenil como um eixo temático em que se apoiam questões como a violência, a sexualidade, a erotização, o descaso governamental e os abusos de toda ordem, mas também a formação de núcleos alternativos de resistência, apoiados na ajuda e na proteção mútuas dos diferentes grupos que habitam suas páginas.

Como afirma Mário Cesar Miranda Melo, da *Brigham Young University*, no seu trabalho *As crianças invisíveis na Literatura Brasileira* (2009), a sociologia faz uma distinção entre crianças *de rua* e crianças *na rua*. Como veremos, nossos personagens se situam entre estas duas categorias e, às vezes, as transpõem. Nas Ciências Sociais, há uma quantidade enorme de trabalhos sobre abandono infantil, crianças de rua e nas ruas, mas são poucos os trabalhos no Brasil que tratam do tema das crianças excluídas, marginalizadas e subalternizadas, na literatura. Mesmo o clássico livro de Roberto Schwarz *Os pobres na literatura brasileira*, de 1983, não fala de crianças, curiosamente a obra de Jorge Amado sequer é mencionada.

É importante ressaltar que, com a própria ascensão do gênero romance na literatura mundial, a criança tem efetiva relevância a partir do século XIX, e aí citamos como exemplos *Oliver Twist*, de Charles Dickens, publicada inicialmente, em 1837, ou *Les Misérables*, de Victor Hugo, de 1862. Todo este desenvolvimento encontra suas bases na revolução industrial, na ascensão do sistema capitalista em nível global, bem como no novo entendimento que passariam a ter a infância e a adolescência. Em termos históricos, é importante lembrar que essas categorias passaram a ser discutidas muito recentemente. No caso da literatura brasileira, ponto de partida deste trabalho, houve algumas aparições de crianças, sofredoras e submissas, em contos esparsos. Obviamente, vez ou outra, crianças faziam parte do conjunto de personagens, mas só em 1922, com a publicação do romance *Dentro da Vida*, do quase esquecido escritor e médico sergipano Ranulpho Prata, mencionado por Luis Bueno no seu livro *Uma história do romance de 30*, como precursor do romance de 1930, vamos ter o primeiro romance onde o tema das crianças vivendo nas ruas aparece. Outro texto narrativo relevante, anterior à aparição das obras de que vamos tratar, é o conto de Mário de Andrade “Piá não sofre? Sofre”, de 1923. O conto traz a história de Paulino, uma criança pobre, um filho de quatro anos, de uma italiana com um presidiário. Infeliz com as agruras da vida, a mãe espanca recorrentemente o menino. Neste conto de Mário de Andrade, a crueldade familiar aparece de modo contundente: “Paulino é o mais indefeso do grupo social de que faz parte, e todos descarregam a própria revolta nesta criança” (MELO, 2009, p. 26). A partir da década seguinte, ocorrerá uma grande mudança, quando, a partir do romance *Jubiabá*, de 1935, surge um novo protagonismo destes personagens marginalizados.

Traçado este breve pano de fundo, é importante lembrar que, ao longo do século XX, surgirão obras de grande relevância que tratam do tema da condição marginal de crianças e jovens, especialmente no que se refere à literatura brasileira.

Destacamos, neste sentido, as obras *Infância dos mortos*, de José Louzeiro, lançada em 1977, durante o período da ditadura militar no Brasil e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, lançada em 1997. Esses romances, escritos num intervalo de 20 anos, resultam, respectivamente, de uma investigação jornalística de José Louzeiro sobre o caso dos 97 meninos lançados nus, depois de horas de tortura, num precipício de beira de estrada, na cidade mineira de Camanducaia, e de um estudo socioantropológico de Paulo Lins sobre sua experiência de morador da comunidade Cidade de Deus. O romance de Louzeiro deu origem ao famoso filme de Hector Babenco, *Pixote: a lei do mais fraco*, de 1980, e o de Paulo Lins, ao aclamado filme homônimo de Fernando Meirelles. A despeito de sua importância, estes romances são apenas mencionados aqui, em decorrência dos limites de um artigo. Contudo, são parte constitutiva da nossa pesquisa.

Passamos agora aos romances aqui confrontados, que são: *Capitães de Areia*, (1937), de Jorge Amado; *Esteiros*, (1941), de Joaquim Soeiro Pereira Gomes; *O meu nome é Legião* (2007), de António Lobo Antunes e, por fim, *Marginais*, (2010), de Evel Rocha. Compõem nosso *corpus*, portanto, e respectivamente, um romance brasileiro, da primeira metade do século XX, dois romances portugueses, sendo um também da primeira metade do século passado e o outro já dos anos 2000, assim como o romance mais recente, do escritor caboverdiano Evel Rocha.

Nosso estudo tem início com algumas considerações sobre a importante contribuição da literatura regionalista do Nordeste do Brasil, dos anos 1930, correspondente à segunda fase do Modernismo brasileiro e, em especial, o lugar de destaque que assume o pioneirismo do escritor Jorge Amado. Antes de nos debruçarmos sobre as obras, trazemos algumas problematizações sobre a visão da criança e do adolescente na literatura, especialmente em relação à chamada “delinquência” e suas singularidades em diferentes momentos históricos. No terceiro momento, são apresentadas, em ordem cronológica, algumas características discursivas de cada romance e, por fim, as considerações acerca de aproximações e distanciamentos existentes entre eles.

O Regionalismo de 1930 e o pioneirismo de Jorge Amado

Quando usamos o termo regionalismo, é importante considerar seu desenvolvimento histórico. Ter a noção de que lhe são atribuídos diferentes sentidos na história da literatura brasileira. Com o advento do romance brasileiro, no século XIX, acompanhando a formação e expansão dos novos centros urbanos, surgia uma primeira oposição em relação ao papel que o romance cumpriria na construção de uma identidade nacional brasileira: a oposição entre o campo e a cidade. Inicialmente, portanto, o regionalismo se referia às literaturas que tinham por tema o interior do Brasil. Segundo Guadagnin (2007, p. 10-11), “a partir dos anos 1870, especialmente, polêmicas instalaram-se entre intelectuais e escritores

pelo debate sobre as melhores realizações regionalistas. [...] O que estava em jogo, no fundo, era uma discussão sobre a identidade nacional.” Este autor lembra ainda ter ocorrido uma grande virada na produção literária regional, somente na passagem do século XIX para o XX, momento em que se eleva o valor literários das obras, até então marcadas pelo caráter pitoresco e exótico. Expresso, inclusive, por escritores que escreviam sobre regiões que sequer conheciam ou viviam. Mas outros fatores contribuíam para o desprestígio da literatura regional, naqueles tempos:

Outra possível razão para a literatura regionalista ter sido considerada secundária, é o atraso social, político e econômico explicitado pelos textos. Numa terra em que o bom era copiar a Europa, apresentar os problemas das regiões mais remotas do Brasil, era demonstrar que o país não só sofria com o atraso, mas, de certa forma, o exaltava, dada a pureza que alguns escritores reivindicavam para a literatura nacional, ou seja, uma literatura sem influência estrangeiras (GUADAGNIN, 2007, p. 11).

Literatura regional, portanto, é um conceito de múltiplos sentidos e alcances. Sua relevância para literatura brasileira é, sem dúvida, inquestionável. Se o seu auge foi alcançado com a narrativa de Guimarães Rosa, de modo mais notório com *Grande Sertão: veredas*, de 1956, os escritores nordestinos da década de 1930, sob as luzes e questões lançadas pelo Movimento Modernista, transformavam a literatura regional, de uma exaltação do exótico e do pitoresco para aquilo que Antonio Candido sintetizou como sendo a consciência do subdesenvolvimento. A partir deles, o objetivo seria evidenciar as injustiças sociais, negligências e descasos governamentais, sob o diapasão do pensamento marxista, trazendo uma nova perspectiva social e configurando um modelo de resistência à exploração capitalista.

Em Portugal, a literatura regional brasileira dos anos 1930 cumpria com o papel de dar sentido aos acontecimentos históricos do Brasil, revelando ser muito mais do que mera divulgação dos autores brasileiros, mas inspiração e modelo de oposição adotado pelos autores da primeira fase do Neorealismo naquele país¹.

¹ Sobre a influência de Jorge Amado no Neo-realismo português, informa-nos Carlos Reis: “O Neorealismo português deve muito de sua identidade periodológica à sua condição transnacional. Ou seja: não constituindo uma ocorrência endógena ao sistema literário português, ele alimenta-se sobretudo do exemplo e da doutrina dos movimentos literários afins e precedentes, reiterando aquela que tem sido uma tendência característica da história cultural e literária portuguesa em várias épocas: a forte atração por modelos estrangeiros, uma atracção que corresponde a um impulso de internacionalização próprio das culturas que vivem a consciência aguda de uma condição periférica. É justamente essa condição periférica que se deseja compensar pela via da importação cultural, nesse caso com a predilecção pelo realismo socialista soviético, pelo chamado realismo nordestino brasileiro e mesmo por alguma ficção norteamericana dos anos 20 e 30”. (REIS, 2005, p. 13).

Neste contexto, é inegável o lugar singular do autor de *Capitães da areia*. Algo que corroboram as palavras de Vania Pinheiro Chaves (2015, p. 11-12): “Muitos escritores e críticos literários consideram que Jorge Amado influenciou, mais do que qualquer outro autor, a gênese e o florescimento do Neorrealismo português”. Além disso, segundo Edvaldo Bergamo (2008, p. 97): “A ficção neo-realista procurava um novo rumo para o romance português, e a obra de Jorge Amado apresentava um caminho, uma possibilidade de conciliar realização artística e comprometimento político”. Quais seriam as características da literatura do escritor baiano que, além de compartilhadas com outros autores do regionalismo nordestino, eram relevantes para a consolidação da escrita do neorrealismo português, especialmente de sua primeira fase? Em seu estudo profundo e cuidadoso, intitulado *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo português* (2008), Edvaldo Bergamo (2008, p. 72-73) diz que a escrita engajada, e até mesmo militante do autor, tinha como características:

Ênfase em personagens, trabalhadores ou marginais, que adquirem consciência da opressão e passam à ação revolucionária; romance de sentido abertamente político, impelido pela denúncia de uma realidade social injusta e desigual; opção pela convenção realista na condução do enredo, na descrição do espaço e no posicionamento do narrador. [...] A voz narrativa manifesta uma evidente adesão ideológica ao ponto de vista do espoliado.

No escopo deste estudo, portanto, trata-se de uma literatura modelar e inspiradora, não só para o Neorrealismo português, mas também para pensadores, escritores e ativistas de outros países, e especialmente para aquelas que eram, ainda, colônias portuguesas em África. Como afirma Emerson Inácio (2012, p. 44), e adiantando um pouco nossa discussão, é preciso considerar que existem “interações literárias entre Brasil e Cabo Verde a partir não só da perspectiva modernista e antropofágica”. As características supramencionadas na citação de Edvaldo Bergamo estarão presentes, em intensidades e formas específicas, no colonial e no pós-colonial dos países africanos de língua portuguesa. O olhar interessado desses países para o Brasil devia-se, antes de tudo, à primazia de sua independência em relação à metrópole comum, que manteve sobre eles o julgo colonial até o terceiro quartel do século XX.

A presença de Jorge Amado na literatura portuguesa já é um tema amplamente estudado, resultando em uma fortuna crítica imensurável. Em 2012, as celebrações do centenário de nascimento do autor culminaram na realização articulada de dois colóquios internacionais, realizados no Brasil e em Portugal, integrando universidades e centros de estudos de literatura de ambos os países², com vistas

² “Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade

a reconhecer e exaltar a obra amadiana em todo seu alcance. O primeiro colóquio foi realizado nas dependências da Universidade Estadual de Santa Cruz, na Bahia, tendo por tema História, Literatura e Cultura. O segundo, em Vila Franca de Xira, Coimbra e Porto, realizou-se com a rubrica O Escritor, Portugal e o Neorrealismo. É digno de nota o alcance interdisciplinar dos estudos realizados sobre a obra do autor, o que reafirma sua posição como um dos responsáveis pela criação e pela disseminação da cultura e da identidade brasileiras pelo mundo.

Escritor e militante político, Jorge Amado viveu na pele e em suas páginas suas escolhas e lutas. Daí a inseparabilidade entre o social, o histórico e o literário quando mencionamos o escritor e sua obra. Como testemunham as palavras de Vania Pinheiro Chaves (2015, p 10), no livro que resultou o colóquio em terras portuguesas:

Nunca será demais recordar que Jorge Amado é, desde a sua aparição até hoje, o escritor brasileiro mais conhecido, editado e lido em Portugal, bem como aquele que mais vezes visitou o país e o que mais amplas e profundas ligações manteve com as suas gentes. Ainda que, durante a ditadura salazarista, ele fosse um “escritor maldito” para as autoridades portuguesas e as suas obras não pudessem ser vendidas em Portugal, elas foram lidas e divulgadas de forma clandestina.

Num diálogo com Adolfo Casais Monteiro e com Antonio Candido, Edvaldo Bergamo (2008, p.102), destaca o quanto o lirismo de Jorge Amado, aliado a um “arrebamento político sem precedentes”, conquista os leitores portugueses por revelar, por exemplo, uma “dialética entre documento e poesia”, comprovando a “vocação social” de seus romances. Para o que aqui nos interessa, estas características estarão presentes naquele “romance de intervenção”, forma com que Evel Rocha define *Marginais*, mas também serão marca do romance neorrealista *Esteiros* e da escrita pós-modernista polifônica de António Lobo Antunes, no romance de 2007.

Infância e a adolescência como algo novo

O horizonte reflexivo das relações entre literatura e sociedade é marcado pela interdisciplinaridade, já que se encontram aqui, no campo narrativo, a história, a

de Lisboa; do Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em parceria com o Museu do Neo-Realismo (Vila Franca de Xira); da Academia Brasileira de Letras, da Missão do Brasil Junto à CPLP e da Universidade Estadual de Santa Cruz, através dos Departamentos de Letras e Artes (DLA), Departamento de Filosofia e Ciências Humanas (DFCH), do Mestrado em Letras Linguagens e Representações e do Grupo de Pesquisa Estudos do Atlântico e Diáspora Africana”. Disponível em: <http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/eventos/coloquio-internacional-100-anos-de-jorge-amado/> Acesso em 12/05/2023.

sociologia, a psicologia e outras áreas que podem auxiliar na busca deste lugar específico, ocupado pela criança e pelo adolescente, postos à margem da sociedade na qual nunca são efetivamente inseridos, mas sim, vistos de modo estigmatizado, a partir das noções de abandono e delinquência. Seja por meio dos temas, personagens ou discurso narrativo, o romance está sempre carregado de seu tempo, de seu contexto. Com base nas palavras de Roberto Schwarz (1983, p. 07): “Basta não confundir poesia e obra de ciência, e não ser pedante, para dar-se conta do óbvio: que poetas sabem muito sobre muita coisa, inclusive, por exemplo, sobre a pobreza”. Entendemos que, da mesma forma, esses poetas sabem muito sobre a infância e a adolescência desta mesma pobreza. Curiosamente, o livro do qual essas palavras são tomadas de empréstimo, *Os pobres na literatura brasileira*, não apresenta nenhum estudo especialmente dedicado à criança ou ao adolescente³, cuja existência fosse marcada pela miséria e pelo abandono, mas sim, trabalhos que falam da mulher, do idoso, do imigrante e outros personagens a quem são imputadas diferentes formas de subordinação ou marginalização. É necessário considerar, entretanto, o quanto o próprio reconhecimento da infância e da adolescência são fatos históricos recentes:

A adolescência enquanto fenômeno de transição entre a infância e a fase adulta teve sua construção no período entre o final do século XIX e meados do século XX, demarcada pela convergência de fatores sociais, culturais, econômicos, educacionais e científicos (BRUNS, 2016, p. 249).

Dentre essa convergência de fatores, vale ressaltar, há pontos em comum no que se refere à base material sobre a qual se assentam essas histórias. Os espaços habitados pelos menores dos quatro romances aqui cotejados são lugares quase sempre inóspitos e provisórios, contudo, isso não os impede de desenvolver uma identidade em relação a eles. Ainda que enfrentem todas as dificuldades possíveis e vivam entre o sonho e o enfrentamento do real, são capazes de se reconhecer enquanto grupo e ter desenvolvida uma noção de pertencimento. Um pertencimento sempre relativizado, pois sofrem, de diferentes formas, de um mal comum: um corpo subalternizado. Falando-se especificamente dos romances mais distanciados em termos temporais, o de Jorge Amado e o de Evel Rocha, esse mal comum ganha outras nuances, atuando sobre eles o que Emerson Inácio (2013, p. 44) se refere como “O domínio do corpo do colonizado”. Um corpo que sofre diferentes formas de violência física e simbólica. Um corpo explorado por turismos de todo tipo, precocemente sexualizado, equivocadamente explorado

³ A exceção poderia ser mencionada acerca do texto de Vera Maria Chalmers e sua análise do conto Gaetaninho, do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado, lançado em 1927.

em trabalhos pesados e perigosos ou estigmatizado por possíveis deficiências e particularidades físicas.

Capitães da Areia: o protagonismo juvenil entre o trapiche e as ruas da Bahia

O romance *Capitães da areia*, lançado em 1937, traz a narrativa de um grupo de “crianças abandonadas que viviam de furto” (AMADO, 1998, p. 21). Mais de uma vez, lemos que o grupo é formado por mais de cem crianças “sem pai, sem mãe, sem mestre” (AMADO, 1998, p. 38) que habitavam um trapiche, também abandonado, e habitavam as ruas da cidade da Bahia, como é chamada a cidade de Salvador. São, de fato, crianças de rua.

Nas primeiras páginas, encontramos as “cartas à redação”. Um conjunto de seis textos e uma matéria publicitária, capaz de revelar as falhas sociais e a corrupção da capital baiana. Nele, contrapõem-se os discursos da imprensa, do juizado de menores, da polícia e da mãe de um interno do reformatório. São várias denominações estigmatizantes com que são descritos os menores. Segundo Edvaldo Bergamo (2008, p. 126): “os textos jornalísticos, de fato, funcionam majoritariamente como expressão ideológica das classes dominantes, que não contam com a simpatia da voz narradora”. Ou seja, há um narrador que se posiciona frente à condição dessas crianças, de forma a demonstrar o grande descompasso entre o que se espera da infância e o que a sociedade lhes reserva. O narrador, dessa forma, realiza uma denúncia social e ao mesmo tempo apresenta de forma positiva o universo marginal dessas crianças com lirismo e comoção arrebatadores, como na história do Grande Carrossel Japonês: “[...] o carrossel girava com as crianças bem vestidas e aos poucos os olhos dos Capitães da Areia se voltaram para ele e estavam cheios de desejo de andar nos cavalos, de girar com as luzes. Eram crianças, sim [...]. (AMADO, 1998, p.73).

Pedro Bala, Sem Pernas, Gato, Professor, Boa Vida, Volta Seca, Pirulito, são alguns dos apelidos com os quais conhecemos o grupo dos meninos. Usualmente, apelidos são formas de estigmatização a partir de alguma característica física, psicológica ou moral, ou mesmo associadas a algum acontecimento marcante na história pessoal das personagens. Apelidos que trarão uma espécie de identidade alternativa, um tipo de proteção, ao mesmo tempo em que constituem formas de violência simbólica, pois reduz os indivíduos que os carregam. Esse recurso, muito usado ao longo da narrativa, também será traço recorrente nos demais romances ora estudados.

Outra condição compartilhada entre os romances, que nos parece ser digna de nota, é a precocidade da vida sexual dos meninos. Relacionavam-se com velhas prostitutas, com “negrinhas de dezesseis anos para derrubar no areal” (AMADO, 1998, p. 34), ou mesmo tinham constantes situações homoeróticas entre eles, como o desejo de Boa-vida pelo recém-chegado Gato:

Boa-Vida achava-o decididamente lindo. [...] quis aproveitar os agradecimentos do outro para iniciar sua conquista. E baixou a mão pelas coxas do Gato, que se esquivou só com o jogo do corpo. O Gato riu consigo mesmo e não disse nada (AMADO, 1998, p. 33).

As mulheres e os “pederastas”, termo frequentemente utilizado para se referir aos homossexuais, especialmente os passivos, ocupam, quase sempre, uma posição secundária no romance, submetidos à ação dos protagonistas, que neste romance de Jorge Amado, são os homens, formando uma robusta irmandade. Mesmo no diversificado jogo de forças e nas constantes disputas que a vida cheia de aventuras pelas várias paisagens da capital baiana lhes proporcionava, havia entre esses personagens uma forte senso de proteção e solidariedade que, de certa forma, edificava-os moralmente, colocando-os num nível mais elevado do que a própria sociedade em que viviam: vergonhosa, injusta e incapaz de entendê-los.

O romance termina com Pedro Bala se tornando, assim como seu pai, um líder grevista, ator consciente da classe trabalhadora explorada, agente da revolução, essa “voz poderosa como nenhuma outra. Voz que atravessa a cidade e vem de todos os lados” (AMADO, 1998, p. 255). Nas últimas linhas, o narrador compara os negros atabaques a clarins de guerra. O romance termina, portanto, com um discurso nitidamente panfletário. O primeiro Jorge Amado ostentava com convicção seus ideais políticos, e os jovens do romance evidenciam isso. Esse ativismo político é o que fará de Jorge Amado um modelo para o Neorrealismo português.

Esteiros e a produção desumana do trabalho infantil

Se na obra do escrito baiano, as tensões são vividas no espaço físico e social da cidade de Salvador, na obra *Esteiros*, de Joaquim Soeiro Pereira Gomes, publicada em 1941, um dos elementos organizadores da narrativa são as estações do ano. O próprio espaço que dá nome à narrativa, os esteiros, constitui um lugar intermediário e instável, à mercê das marés, onde a precariedade e instabilidade marcam uma humilhante situação de trabalho infantil, em que crianças são precocemente submetidas à condição de vagabundos, de errantes tentando viver por entre as brechas das estruturas sociais. Nestas, a exploração do trabalho é narrada como uma das formas de violência exercidas sobre a criança. A condição marginal é regida, portanto, mais pela exploração descabida de uma economia instável, que somente pelo abandono. Ao contrário dos órfãos de *Capitães da areia*, esses menores têm família. São, portanto, crianças na rua. É sob as intempéries e a crueldade do sistema de produção nos telhais, que sofrem os meninos, “num arrepio de águas e de corpos”, quando o sol fraco “não calcinava o tijolo, nem as carnes juvenis da malta” (GOMES, 1973, p. 13).

A história de Gaitinhas, Gineto, Maquineta, Guedelhas e Sagui converte-se, assim como na obra de Jorge Amado, em uma história de um sujeito coletivo. Cérebros infantis, cheios de projetos e algibeiras vazias, compõem a malta que oscila entre a alegria breve de alguns trocados e meses de privações. Os apelidos também nomeiam os personagens: Manuel, virou Maquineta, Francisco é Gineto e João virou Gaitinhas. As habilidades do primeiro e o sonho deste último resultaram somente em suas alcunhas.

Assim como em *Capitães da areia*, o carrossel e o encantamento das crianças com ele intensificam a desigualdade que cruamente exclui as crianças marginalizadas. Para usar uma conceituação marxista, um consumismo cada vez mais acentuado faz o fetiche da mercadoria invadir qualquer construção de sentido: “De lado para lado, os olhos do povo compravam tudo” (GOMES, 1973, p. 31). Gaitinhas toma consciência de sua condição, em comparação com seu amigo Arturinho, ao ouvir, da mãe tuberculosa, que teria que deixar a escola e abandonar o desejo do pai de que fosse doutor. Os meninos parecem ser mais bastante conscientes dos problemas decorrentes da falta de escolaridade.

O corpo das personagens é, geralmente, descrito em sua precariedade, de saúde e de vestes. São constantemente cobrados como adultos, algo que se anuncia na epígrafe: “Para os filhos dos homens que nunca foram meninos escrevi este livro”. Ou nas palavras do Sr. Castro: “- Vão trabalhar, que já têm bom corpo.” (GOMES, 1973, p.36). O corpo de Gineto, como forma de punição imposta pelo pai, é condenado à faina na embarcação: “Todo o seu ser cativo, menos os olhos” (GOMES, 1973, p. 42). No trabalho árduo entre homens adultos, sua juventude escoava. Com “os pés roxos de frio” e ao som do “matraquear de dentes contra dentes” (GOMES, 1973, p. 53-54), os corpos dos meninos sentem a chegada do inverno, enquanto especulam sobre (im)possibilidades de trabalho na fábrica – cujo poder é ampliado com a denominação de “Fábrica Grande” – ou no campo, que quase não distingue homens dos animais. Coca e Rosa Coxa, assim como o Sem Pernas de *Capitães de areia*, carregam marcas de deficiência física. Em um reiterado desencontro entre os corpos e o meio ambiente inóspito, crianças esperam: “no portal, à espera do caldo, só o sonho matava a fome”. (GOMES, 1973, p. 55). A miserabilidade atormenta também as mulheres e os homens, angustiados com a precariedade de dinheiro, saúde e trabalho. Adoece o corpo físico, um reflexo, uma síntese da situação social patológica em que vivem essas personagens. E os olhares de quem vive as tragédias ambientais diferem muito de quem às assiste de fora:

As cheias cobriram de água os olhos dos camponeses. Perdidas as margens, o rio fez-se mar – mar de aflições.

Mas ali no Mirante, sobranceiro à casa do Gaitinhas a gente que veio da cidade, em automóveis, não via angústias, nem olhos rasos d’água. Assentou binóculos

sobre a lezíria, e as mentes aproximaram telhados de casas submersas, telheiros desmantelados, [...]. Ao longe, dentro da capela bloqueada, a Senhora de Alcamé decerto bradava aos céus.

— Que formidável espetáculo!

[...]

— Gostava de cá voltar quando o rio estivesse mais cheio [...] (GOMES, 1973, p. 66-67).

Essas pessoas assistiam, com olhares de turista, a mudança da paisagem que, se vista de perto, revelaria mortes e lágrimas. Preocupavam-se sim, mas era com os empresários e donos de terras, que tinham prejuízos, não com a população paupérrima que vivia nestas paragens. De sua vulnerável realidade infanto-juvenil os meninos experimentam, junto a suas famílias, as agruras de cada estação, como dissemos, elementos norteadores da narrativa. Enquanto isso: “Os garotos avivavam aspirações mil vezes recalçadas. E a tristeza anichava-se entre o grupo roubando o lugar ao sonho” (GOMES, 1973, p. 116).

Os narradores de ambos os romances tratados até aqui são do tipo onisciente intruso. Esta escolha narrativa coaduna com as dimensões de um tempo discursivo em que ainda não eram postos em cheques os lugares do discurso, ao menos não com a intensidade que hoje trazem as novas demandas éticas que regem a produção literária. Os autores da primeira metade do século XX eram escritores engajados e ativistas políticos, e sua literatura eram armas de luta por seus ideais. A relação entre sujeito e objeto não havia ainda passado pelo crivo de muitas teorias que repercutirão a partir da segunda metade deste mesmo século. Como veremos a seguir, a instância narrativa dos outros dois romances apresentam outras características.

O meu nome é Legião: os bairros de lata e a violência como herança colonial

Lançado em 2007, o romance *O meu nome é Legião* tem por argumento a história de oito suspeitos de doze a dezenove anos, moradores do fictício Bairro 1º de maio, e que passam a cometer crimes nas cercanias de Lisboa. Uma das produções mais polifônicas do autor, que exhibe uma “legião” capaz de personificar uma decadência social, em todos os sentidos oposta a qualquer “esplendor”. É possível identificar uma diacronia da exclusão herdada pela colonização e pela guerra colonial, na obra de António Lobo Antunes. Desde suas obras de cunho autobiográfico: *Memória de elefante* (1979), *Os cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do inferno* (1980), sobre sua experiência como médico combatente, até as obras mais recentes, a guerra sempre se faz presente. O romance *O meu nome é Legião* tem por tema uma condição social marginal dos nativos das ex-colônias que migraram para a antiga

metrópole. Neste sentido, o romance se encontra com a obra de Jorge Amado, também pela questão racial.

No primeiro capítulo, a descrição feita pelo personagem Gusmão apresenta um discurso eminentemente racista, que estabelece uma relação direta entre traços comportamentais e características biológicas, apoiando-se, portanto, numa apropriação rasteira do conhecimento científico, de nuances neonaturalistas, para justificar a estigmatização que impõe aos menores. Da mesma forma, a questão onomástica, em profunda conexão com as características físicas das personagens, é também ponto a ser destacado na relação entre os dois romances: o nome atribuído ao primeiro mestiço de *O meu nome é Legião* é Capitão; enquanto temos o Gato, personagem galã de *Capitães da areia*, temos o Galã, em *O meu nome é Legião*; o Loiro, no romance de Jorge Amado, pode ser associado ao Ruço, do romance de Lobo Antunes. Essas semelhanças, especialmente se considerarmos o protagonismo coletivo dos grupos de personagens de cada romance, sugere um nítido trabalho de emulação intertextual. Além disso, a própria utilização de um discurso de cunho policial no início e que se repete em alguns capítulos do romance resulta numa referência direta a *Capitães da areia*, uma vez que, na condição de paratextos, as chamadas “Cartas à redação”, escritas, por exemplo, por um secretário do chefe de polícia, por um juiz de menores e mesmo por um padre, colocam diferentes posições sociais a discutirem a questão dos menores, tidos como um “bando de creanças (sic) delinquentes” (AMADO, 1937, p. 25) e, seja como defesa, seja como ataque, acabam por ratificar o discurso que os define como pertencentes à condição de vagabundos, compartilhada pelas personagens do romance de Antunes e também pelos meninos do romance neorrealista, de Soeiro Pereira Gomes.

Numa escrita polifônica e fragmentária, Antônio Lobo Antunes produz uma obra romanesca que, à maneira de um *puzzle*, demanda decifração. Obra caracterizada também pela metaficção historiográfica, em que os processos de escrita se desvelam aos olhos do leitor. As personagens do romance, quase sempre descritas por suas características estigmatizantes, sofrem com a violência, o abandono e a incomunicabilidade, na combinação singular que o autor estabelece entre a abjeção e sua narrativa poética. Da mesma forma como ocorre nas demais obras, os personagens, na sua maioria, são violentos porque não aprenderam a ser de outra forma. A polícia, violenta, racista e corrupta, exerce o poder repressor legítimo, frente à não menos violenta ação dos jovens infratores.

No último capítulo, em períodos curtos, fala a voz de um dos menores. Alternam-se as cenas de um julgamento com as de um assalto a um minimercado. A violência coloca-se como algo cotidiano, corriqueiro até, como arrancar o aparelho ortodôntico de um estudante a canivete e descartá-lo em seguida. Brutalidade que se articula com uma forma diversa de perceber a dor e uma maneira eufemística de narrar a violência: “Os guardas usavam tubos de borracha. Uma costela minha estalou. O rim estalou também porque senti a urina. [...] Aos guardas custou-lhes

manterem-me de pé dado que os joelhos falhavam e me faltava uma parte da espinha”. (ANTUNES, 2007, p. 362). A violência se converte em condição de entendimento de si e do mundo, a ponto de a dor ser sinal de existência, como na afirmação do Hiena: “ao fim de uma semana já punha as mãos nos bolsos. A costela e o rim desapareceram. Só tenho físico quando estou doente” (ANTUNES, 2007, p. 364). Tudo o que resta a esses jovens são as múltiplas formas de dor, resultantes da violência física e simbólica que é imposta sobre seus corpos, cuja estigmatização configura uma espécie de condenação irremissível.

Marginais e a condição de errância à mercê dos turistas

Evel Rocha tem uma formação e um lugar de origem intimamente relacionados com o romance *Marginais*. O autor é formado em psicologia, teologia, pós-graduado em Desenvolvimento Local e Comunitário. Preocupado investigador de questões sociais, especialmente de gênero. Há, para usarmos as palavras do autor, um desejo de “mostrar minha ilha, [...] a última a entrar na literatura.” O autor se refere à Ilha do Sal, onde nasceu e também o local onde se passa a narrativa.

O romance conta a história de Sérgio *Pitboy*, um jovem bastante doente que entrega a um suposto editor um texto testemunhal, autobiográfico. Tem início com a apresentação deste editor, que afirma ter sido colega de liceu, na infância. Este paratexto prefaciador será de grande relevância no que se refere à questão da voz narrativa, gerando um efeito de real e, ao mesmo tempo, causando um tremor sobre a discursividade do personagem. Sérgio personifica a revolta de um povo subalternizado, num contexto de exploração turística e intensa globalização, que resulta em uma “psicose social” (ROCHA, 2010, p. 14). Esta condição marginal se relaciona com processos de crescimento das cidades em tempos de globalização e exploração turística. Tal exploração atualiza a questão da juventude vilipendiada pelo sistema capitalista. Também os menores de *Capitães da areia*, de *Esteiros* e de *O meu nome é Legião*, em diferentes tempos e espaços, encontram-se em uma “errância” de que fala Michel Mafesolli em *Sobre o Nomadismo* (2001). Apesar de constituírem grupos e pertencerem a um espaço que lhes é próprio, ainda que inóspito, eles se encontram neste não-lugar, que recusa a ordem da funcionalidade e da produção. Situam-se “contrariamente ao que prevaleceu na economia de si e do mundo, próprias do individualismo burguês” (MAFESOLLI, 2001, p. 32). Sob os valores burgueses, em cada um dos respectivos contextos históricos, são personagens “fora de si” (MAFESOLLI, 2001, p. 32). Os vagabundos, nesta perspectiva, enquanto seres “fora de si”, retomam uma relação de contiguidade com a noção de descontrole social que, em alguns casos - e é relevante mencionar aqui as mulheres, como a Doida, de *Esteiros* e a Mirna, de *Marginais* -, carrega os estigmas da promiscuidade e da loucura.

Os personagens de *Marginais* e de *O meu nome é Legião* são os vagabundos pós-modernos, no sentido que Zygmunt Bauman atribui ao termo, pertencentes, portanto, às “vagabundagens pós-modernas” do nomadismo, de que trata Michel Mafesolli. Cabem, a princípio, algumas linhas no sentido de esclarecer o uso que Bauman faz deste conceito.

Numa conferência proferida em 1995, na Universidade de Virgínia, o sociólogo polonês propôs, a partir de uma nítida inspiração weberiana, dois “tipos ideais” capazes de auxiliar a compreensão da sociedade contemporânea mediante a dimensão episódica com que se desenham experiências e relações. Estes tipos, segundo Bauman (1998, p.118), “as metáforas da vida contemporânea”, são o turista e o vagabundo. Enquanto tipos ideais, constituem modelos de compreensão social, relacionados, neste caso, à condição de “escolha”, num mundo em que os deslocamentos e a impermanência são paradigmas hegemônicos. Assim, “Os vagabundos são os restos do mundo que se dedicaram aos serviços dos turistas” (BAUMAN, 1998, p. 117). Algo sobre o que o personagem *Pitboy* demonstra ter total consciência:

Nós, os miseráveis, os marginalizados, filhos da mãe, adolescentes malparidos, ignorados, mal-acabados... morremos aos poucos atrás da cortina retratada nos jornais e nas revistas, na televisão e nos *outdoors* de campanha que dizem ao mundo que vivemos num paraíso terrestre (ROCHA, 2010, p. 133).

Salvador, na Bahia, o 1º de maio, em Lisboa e a Ilha do Sal, em Cabo Verde são lugares turísticos. E os meninos são os vagabundos desta paisagem. São existências sempre em trânsito, marcadas pelo provisório que garante a sobrevivência por um momento a mais. Segundo Lugarinho (2013, p. 220), vivem num espaço “que não oferece mais sentido”. Sérgio *Pitboy* “é resultado das condições de docilização dos corpos aqui aludidas por Foucault: seja na escola, em sua própria casa, seja nas humilhações a que ele e os de seu grupo são submetidos” (INÁCIO, 2012, p. 45). Escola, cadeia e hospital, espaços disciplinares foucaultianos, são o caminho da destruição de Sérgio. Emerson Inácio afirma como esses espaços são capazes de uma implosão de subjetividades, constituindo o romance uma metonímia de experiências coletivas vividas na ilha. O *Pitboy* enquanto testemunha dessa coletividade, materializa uma política e uma poética da marginalidade, resistente ao biopoder, ao Estado, o que de certa maneira determina sua forma de se existir, naquele contexto.

Dos quatro romances selecionados para este estudo, este narrador é aquele que se posiciona de modo mais testemunhal. Esta opção narrativa converge com estes tempos de novas demandas éticas sobre a garantia de um espaço discursivo para as vozes subalternas, ainda que o paratexto introdutório estabeleça algum condicionamento: “Alguns trechos foram suprimidos por serem demasiado realistas

e por despreverem factos que poderiam pôr em causa a dignidade de muitas pessoas da ilha” (ROCHA, 2010, p. 13). A fala de Sérgio, portanto, recebe, dentro da narrativa, uma espécie de filtro, trazendo à tona a complexa questão retórica posta por Gayatri Spivak (2010): “Pode o subalterno falar?”.

Segundo Inácio (2012), em três planos narrativos: o plano periférico (prefácio), o plano ficcional (a efabulação) e o plano factual (testemunho), “cria-se um jogo que estabelece a narrativa também como margem, já que não se encaixa plenamente dentro de nenhuma das formas a que aludimos, sendo a soma de todas elas e, ao mesmo tempo, nenhuma.” (INÁCIO, 2012, p. 48). O sujeito, ainda que personificado, traz a voz de uma condição marginal coletiva. Uma tradição de injustiça entre as diferentes classes sociais se manifesta na precariedade do que é oferecido para as crianças e jovens, que não têm atendidas suas necessidades mais básicas de sobrevivência. Sérgio diz: “Nós nascíamos com a marca da besta, carregando a sina do fracasso na escola. [...] A escola ensinou-me que sou um indivíduo incapaz e predestinado a ser ruim” (ROCHA, 2010, p. 42).

Considerações finais

Todos estes romances, a despeito de suas especificidades discursivas, estilísticas e de escolas literárias às quais estejam direta ou indiretamente ligados, possuem o mérito de trazer, por linhas ficcionais, registros de diferentes tempos históricos e espaços geográficos da marginalidade a que são relegadas essas crianças e jovens. De modo mais ou menos explícito, emerge deles uma tônica denunciatória. Construindo formas de sociabilidade alternativas, em cenários de precariedade e violência, esses romances mostram uma dimensão heroica. Os personagens são os párias de um sistema econômico explorador, cruel e excludente. Uma situação que não os impede de sonhar e de lutar com suas próprias armas. Uns sucumbem, outros subvertem seu suposto destino. O narrador autodiegético do romance de Evel Rocha destaca-se por sua abordagem nada ingênua. Ele demonstra um nível de consciência bastante diferente do que vemos nos outros romances ora estudados. Ainda que possamos colocá-lo ao lado de Pedro Bala e Gaitinhas no que se refere à consciência social de suas respectivas trajetórias, Sérgio é a desesperança. Representa, aproximando-se mais dos meninos de *O meu nome é Legião*, as consequências mais aterradoras da globalização e do capitalismo na primeira década deste século.

O que buscamos evidenciar é que, à sua maneira, nos limites de seu tempo histórico e, de certa forma, também o transgredindo, Jorge Amado fazia um movimento que reverberará na obra de Soeiro Pereira Gomes; será emulado por António Lobo Antunes, em *O meu nome é Legião* e far-se-á presente no romance *Marginais*, de Evel Rocha. Todos esses romances se encontram nas esquinas da marginalidade, da qual ora destacamos sua dimensão juvenil, capaz de revelar

o grande falhanço das relações entre as camadas sociais desfavorecidas e seus governantes, em diferentes tempos históricos e espaços geográficos, assim como as consequências de um sistema econômico pautado na luta de classes e na desigualdade socioeconômica. “Em *Marginais*, o estado é cartorial, ‘pertence’ às classes mais abastadas, [...] aos ‘marginais’ não são oferecidas oportunidades de escaparem ao ‘sistema’, restando-lhes o crime, o tráfico e a prostituição” (LUGARINHO, 2012, p. 82). No escopo deste trabalho, essa constatação pode ser estendida aos outros romances. O Estado só reserva, a essas camadas sociais, opressão e negligência, enquanto os protagonistas vivem, para usarmos uma expressão de Emerson Inácio, (2012, p. 47): “um jogo entre ascensão e atavismo social”. Neste movimento, por meio de suas especificidades narrativas, cada romance nos oferece o discurso possível à sua época, mas são todos discursos preocupados com o abandono, a exploração, a marginalidade e a subalternização de uma camada de nossa sociedade que possui, em si mesma, as potencialidades de futuro, muitas vezes interrompidas de maneira trágica. Procurou-se mostrar aqui os pontos em que essas obras se encontram e se distanciam, num trânsito entre o particular de cada contexto e o universal que se refere às crianças e jovens marginalizados, heróis e vítimas da pós-modernidade, no horizonte das literaturas de língua portuguesa.

FONSECA, C. H. *From Jorge Amado to Evel Rocha: the marginalized youth in Portuguese language literature*. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 241-258, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This article focuses on the forms of precariousness, physical and symbolic violence that affect a marginalized portion of youth, in four Portuguese-language novels, starring children and adolescents in situations of social vulnerability: Capitães da areia, by Jorge Amado; Esteiros, by Soeiro Pereira Gomes; Meu nome é Legião, by António Lobo Antunes and Marginais, by Evel Rocha. Each of these novels, linked to specific historical and geographical contexts, presents similarities and distances between them. The pointing out of possible interactions and convergences between these works, through the analysis proposed here, brings to light questions such as: the relationship between the 1930s northeastern novel and Portuguese neorealism; the reverberations of Brazilian modernism in Cabo Verde and the interfaces of colonial heritage, expressed in these literatures, based on their singularities.*

■ **KEYWORDS:** *Marginal youth. Jorge Amado. Soeiro Pereira Gomes. António Lobo Antunes. Evel Rocha.*

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1937.
- _____. **Jubiabá**. 19ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.
- ANDRADE, Mário de. “Piá não sofre? Sofre”. In. LOPEZ, Telê Ancona (Org.). **Os melhores contos de Mário de Andrade**. São Paulo: Global, 1988.
- ANTUNES, António Lobo. **O meu nome é Legião** (edição *ne varietur*) 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BERGAMO, Edvaldo. **Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- BUENO, Luis Roberto. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- BRUNS, Maria Alves de Toledo. A mídia e a adultização/erotização da infância e da adolescência. In: LEÃO, A. M. C.; MUZZETI, L. R. (Orgs.) **Perspectivas, práticas e reflexões educacionais**. São Paulo: Cultura Acadêmica, pp. 243-263, 2016.
- GOMES, Soeiro Pereira. **Esteiros**. 4. ed. Lisboa: Edições Avante!, 1979.
- GUADAGNIN, Marcelo Frizon. **O Regionalismo na literatura brasileira: o diagnóstico de Antonio Candido**. Orientador: Luis Augusto Fischer. 2007. 127 f. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- INÁCIO, Emerson. Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 22, 43-54, DEZ/2012.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LOUZEIRO, José. **Infância dos mortos**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- LUGARINHO, Mário César. Marginalidade, corpo, subalternidade, Evel Rocha e Marcelino Freire: à margem da margem. IN. **Via atlântica**, São Paulo, n. 22, 219-223, DEZ/2012.
- MAFESOLLI, Michel. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MELO, Mário Cesar Miranda. **As crianças invisíveis na Literatura Brasileira: meninos de rua, na rua e outras crianças em situação de risco**. Provo, Utah/EUA. Birghan Young University, 2009.

REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**: do neo-realismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2005.

ROCHA. Evel. **Marginais**. Praia: ASA/Gráfica da Praia, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** (tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa). – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



AMANHÃ AMADRUGADA 30 ANOS: A LITERATURA DE VERA DUARTE DE CABO VERDE PARA O MUNDO

Simone Caputo GOMES*

- **RESUMO:** Vera Duarte, escritora cabo-verdiana, completa 30 anos de carreira. Iniciou sua trajetória literária com **Amanhã amadrugada**, poesia de autoria feminina, que abordava, como tema principal, a resistência à ordem patriarcal e a emancipação das mulheres. O colonialismo, a independência política de Cabo Verde, a situação mundial e a contemporaneidade são também vetores de sua obra, cujo ponto de partida é o livro de 1993, que ora apresentamos. Das lutas femininas (e não somente) do seu pequeno país insular às convulsões que assolam o mundo (guerras, fomes, ódios) move-se o texto de Vera Duarte, projetando as questões crioulas a uma dimensão planetária.
- **PALAVRAS-CHAVE:** **Amanhã amadrugada**. Vera Duarte. Literatura Cabo-verdiana. Poesia. Literatura-Mundo.

E como é linda esta folha de papel que nervosamente vou cobrindo de pequenas formas arredondadas que talvez morram no caixote de lixo mais próximo ou levem ao próximo milénio a mensagem do milénio mil, rica e sinuosa, vermelha como um grito e, acima de tudo, MULHER.¹

VERA DUARTE (Vera Valentina Benrós de Melo Duarte Lobo de Pina) é cabo-verdiana da ilha de São Vicente (Mindelo). Desembargadora, poeta (é assim que Vera Duarte gosta de ser denominada, e não “poetisa”), ficcionista e ensaísta, é Membro Fundador da Academia Cabo-verdiana de Letras (da qual foi Presidente e Vice-Presidente), Membro da Associação de Escritores Cabo-verdianos (da qual foi Presidente), Membro da Academia de Ciências de Lisboa e da Academia Gloriense de Letras (Brasil). Também é Membro do *Institute for African Women in Law* e do Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa. Foi condecorada

* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – SP – Brasil – CEP: 05508-010 – simonecaputog@usp.br.

¹ DUARTE, Vera, 1993, p.37.

com a Medalha de Mérito Cultural pelo Governo de Cabo Verde, em 2005, e com a Medalha do Vulcão de Primeira Classe pelo Presidente da República de Cabo Verde, em 2010. Recebeu, entre outros, os Prêmios: Menção Honrosa nos Jogos Florais 1976, pelo primeiro aniversário da Independência Nacional; Primeiro lugar no Concurso Nacional de Poesia promovido pela Organização das Mulheres de Cabo Verde (1981); Prémio Norte-Sul Direitos Humanos do Conselho d'Europa (1995); *Tchicaya U Tam'si de Poésie Africain* (2001); Prémio Sonangol de Literatura (2003); Prémio FEMINA 2020 para Mulheres Notáveis; Prémio Literário Guerra Junqueiro, Lusofonias (2021); Prémio José Aparecido de Oliveira de Honra e Glória ao Mérito, nos 25 anos da CPLP (2021).

Dentre suas publicações destacamos **Amanhã amadrugada**, poesia, 1993; **O arquipélago da paixão**, poesia, 2001; **A candidata**, romance, 2004; **Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança**, poesia, 2005; **Construindo a utopia: temas e conferências sobre Direitos Humanos**, 2007; **Ejercícios poéticos**, 2010; **A palavra e os dias**, crônicas, 2013; **A matriarca—uma estória de mestiçagens**, romance, 2017; **De risos & lágrimas**, poesia, 2018; **A reinvenção do mar: antologia poética**, 2018; **Cabo Verde, um roteiro sentimental: viajando pelas ilhas da sodad, do sol e da morabeza**, ensaios, 2019; **Naranjas em el mar**, antologia poética bilingue português e espanhol, 2020; **Contos Crepusculares: metamorfoses**, 2020; **A Vénus crioula-** romance, 2021; **Desassossegos e acalantos-** micro contos, 2021; **Urdindo palavras no silêncio dos dias-** poesia, 2022; **José Mãos Limpas e outros contos**, 2023.

Conheci Vera Duarte, a escritora, numa saudosa noite há passados 30 anos, quando lançávamos nossos respectivos livros na Sala António Nunes, na cidade da Praia, na ilha de Santiago de Cabo Verde. Eu apresentava o meu, **Uma recuperação de raiz: Cabo Verde na obra de Daniel Filipe**, originariamente dissertação de Mestrado defendida em 1979 na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e publicada em 1993, inaugurando a Coleção TESE do Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco. Vera lançava o seu, **Amanhã amadrugada**, com apresentação de Mário Lúcio, com direito a brinde de vinho em taças que ele trouxera escondidas na mochila.

A partir daí, formou-se uma amizade e uma irmandade entre mim e Vera que completa três décadas.

Trazendo, em 1993, **Amanhã amadrugada** para o Brasil, introduzi a poesia de Vera Duarte em curso de Pós-graduação na Universidade Federal Fluminense e, até os nossos dias, continuo divulgando sua extensa e heteróclita obra, que tem ganhado mundo, com justiça.

Desde os primeiros escritos (**Jogos Florais 1976, antologia de poesia cabo-verdiana**, com outros autores, e **Amanhã amadrugada**, 1993, primeira obra individual), Vera se debruça sobre temáticas estruturais do tempo em que vive, como os direitos humanos, a assunção e o empoderamento da voz e da ação

femininas na sociedade e na literatura, a persistência de situações de discriminação e escravatura, a denúncia e a abolição de qualquer tipo de preconceito, a extinção de todas as formas de violência.

Aliando o discurso lírico (da paixão, do erotismo, do amor loucura, com ecos da poesia de Florbela Espanca) ao registro épico (a gesta das guerrilheiras das lutas de libertação, o heroísmo cotidiano das mulheres cabo-verdianas a vencer a seca e a fome), Vera Duarte apresenta-nos em **Amanhã amadrugada** 59 poemas, assim divididos: Caderno I, com 15 momentos; Caderno II, com 10 exercícios poéticos; Caderno III, com 22 poemas de bloqueio, de amor e ausência; e Caderno IV, com 12 poemas).

A estrutura da obra tem por suporte metáforas de base, que ora se associam, ora se estruturam em antíteses. Vejamos: a imagem do “pássaro fechado” (“que não posso soltar”, p. 25), que traz à memória a lírica de Jorge Barbosa na epígrafe do Caderno I (DUARTE, 1993, p. 25-44), e a da “borboleta a que se recusaram as mais belas flores” (“borboleta ferida”, “columbina / de sina adversa”, DUARTE, 1993, p. 33, p. 44, respectivamente) opõem-se às “amarras que se soltam” (DUARTE, 1993, p. 89) na manhã (e no amanhã) “amadrugada”, representativas tanto do percurso feminino em Cabo Verde quanto da “revolução”, da independência do arquipélago dos grilhões do colonialismo (“história dolorosa” que a poeta se propõe a “contar” no Caderno I, p. 27).

No “século vinte”, “tempo de mágoas”, “de luto”, da “canção desesperada” da mulher “escravizada, tiranizada, violentada”, “impotente”, representativa de todas as mulheres ou da maioria das mulheres a que pretende dar voz, o eu lírico deseja “desvendar os universos proibidos”, “lutar contra os preconceitos e a opressão que castram”, “desprezar os fariseus da [sua] história e voar” em plena liberdade (DUARTE, 1993, p. 40, Momento XII). A contenção e a “sublimação”, as “imagens proibidas e as sensações interditas” serão ultrapassadas pela “voz da libido”, pela “paixão”, pelo erotismo, pela “loucura” (DUARTE, 1993, p. 55 e 44, exercício poético 5 e Momento XV, respectivamente).

Das amarras do amor-paixão, que gera desamparo e solidão, e das amarras da liberdade política (“Apertam-se-me os círculos concêntricos”, uma “involuntária clausura” e “uma parede castrante erguida”, cf. DUARTE, 1993, p. 39) aos voos possíveis para um povo herói do cotidiano (o cabo-verdiano), especialmente representado por suas mulheres, fala-nos a poesia de Vera Duarte, que tem por veículo e confidente a folha de papel (“cúmplice”, p. 32). Em **Amanhã amadrugada**, uma reflexão sobre a escrita se constrói passo a passo, dedicada à tarefa de erigir um discurso poético feminino em Cabo Verde, e a revolução dá-se também na forma poética que transita, ora em verso, ora em prosa, libertando-se das barreiras do que se convencionou para a forma da poesia—“Malarmé tem razão: a prosa não existe”, afirma a escritora, em coro com o português Manuel Alegre, na epígrafe do Caderno II (p. 47).

Mas da pátria também se trata: “o país. Não apanhe mais moscas nem desenhe foguetões de ir à lua. À lua vai-se nos *states*. Aqui vai-se à terra. Assim, à terra sem nada nem verdes porque chuva não há. [...] Não chove, não chove, não chove” (exercício poético 6, p. 57). Fala-se da pátria (centrada no Mindelo) sitiada pelo fascismo e da pátria liberta, aberta ao mundo: “A minha ancestralidade plasmada sobre a baía e o porto grande que se abre ao infinito gerou-me” (Momento XI, p. 39).

Toda a poesia de Vera Duarte viaja pelo “interior” (p. 51) de seu país, roteiro que seguirá também na prosa, revelando ao leitor a história, os costumes, o palpitante da vida nessas ilhas no meio do mundo. O percurso da obra poética de Vera Duarte, objeto maior deste meu texto, documenta a saga de seu povo desde a construção de um “tempo novo” (p. 69), “madrugada diferente” (p. 91) face ao bloqueio da ditadura reinante até 1975 (“tempo de luto”, p. 70), até a consolidação de uma democracia das mais representativas da África Subsaariana. Dos sonhos de um “Sahel redimido”, de uma “terra sagrada que abre suas comportas” (p. 104), fala-nos a poeta em seu primeiro livro publicado, **Amanhã amadrugada** (1993).

No Caderno IV, de subtítulo “de quando se soltaram as amarras”, Vera Duarte propõe, em epígrafe de sua autoria, o mote do livro e, de certa forma, de toda a obra que virá ao nosso encontro, de 1993 a 2023:

Até que um dia
farta já dos voos rasantes que planam sem ousar
me arme de um hino revolucionário e parta ...
em direção a uma madrugada diferente (DUARTE, 1993, p. 91).

O período demarcado dos poemas é 1975, ano da independência do país do jugo colonizador. E o Caderno se inicia com “O povo em poesia”, expondo o comprometimento da poeta com o processo político:

penetrei com desespero
no fundo da miséria dos homens

Agora sei tudo
a poesia dos oprimidos
e a beleza grandiosa
do povo empunhando com ódio
as armas que o libertarão (DUARTE, 1993, p. 93).

O caderno vai cantar “o sonho [que] se fecundou/em concreta utopia” nas figuras do “Guerrilheiro” (título de poema, p. 97), dos “homens que construíram/a

Pátria nova”, dos “mártires”, personagens representativos de “um povo herói do cotidiano” (p. 98). A chuva, enfim, poderá chegar em outubro, não sob a forma física (“as chuvas de outubro não existem”), mas na ação do povo:

Homens mulheres crianças
Na pátria livre libertada
Plantando mil milharais
Serão a chuva caindo
Na nossa terra explorada (DUARTE, 1993, p. 99).

Contudo, não somente um caminho da nação independente rumo ao mundo, mas um caminhar no mundo é o que verifico na literatura e, sobretudo, na poesia cabo-verdiana na contemporaneidade, e aqui tomo a escrita de Vera Duarte como exemplar.

Amanhã amadrigada evoca um tempo (os quatro Cadernos que estruturam o livro datam-se, decrescentemente, entre 1985 e 1975) “no dobrar do derradeiro século do milénio mil, tão rico, injusto e mal vivido” (Momento I, p. 27) e propõe-se a “contar uma história dolorosa” (p. 27), que se estende do Sahel africano a um “mundo” com “guerras, fomes e ódios” (Momento II, p. 29). Um mundo de amor-angústia “sem saída”, de “desamparo e solidão” (Momentos II e III, p. 29-31). O papel é a “cúmplice folha” (p. 32) ou o tão certo secretário (com ecos de Camões) onde se expressa a dor (cf. poema “Desesperadamente”, Caderno III, p. 85) de um eu lírico feminino que, em plena transição de século, exprime sua revolta num “grito”, “mensagem ao próximo milénio que já não tarda” (Momento IX, p. 37). E espera, “aguarda o momento de existir” numa “madrugada ou manhã clara” (Momento IV, p. 32).

A saga de uma literatura de autoria feminina produzida por cabo-verdianas desde Antónia Gertrudes Pusich, referida por Manuel Ferreira (FERREIRA, 1977, p. 13) como produtora da “mais antiga obra literária de um autor africano”, é aqui verticalizada por Vera Duarte, expondo as emoções, reflexões e convulsões de um eu feminino na transição para o século XXI.

Toda a obra de Vera Duarte se constrói na trilha de uma resistência da escritura de autoria feminina a um cânone que tem consagrado, prioritariamente, obras de autoria masculina. Tal dinâmica tem provocado um incremento à divulgação e exame de uma linhagem de obras esquecidas (ou invisibilizadas) de escritoras presentes nos **Almanaques**, como o **de lembranças luso-brasileiro 1851-1900** e o **luso-africano**, no século XIX, bem como a investigação de obras pouco estudadas, como as de Maria Margarida Mascarenhas, Yolanda Morazzo, Sílvia Crato, por exemplo. A crítica universitária atual tem contemplado, com frequência, a produção de Orlanda Amarílis, Dina Salústio, Fátima Bettencourt, além de Vera Duarte, buscando demonstrar como a perspectiva feminina se vai adensando à medida que

a emancipação das mulheres cabo-verdianas no mundo patriarcal (e no mundo da literatura) vai ganhando força e espaços.

Em suma, na contramão das inúmeras lacunas observadas (que podemos denominar de “memoricídio”), já fartamente mencionadas em ensaio publicado anteriormente², afirmo, com Vera Duarte que, para as mulheres,

um outro mundo é possível
sem estupros mutilações ou sequestros
sem humilhações nem discriminações
sem açoites nem mortes prematuras (DUARTE, 2013, p. 42).

Resgatar o memoricídio (discriminações/mutilações) operado com relação às produções literárias femininas é o meu objetivo desde a década de 1990, inserindo-me na construção deste “outro mundo possível”, inclusivo e não vitimizador das mulheres, referido pela poeta. Por tal motivo, vale a pena proceder a uma verticalização da pesquisa do vasto material oferecido pelas escritoras cabo-verdianas, para aquilatar as denúncias de um patriarcalismo repressor e violento, além de inferir as refrações e resistências que suas perspectivas podem imprimir ao cânone marcadamente masculino.

O poema “Sinais”, de Vera Duarte, pode ser lido como uma proposta de olhar o cânone cabo-verdiano e a trajetória das mulheres de forma diversa com relação à hegemonia patriarcal:

Pelo tempo por que passei
deixei gravados os meus sinais
d’insurreição, revolta e rebeldia
e d’alegria para lá da dor [...]
d’escrava amarrada ao tronco
esperando a cruel chibata [...]
de triste esposa submissa
obedecendo ao rude senhor [...]
pelo tempo por que passar
deixarei gravados outros sinais (DUARTE, 2001, p. 57-58).

O livro de estreia de Vera Duarte, **Amanhã amadrigada**, exemplar desse movimento de destaque à escrita literária feminina e de assunção de uma ótica feminista, permite constatar que o texto e o eu lírico transitam de uma “DOR” florbeliana, que reverbera nos “jardins fechados do mundo” (“os versos de Florbela que me traem”, p. 42), para o “desejo nostálgico de clareiras abertas no mato”

² GOMES, 2019.

(p. 36); ultrapassam “as secas-sahel-e-pesadelos” e alcançam conquistas como a “festa” da “chuva” que “vivifica” e a “madrugada” (momento VII e Momento VII, respectivamente, p. 35 e 36), metáforas que antecipam, já no Caderno I, os desdobramentos e a abertura de sua obra (poética e ficcional) posterior a uma leitura mundial.

“Setembro” (que inicia o Caderno III, p. 67) e poemas subsequentes dividem o tempo das estações do ano em dois tempos: das “lembranças de um tempo de luta”, de “dor”, “revoltas”, “tiros”, “sangue” e “grilhetas”, “de África cativa/num mundo cheio de vazio” (p. 67-68), e, por outro lado, de sua extinção com a chegada das “chuvas abundantes” (p. 67) que evocam, na terra seca do arquipélago (e, por extensão, na secura do mundo), a imagem da “mais bela madrugada” (p. 68). Assim:

a água varreu o lamaçal
limpou os corpos caídos
levou dejetos e tudo
e apenas deixou
– redimidos –
os homens, a terra
e o futuro (DUARTE, 1993, p. 67).

De um “tempo novo”, de “homens redimidos”, de um “mundo em construção” (p. 69), de “aurora transparente” e cânticos de “manhã renovada” (p. 70) aqui se fala (poemas “Criança” e “Desejos”). E de um mundo em que as mulheres são ativas semeadoras, como nos poemas “Morreu uma combatente” e “Momento”, do Caderno III (p. 72 e 73). Um “mundo irmão/ limpo e incorrupto” (p.71), e não somente para Cabo Verde.

Um caminho rumo ao mundo/um caminhar no mundo é o que percebo na literatura e, sobretudo, na poesia cabo-verdiana na contemporaneidade. A vocação migratória e transnacional assomava desde os primórdios da Literatura Cabo-verdiana, na literatura de viagens quinhentista³ e seiscentista⁴, que expressava o desejo dos habitantes da ilha de Santiago de alcançar e povoar a fresca Serra Leoa (na chamada costa da Guiné), como alternativa às secas e aos traumas das fomes, como a de 1583, na ilha de Santiago. Muito cedo funcionando como plata-

³ ALMADA, André Álvares d'. **Tratado breve dos rios de Guiné do Cabo Verde**. Introdução, modernização do texto e notas de António Luís Ferronha. 1. Ed. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.

⁴ DO(R)NELHA(S), André. **Descrição da Serra Leoa e dos rios de Guiné do Cabo Verde**, 1625. ed. do texto português, introd., notas e apêndices por Avelino Teixeira da Mota. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1977.

forma giratória entre três continentes (África, Europa e América), o arquipélago de Cabo Verde sempre esteve aberto para o mundo.

Ottmar Ette (2012), sobre o saber da convivência no qual repousa a literatura, lembra que “as ilhas e os arquipélagos, vistos em diferentes níveis, jamais hão de ser entendidos como figuras ancoradas em um lugar fixo, mas como entidades dinâmicas”. Desta forma, a estrutura significativa da ilha (e, por extensão, do arquipélago) é, pelo menos, dupla. Por um lado, pode significar um estado fechado, isolado do Outro; por outro, a consciência de uma relacionalidade de múltiplas formas com o Outro.

Tendo em mente os deslocamentos que orientam a Literatura Cabo-verdiana desde o que chamo *uma história do espaço* (pré-Claridade, **Claridade** até a geração da Nova Largada) para *uma poética do movimento* (contemporaneidade), tenho buscado acompanhar algumas obras e excertos literários que tentam definir uma raiz ou pertença ao discurso, mas já apontando para aquela perspectiva dupla (insularidade como espaço isolado e fixo, mas também insularidade como ponte, trânsito e relação).

Volto, para aprofundar a reflexão, à metáfora do “pássaro fechado”, que penso presidir a poética de Jorge Barbosa (2002, p. 329), sobretudo nos antológicos poemas do ciclo “Meio milênio” (num balanço de “5 séculos de abandono e retardado progresso” (2002, p. 381) e na epopeia sumária “Expectativa”, mormente no Canto 4º, em que a ilha, “este redondo espaço aflitivo” (p. 180), “desesperado cenário” (p. 186) que “comprime”, “reduz” e “desespera” (p. 180), é ladeada por uma “estampa [...] / com o retrato de um menino / que tinha à sua frente / uma grande esfera giratória / com o mapa-múndi assinalado” (p. 174-175). E a partir daí, declara o poema: “o poeta imaginou / um lento impulso / nos dedos finos do menino / rodando assim o globo / inclinado sobre o eixo / varado em diagonal... // Da rotação surgiram / na visão do poeta / surgiram e passaram / com as suas cores / variadas e cintilantes / nações e continentes” (p. 175).

O enfoque barbosiano propõe uma abertura, desde um mundo fechado (a ilha, o arquipélago) até o infinito (aberto pela rotação do globo terrestre), e a entidade “ilha” pode ser compreendida, por um lado, como ilha-mundo, dentro da qual uma totalidade se espacializa, e, por outro lado, como ilha-para-o-mundo, com múltiplas possibilidades de conexão e vetorização, seguindo o rastro do pensamento de Ottmar Ette (2012).

Em **Amanhã amadrugada**, num poético passeio a pedra de Lume, paisagem exuberante no interior da ilha do Sal (Cabo Verde), o eu lírico salta para a seguinte reflexão, no exercício poético 2:

Somos todos mortos: pela guerra e pela fome; pelo amor e pelo ódio; pela violência quotidiana dos *ghettos* e das cidades, dos campos de concentração, das fábricas e da poluição. Ninguém morre de morte natural. Salvo o poeta... [...] o

que se passa no Gana? e em São Salvador? bate-se no Tchad; e mata-se no Chile. [...] Afligem-me contudo estas notícias do mundo e dos homens (DUARTE, 1993, p. 51).

De forma semelhante, localizando, no exercício poético 4, seu ponto de partida no Mindelo, ilha de São Vicente (“meus olhos mergulharam para além do monte cara”, p. 54), esta voz feminina parte em busca da liberdade “dos irmãos” e de si própria “nos tarrafais de todas as terras” (poema “Não mais”, p. 94) do globo. O movimento de expansão, mundialização, nos dois excertos, é notório.

Obras poéticas da contemporaneidade, como a de Vera Duarte, têm como suporte conceitos como os de ilha-para-o-mundo, errância, nomadismo, trânsito, transárea, vetorização, poética do movimento, não-lugar, polinização rizomática que proporcionam outros olhares ou elegem outros focos de análise para a produção cabo-verdiana.

Oswaldo Osório, n.º **A sexagésima curvatura** (2007, p. 79), propõe, no poema “Signo Identitário”: “Geográfica e sentimentalmente África e demograficamente e culturalmente mestiços não temos de ser europeus nem mais nem menos africanos./ Temos, isso sim, é de saber conviver caboverdianamente neste vasto Atlântico que nos rodeia e a que desde cedo servimos de ponte de identidades”.

A assumida criouldade de Vera Duarte, compartilhada na epígrafe do Caderno III de **Amanhã amadrugada** com Baltasar Lopes (“oh, o depois mestiço/ nascido/ do crepúsculo de hoje/ e da madrugada de amanhã” p. 65) proporciona este espaço intervalar que permite à pluralidade identitária de Cabo Verde ser ponte para o mundo e no mundo (há mais cabo-verdianos espalhados pelo globo do que nas nove ilhas habitadas).

Uma pátria (ponte) entre mundos parece-me afinar-se com a ideia de uma escrita-entre-mundos, híbrida, uma literatura viajante, de contato, de trocas, de movimento e devir que possa interrogar paradigmas hegemônicos e transcender fronteiras e limites de ordem geográfica, genérica e temporal: esta a concepção que tem presidido a escrita literária de Vera Duarte, desde o seu nascedouro. Uma obra que, ainda mantendo laços com uma raiz de pertença (“acarício a terra agreste desta paisagem órfã”, p. 58), vai ampliando a espacialização em vetorização, orientando-se para uma literatura-mundo, sintonizada com a experiência vivencial contemporânea caracterizada pelo humanismo planetário.

A produção de Vera Duarte assume a vocação global da identidade plural cabo-verdiana, com traduções em outras línguas como alemão, árabe, espanhol, francês, holandês, inglês, sueco, além de realizar interlocução com obras de várias pertenças, rumo a uma literatura global que exige leitura e recepção transversais, além de memória literária para captar e interpretar a circulação de textos alheios (em língua portuguesa ou outras) nos poemas.

Posto isto, e voltando à estrutura que sustenta **Amanhã amadrugada**, a luta entre a angústia do pássaro fechado (preso) e a possibilidade do voo é vencida, ao findar o livro, pelo amor que, enfim, apesar das “marcas” de uma “caminhada/ longa e dolorosa”, realiza-se em ato no poema “Companheiro” (p. 104). “Corpos ardentes”, em êxtase, encontram harmonia e sintonia com os “sonhos de sahel redimido”: “abraçar-te-ei tão forte quanto puder/ e, sobre esta terra/ sagrada/ abriremos nossas comportas” (p. 104).

Para concluir, mas abrindo outras comportas, esta leitura do livro **Amanhã amadrugada** é apenas uma das possibilidades de apreensão da obra, respeitando a sua ordem temporal decrescente, sob o signo da rememoração (de 1985 a 1975). Sinalizo que essa década poderia ser lida de outra forma, em ordem crescente da datação dos poemas (analisando o livro de trás para a frente), navegando do dealbar da independência de Cabo Verde (Caderno IV) à transição para o novo século (tema principal do Caderno I). Sob esse viés, para além das independências políticas, as “guerras, fomes e ódios” (Momento II, p. 29) como “desordem universal” (exercício poético 6, p. 57) persistem no mundo, assim como “desamparo e solidão” (Momento IX, p. 37). De qualquer forma, nas várias leituras possíveis, no fundo da caixa de Pandora, em resistência e com humanismo, a poeta, sempre, vai “esconder a noite na madrugada” (p. 36). Em seu texto, no mais escuro do “labirinto” (p. 39), haverá sempre uma “madrugada de amanhã” (epígrafe de Baltasar Lopes ao Caderno III, p. 65) a despontar.

GOMES, S. C. *Amanhã amadrugada* 30 years: Vera Duarte’s literature from Cape Verde to the world. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 259-270, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Vera Duarte, Cape Verdean writer, completes 30 years of career. She began her literary career with Amanhã amadrugada, poetry written by women, which addressed, as its main theme, resistance to the patriarchal order and the emancipation of women. Colonialism, Cape Verde’s political independence, the world situation and contemporary times are also vectors of her work, whose starting point is the 1993 book, which we present here. From the feminine struggles (and not only) of her small island country to the convulsions that are ravaging the world (wars, famines, hatred) Vera Duarte’s text moves, projecting Creole issues to a planetary dimension.*

■ **KEYWORDS:** *Amanhã amadrugada. Vera Duarte. Cape Verdean Literature Poetry. World Literature.*

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Jorge. **Obra poética**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

DUARTE, Vera. **Jogos Florais 12 de Setembro**: antologia de poesia inédita cabo-verdiana. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1976.

DUARTE, Vera. **Amanhã amadrigada**. Lisboa: Vega – Instituto Caboverdiano do Livro, 1993.

DUARTE, Vera. **O arquipélago da paixão**. Mindelo: Artiletra, 2001.

DUARTE, Vera. **A candidata**. Luanda: UEA, 2004.

DUARTE, Vera. **Preces e súplicas ou os cânticos da desesperança**. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

DUARTE, Vera. **Construindo a utopia: temas e conferências sobre Direitos Humanos**. Praia: Edição da Autora, 2007.

DUARTE, Vera. **Ejercícios poéticos**. Canárias: SEPTENIO, 2010.

DUARTE, Vera. **A palavra e os dias**, crônicas, Belo Horizonte: Nandyala 2013.

DUARTE, Vera. **A matriarca—uma estória de mestiçagens**. Praia: Pedro Cardoso Livraria, 2017.

DUARTE, Vera. **De risos & lágrimas**. Praia: Pedro Cardoso Livraria 2018.

DUARTE, Vera. **A reinvenção do mar: antologia poética**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2018.

DUARTE, Vera. **Cabo Verde, um roteiro sentimental: viajando pelas ilhas da sodad, do sol e da morabeza**. Praia: Mudjer Edições, 2019.

DUARTE, Vera. **Naranjas em el mar**, antologia poética bilíngue (português e espanhol). Canárias: Biblioteca Atlántica, 2020.

DUARTE, Vera. **Contos Crepusculares: metamorfoses**. Praia: Pedro Cardoso Livraria, 2020.

DUARTE, Vera. **A Vénus crioula**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2021.

DUARTE, Vera. **Desassossegos e acalantos**- micro contos. Salvador: KatukaEdições, 2021.

DUARTE, Vera. **Urdindo palavras no silêncio dos dias**. Curitiba: Kotter Editorial, 2022.

DUARTE, Vera. **José Mãos Limpas e outros contos**. Vila Nova de Famalicão: Editorial Novembro, 2023.

ETTE, Ottmar & MÜLLER, Gesine eds. **Worldwide. Archipels de la mondialisation. Archipiélagos de la globalización**. Madrid and Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012.

GOMES, Simone Caputo. A poesia feminina cabo-verdiana vive: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina. Rio de Janeiro: **Mulemba**, v. 11 n. 21, 2019. Poesia

Africana de Autoria Feminina em Língua Portuguesa (Dossiê). Disponível em: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2019.v11n21a31265>. Acesso em: 27 de novembro de 2023.

GOMES, Simone Caputo. Viagens da literatura cabo-verdiana entre raízes e rizomas, entre árvores e ondas. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 40, p. 261-296, nov. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.i40.157144>. Acesso em 28 de novembro de 2023.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde**: literatura em chão de cultura. Cotia; Praia: Ateliê Editorial -UNEMAT; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.

OSÓRIO, Oswaldo. **A sexagésima curvatura**. Praia: Dada, 2007.



AMANHÃ AMADRUGADA, DE VERA DUARTE: 30 ANOS DE EXERCÍCIOS POÉTICOS COM SAL, MAR E CORPO

Sávio Roberto Fonseca de FREITAS*

■ **RESUMO:** O objetivo deste artigo é desenvolver uma análise do livro *Amanhã amadrugada* (1993), da escritora caboverdiana Vera Duarte. A referida obra está comemorando 30 anos de publicação, o que se torna muito significativo para a cartografia de autoria feminina em Cabo Verde, no sentido de ser uma produção poética que demonstra o requintado exercício de uma poesia nascida sob os elementos sal, mar e corpo. Para fundamentar as análises vamos nos ancorar nos posicionamentos críticos de Vera Duarte (2008) e Dina Salústio (2018) sobre escrita cabo-verdiana de autoria feminina, de Clenora Hudson-Weems (2020) sobre mulherismo Africana e de Oyeronké Oyewumi (2021) sobre cosmopercepção.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Amanhã amadrugada. Cabo Verde no feminino. Vera Duarte.

Introdução

Nosso objetivo aqui é desenvolver uma análise do livro *Amanhã amadrugada* (1993), da escritora caboverdiana Vera Duarte. A referida obra está comemorando 30 anos de publicação, o que se torna muito significativo para a cartografia de autoria feminina em Cabo Verde, no sentido de ser uma produção poética que demonstra um requintado exercício de uma poesia nascida sob os elementos sal, mar e corpo. Para fundamentar as análises vamos nos ancorar nos posicionamentos críticos de Dina Salústio (2018) sobre escrita cabo-verdiana de autoria feminina, de Clenora Hudson-Weems (2020) sobre mulherismo Africana e de Oyeronké Oyewumi (2021) sobre cosmopercepção.

O livro em tela nos entrega uma voz poética caboverdiana territorializada em um espaço literário cuja maior representação é dada pela autoria masculina. Escrever é um ato político do qual Vera Duarte não abre mão dentre e fora de Cabo Verde. Oportuno lembrar aqui uma memorável mesa plenária acontecida nos idos de Agosto de 2011, em Brasília, parte da programação do V Seminário

* UFPB – Universidade Federal da Paraíba. Centro de Ciências Aplicadas e Educação – Departamento de Letras. Mamanguape – PB – Brasil. 58280-000 – savioroberto1978@yahoo.com.br

Internacional Mulher e Literatura, cujas homenageadas eram as escritoras africanas e afro-brasileiras. Na altura, o referido seminário trazia para o debate o tema “Palavra e Poder: representações literárias”. A referida mesa era então presidida pela Professora Laura Padilha (UFF) e pelas escritoras Odete Semedo (Guiné Bissau), Sónia Sultuane (Moçambique) e Vera Duarte (Cabo Verde). Todas as escritoras mencionaram o dilema de ser mulher e artista da palavra nos respectivos países de origem. No momento, ficou claro que o machismo era e é um problema a ser enfrentado pelas mulheres nos países africanos de língua portuguesa. No entanto, percebemos um certo desconforto por parte das escritoras em se assumirem feministas, o que contrariou as expectativas de um grande grupo de pesquisadores na época, principalmente pelo fato de a crítica feminista ser o interseco maior de reflexão de então seminário.

Muitos de nós, voltamos para as nossas instituições de ensino com a reflexão a ser desenvolvida sobre a aversão de algumas escritoras africanas ao rótulo de feministas. Então, muito se pensou sobre um feminismo africano, feminismo negro, femismo de quarta onda, processos de transgressão feminina na África, pensamentos pós-coloniais, críticas africanistas feitas por mulheres, literatura de combate feita por mulheres, lugares de fala, estudos subalternos; ou seja, a literatura feita pelas mulheres africanas foram entregando possibilidades de construção de categorias para construção de uma cartografia literária de mulheres africanas que ainda se encontra em um estado de metamorfose epistemológica.

Fato é que, nos tempos de pandemia COVID-19, pesquisadores e pesquisadores começaram a fazer lives com escritores e escritoras africanas, situação que impulsionou muitos debates e conversas sobre posicionamentos ocidentais, eurocentrados, colonizantes para pensar o continente africano e as situações epistemológicas negro-brasileiras. De salto, em uma dessas agendas virtuais intitulada Live da Mauren, no dia 09/05/2020, no momento em que debatíamos Religião e Áfricas, quando mencionamos o termo “feminismo negro”, uma poeta baiana chamada Anajara Tavares nos atentou para refletir sobre o “Mulherismo Africana” com base na obra teórica da norte-americana Clenora Hudson-Weems (2020).

Embora muitas acadêmicas adotem o feminismo sem críticas (o conceito teórico estabelecido baseia-se na noção de que gênero é primário na luta das mulheres contra o sistema patriarcal), a maioria das mulheres Africana em geral não se identificam com o conceito em sua totalidade, e, portanto, não se veem como feministas. É certo que a priorização do empoderamento feminino e das questões de gênero pode ser justificável àquelas que não foram atormentadas pela impotência das diferenças étnicas; no entanto, certamente este não é o caso para as mulheres Africana. (Hudson-Weems, 2020, pp.37-38)

Ao passo que fomos aprofundando nossas leituras sobre Mulherismo Africana (HUDSON-WERMS, 2020), passamos a entender os posicionamentos aversos de escritoras africanas sobre o rótulo de feministas, de modo que a agenda de discussão de escritoras como Paulina Chiziane, Dina Salústio, Odete Semedo, entre outras, é sobre as particularidades de países africanos, territórios em que a colonização favoreceu as violências de raça, classe e gênero. É pauta do Mulherismo Africana o entendimento da ancestralidade, o respeito à diversidade étnica e religiosa, os contratos matrimoniais prematuros, a formação de famílias, o humanitarismo, a democracia política, os direitos humanos, a equidade de gênero, a poligamia, a monogamia, o aborto, a fome, a seca, as invasões estrangeiras em zonas rurais, consciência ambiental, políticas de país, ações afirmativas e inclusivas; ou seja, temas políticos que são urgentes para homens e mulheres que vivem no continente africana e em situação de diáspora africana.

Nesse sentido, ousamos dizer que Vera Duarte já anuncia no livro *Amanhã amadrugada* (1993) uma voz poética mulherista potencializadora de temas relevantes ao reconhecimento de uma caboverdianidade que se faz no feminino e se amplifica a partir de uma cosmopercepção africana de mundo (Oyewumi, 2021, pp.69-70), a qual ativa sensações corporais em suas várias possibilidades de interpretação política para além das categorizações essencialistas defendidas pelo feminismo ocidental.

Tanto homens quanto mulheres estão debatendo esta questão, particularmente no que diz respeito às mulheres Africana em seus esforços para permanecerem autênticas em sua existência, como a priorização de suas necessidades, mesmo que estas necessidades não sejam uma das primeiras preocupações da cultura dominante. A presente questão tem permanecido sempre a mesma: qual é a relação entre uma mulher Africana, a sua família, a sua comunidade, e seu desenvolvimento na sociedade atual que enfatiza, em meio à opressão, o sofrimento humano a morte, o empoderamento da mulher e o individualismo, sobre os direitos a dignidade e a humanidade? (Hudson-Weems, 2020, p.37)

Amanhã Amadrugada (1993) é uma obra que nos permite discutir o Mulherismo Africana. A voz poética nos leva a várias reflexões sobre amor, ódio, fome, seca, desenvolvimento social, a morte, a vida, a sobrevivência, as doenças, a guerra, a natureza humana, o meio ambiente, a política, a identidade, as religiões, a fé, a renúncia, a solidão, o humanitarismo, o companheirismo, o patriotismo, a poesia, a narrativa, a ficção, a literatura; todos os temas vinculados a modo africano mulherista de (re)conhecer Cabo Verde como um universo multifacetado na cena literária de língua portuguesa e crioula, um povo que, como pontua Simome Caputo (2021, p. 71), faz da mestiçagem o rizoma que fortalece a caboverdianidade.

Exercícios poéticos com sal, mar e corpo.

Amanhã amadrugada (1993) é uma coletânea de textos poéticos em que Vera Duarte exercita possibilidades de poesia em prosa e verso, fazendo o leitor experimentar formas multifacetadas de interpretação sobre Cabo Verde a partir de quatro cadernos de escritos com subtítulos sugestivos, a saber: Caderno 1- momentos de um longo poema dedicado ao amor; Caderno 2- Exercícios poéticos; Caderno 3- Poemas de bloqueio – e de amor e ausência; e Caderno IV – de quando se soltaram as amarras. Cada caderno nos leva a um universo estrategicamente insular que se intersecta pela equação sal, mar e corpo. As sinestésias se tornam uma linha tênue em todo o percurso poético conduzido pela voz poética mulherista e cosmoperceptiva. O corpo assume vários estágios de metamorfose ora sendo campo minado para explosões de sentimento ora sendo estado poético de especulações sociais, identitárias e políticas.

Momento VI (desabafo)

Vai e grita pelas achadas imensas
que a vida se conquista
contra a violência e a morte

Diz
do amor que brota das areias
do mar solitário
do abraço fecundo que nasce
dos confins de nossos seres.

Diz tudo
mas não digas que te amei
-e amo-
pois chega-me a morte pela recusa.
não quero morrer duas vezes!
(Duarte, 2008, p.54)

O poema acima faz parte do Caderno 1 da coletânea *Amanhã Amadrugada* (1993). O referido caderno refere-se a um longo poema dedicado ao amor. O desabafo perpassa o poema pela retórica do grito, atitude poética que aciona diversos sentidos de um corpo que se mostra inflamado por uma dor similar à solidão do mar. A enumeração iniciada em sequência introdutória das estrofes “Vai...”, “Diz” e “Diz tudo...” metaforizam o movimento do mar em linha irregular ao “amor que brota das areias”, reforçando a sensação líquida e áspera pela erupção

de um contato amoroso digesto e indigesto que não pode “morrer duas vezes”. Esse exercício neorromântico é uma constância na poética de Vera Duarte, mar e areia sempre dão um sabor salgado a solidão muito comum ao universo insular que remete ao território caboverdiano. O mulherismo se mostra no entendimento que a voz poética dá a sensação amorosa e a cosmopercepção fica marcada pela sinestesia entre o mar e a areia.

Cabo Verde é ainda e também um pequeno espaço onde mora o mundo. Nós mulheres escrevemos sobre isso, escrevemos isto. De várias maneiras, com intensidades diferentes, de vários jeitos e em vários gêneros. Escrevemos com o corpo magoado, com o corpo humilhado, com o corpo abandonado, com o corpo maltratado. Também escrevemos com o corpo alegre, realizado, dançante e vitorioso. Em primeira pessoa. E mais: nós estamos a aprender a escrever, mas sobretudo estamos a colocar-nos no lugar da outra mulher e a aprender a ver do lugar onde ela se encontra e de onde ela olha para nossa escrita a sua verdade não seja deturpada ou adaptada a outros interesses. (Salústio, 2018, pp.22-23)

A citação acima da também escritora caboverdiana Dina Salústio nos confirma a capacidade das mulheres no exercício de mostrar Cabo Verde a partir da escrita literária. Voltando ao poema *Momento VI (desabafo)*, podemos afirmar que a morte é uma forma de problematizar o estado líquido da existência poética à medida que simboliza a ambiguidade tênue entre o mar, o amar e o não amar. Os verbos marcadores da voz poética ir, dizer, gritar, brotar, querer e morrer funcionam como o movimento de um mar que quebra na aspereza da areia, fazendo surgir o amor, assim como nasce a Vênus da ambiguidade divina entre a mortalidade e a imortalidade. Um mar que se quebra em pedras, assim como o mar nas ilhas de Cabo Verde. É sobre este corpo que, provavelmente, fala Dina Salústio (2018) e que transforma em poema a Vera Duarte.

Desejos

Queria ser um poema lindo
cheirando a terra
com sabor a cana
Queria ver morrer assassinado
um tempo de luto
de homens indignos

Queria desabrochar
— flor rubra —
do chão fecundado da terra
ver raiar a aurora transparente
ser r'bera d'julion
em tempo de são joão
nos anos de fartura d'espiga d'midje
E ser
riso
flor
fragrante
em cânticos na manhã renovada.
(Duarte, 2008, p.91)

O poema acima está inserido no Caderno 3, cuja temática se volta ao bloqueio, ao amor e à ausência. *Desejos* é um poema que mantém a unidade sinestésica do livro *Amanhã amadrigada* (1993). Cabo Verde se faz presente no poema através do cheiro de terra, do sabor de cana, da flor rubra, da língua crioula (r'bera d'julion, d'espiga d'midje). O texto poético também segue o exercício da meta-poesia, insinuando simbolicamente a escrita de um poema caboverdiano, cujas ausências devem ser preenchidas com “cânticos de manhã renovada”. A quinta estrofe se organiza em uma degradação impulsionada pela ideia de uma escada, cuja acústica de subir e descer se dá pela aliteração do “r” em riso e da coliteração explícita em “flor/fragrante”. O mulherismo traz a pauta política do luto em “um tempo de luto/ de homens indignos”, registrando uma crítica social a homens que não representam uma especular dignidade caboverdiana; e a cosmopercepção se dá práticas sensoriais marcadas pelos verbos querer, ser, ver, desabrochar, raiar. A pauta política se volta para a fartura da cana, do chão fecundado, da flor rubra, do milho, fazendo a poesia lutar contra um cenário de fome muitas vezes causados pela ausência de chuva e pela falta de água, um problema ainda comum em Cabo Verde.

Corpo

Vai corpo indomável envolto em negro
beber do sangue da terra
o ódio e a morte que te darão vida

Vai firme e indócil
e perde-te nos labirintos escuros
até que nos encontremos de novo

Vai e mata à passagem
os restos fétidos
da sociedade morta
... e que um mundo irmão
limpo e incorrupto
floresça à tua passagem
de sacrifício em flor.
(Duarte, 2008, p.92)

O poema acima também integra o Caderno 3 de *Amanhã Amadrugada* (1993). O corpo aqui se volta para surgimento de Cabo Verde como uma nação que nasce do amor e do ódio. Como afirma Simone Caputo Gomes (2021, pp.70-71), Cabo Verde foi uma plataforma giratória para os colonizadores portugueses, os quais utilizam a Ilha de Santiago como laboratório para o conhecimento da costa africana e para avançar para as Índias. Quando a voz poética canta que “o ódio e a morte te darão vida” entrega uma provável interpretação sobre este processo doloroso de invasão sobre o qual “o corpo indomável em envolto em negro” é inevitavelmente submetido. A segunda estrofe em processo poético de encadeamento contínuo, para manter a unidade do poema, entrega o verso “Vai firme e indócil” na tentativa de sinalizar que “o corpo indomável” também é um espaço de resistência e de combate no momento em que é imposto a se perde em “labirintos escuros”. A retórica da esperança, recurso linguístico inevitável ao sema da invasão colonial, faz-se presente no mito do novo encontro, fortalecendo a ideia de que a fraternidade africana é o esteio para o retorno à vida. Este poema territorializa a voz mulherista (corpo indomável) e cosmoperpectiva (labirintos escuros) sobre a qual plausivelmente Vera Duarte se ancora para confirmar que Cabo Verde quebra a consistência colonial (2021, p.72), no momento em torna factível a execução dos “restos fétidos da sociedade morta” para o surgimento de “um mundo irmão/ limpo e incorrupto”.

As histórias do colonizado e do colonizador foram escritas do ponto de vista masculino- as mulheres são periféricas, quando aparecem. Embora os estudos sobre a colonização sob esse ângulo não sejam necessariamente irrelevantes para a compreensão do que aconteceu com as nativas, devemos reconhecer que a colonização afetou homens e mulheres de maneiras semelhantes e diferentes. (Oyewumi, 2021, p. 185)

Tomando por base o pensamento acima da socióloga nigeriana, assentimos que a voz poética no poema *Corpo* problematiza a questão colonial para referendar que Cabo Verde ocupa ponto relevante para a conscientização de uma narrativa colonial que só referenda a voz colonizador e não do colonizado. Quando a voz poética traz passagens como “beber o sangue da terra”, “até que nos encontremos

de novo”, “floresça à tua passagem/de sacrifício em flor”, ilustra-se, por meio de um grau acentuado de verossimilhança, os níveis de impacto da colonização frente ao povo caboverdiano, o qual por meio de um “corpo indomável” faz nascer “um mundo irmão”, o qual matou “os restos fétidos/ da sociedade morta”.

Abandono

Não quero mais tornar
ao agreste abandono das praias
onde
em nocturna violência
tua ausência me despedaçou
Meu corpo fundiu-se nas grossas areias
e ao amanhecer
só
meus lábios tinham o estranho sabor das algas

Meu corpo
estátua quente
encrustado nas rochas negras
foi invadido pelos bichos
e sepultado no frio salgado das ondas

Meu corpo
de um só amor
bebido pelas águas
desapareceu líquido no mar
(Duarte, 2008, p.95)

O poema acima também está situado no Caderno 3 do livro *Amanhã amadrigada* (1993), Abandono é um poema em que se torna mais explícita a mistura de sal, mar e corpo. O corpo se torna um espaço líquido para que o amor se misture ao sal e ao mar. Lembramos aqui o amor líquido pensado pelo sociólogo polonês Zigmund Bauman (2004), o qual mostra que o amor romântico leva a humanidade a se dispor aos seguintes exercícios: apaixonar-se, desapaixonar-se, sociabilidade, dificuldade de amar o próximo e a relação do convívio entre os indivíduos. Se observamos o poema acima, vamos perceber a liquidez amorosa nos versos: “tua ausência me despedaçou”; “meus lábios tinham o estranho sabor das algas”; “Meu corpo/ estátua quente”; “Meu corpo.../ ...desapareceu líquido no mar”. A unidade do poema se volta para retórica do abandono, o que reforça o exercício do desapaixonar-se proposto por Bauman (2004), como se pode constatar

nos versos: “Não quero mais tornar/ ao agreste abandono das areias”, “Meu corpo fundiu-se nas areias”, “Meu corpo .../ foi invadido pelos bichos/ e sepultado no frio salgado das ondas”. O mulherismo aparece quando se constata o corpo abandonado e a cosmopercepção se dá quando as sinestésias do abandono enfatizam o sabor salgado do mar, a aspereza da areia e o encrustamento das rochas; como se a modernidade líquida estabelecesse a dimensão entre o apaixonar e o desapaixonar (Bauman, 2004).

Oferenda

Tens aqui o corpo que tanto amas
É teu!
Podes amá-lo desesperadamente
E, por ele, desfazer-te em séculos
(ele nada te recusará
e a noite jamais terá fim)

Mas não me peças a alma
E o corpo para amanhã
Pois mil cadáveres juncam a estrada
E não me poderei recusar
Aqueles que sorrindo
Caminharam para a morte
Que abriria o sol ao mundo.
(Duarte, 2008, p.121)

O poema acima está no caderno 4 do livro *Amanhã amadrugada*(1993), caderno que mostra uma voz poética “solta das amarras”. *Oferenda* é um poema em que constatamos a continuidade de nossa percepção sobre a modernidade líquida amorosa (Bauman, 2004), mas também nos autoriza referenciar o posicionamento de Antonio Candido no ensaio crítico *Literatura e subdesenvolvimento* (1989, pp. 140-162), quando o sociólogo e crítico literário brasileiro nos orienta em relação à concepção amena e catastrófica do mundo a partir das sugestões dadas pelas várias possibilidades de manifestação artística para se entender uma sociedade em processo de subdesenvolvimento, tal como Cabo Verde. Logo, é lícito afirmar que a concepção catastrófica de arte (Candido, 1989) dialoga com o ato de se desapaixonar provocado pela modernidade líquida (Bauman, 2004). Este diálogo é admissível no seguintes versos: “Tens aqui o corpo que tanto amas.../ Mas não me peças a alma/ E o corpo para manhã”; e “E não poderei recusar/ Aqueles que sorrindo/ Caminharam para morte/ Que abriria o sol ao mundo”. Apesar do romantismo inicial da voz poética, a qual poderia nos levar a uma percepção amena em relação à doação

do corpo ao sentimento amoroso, averiguamos uma consciência catastrófica em relação a incapacidade de entregar a alma em função de uma consciência política em torno dos “cadáveres” que fizeram abrir “o sol do mundo”, metáfora precisa para o nascimento de instinto de nacionalidade que se fortalece em razão de uma ideologia de fraternidade africana exequível no poema de Vera Duarte por meio do mulherismo (Hudson Weems, 2020) e da cosmopercepção (Oyewuni, 2021). Eis a oferta: um corpo político e consciente do nascimento de uma nação.

Insônia

Quero sair andar
gritar chorar
Não ouvir mais os cães a latirem na rua
Nem acender uma vez mais o candeeiro
(a madrugada não conseguiu consumir
as forças que me consomem a mim)

Quero sair do absurdo diálogo
comigo
Não estender mais as mãos
para me masoquizar no vazio
Quero dormir
dormir profundamente
Pois o amanhã será de luta
E as forças não se podem eterizar
pelo caminho.
(DUARTE, 2008, p.124)

O poema acima também se encontra no caderno 4 do livro *Amanhã amadrugada* (1993). *Insônia* é um poema construído pela poética do instinto. A linguagem presente nos versos nos remete ao pensamento de escritor brasileiro Machado de Assis no ensaio crítico *Instinto de nacionalidade* (1959, pp. 28 – 34), quando nos atenta para um desencantamento em relação ao romantismo brasileiro, pelo fato de desviar a sociedade de uma reflexão crítica sobre o estado por meio de uma literatura impressionista e alienante, fato que o fez migrar para o realismo, corrente literária em que os instintos e crítica sociológica se tornam explícitos no texto literário e não mais implícitos por uma ideologia romântica desviante. Notamos este exercício poético em *Insônia* através dos versos: “Quero sair andar/ gritar chorar”, “Não ouvir mais os cães a latirem na rua”, “Quero sair do absurdo diálogo/ comigo”, e “Pois amanhã será de luta”. O instinto de nacionalidade, em diálogo com o mulherismo e a cosmopercepção, se faz presente na conjugação poética dos

verbos querer, sair, andar e lutar. Ações que afirmam uma voz poética militante, resistente, humanitarista, partidária e caboverdiana. O verso “a madrugada não conseguiu consumir/ as forças que me consomem a mim” é uma linha que costura o livro *Amanhã amadrugada* (1993) na tentativa de mostrar a mensagem de Vera Duarte para o mundo. A força motriz que move a referida continua em muitas de suas produções literárias, as quais fazem de mote um arquipélago em que muitas paixões são (im) possíveis.

É esta paixão que não me deixa friamente analisar, dissecar, asseptizar. Como é do meu gosto. E como é linda esta folha de papel que nervosamente vou cobrindo de pequenas formas arredondadas que talvez morram no caixote de lixo mais próximo ou levem ao próximo milénio a mensagem do milénio mil, rica e sinuosa, vermelha como um grito, injusta e sombria, mas acima de tudo, MULHER. (DUARTE, 2008, p.57)

A citação acima da escritora Vera Duarte nos leva ao entendimento da angústia da poeta de colocar um mundo em um espaço em branco chamado folha de papel. Cabo Verde é um arquipélago a ser ainda muito desbravado pela poesia, estado divino que nos coloca sempre em uma cena inusitada. Agora, é inevitável, Vera Duarte nos entregou há mais de trinta anos uma produção literária que ainda precisa e muito ser digerida e pensada por uma crítica sensível ao olhar de uma mulher sobre Cabo Verde.

Considerações Finais

A poesia caboverdiana de autoria feminina possui muitos aspectos estéticos e ideológicos carentes de uma exploração crítica mais atenta. Na esteira deste pensamento, podemos afirmar que os poemas aqui apresentados problematizam muitas questões caras ao universo feminino caboverdiano e mostram uma nação que deve ser entendida e estudada por suas tantas diversidades e particularidades culturais.

Amanhã amadrugada (1993) é uma obra que discute maternidade, fraternidade, territorialidade, patriotismo e humanidade como ordens de pensamento que orientam o mundo a perceber a literatura como uma arte que possibilita o exercício dos afetos, dos diálogos e das resiliências.

Aqui mostramos algumas possibilidades de interpretação neste arquipélago poético multifacetado que a poesia de Vera Duarte, uma escritora que nos entrega uma literatura mulherista (Hudson-Weems, 2020), cosmopereceptiva (Oyewuni, 2021), instintivamente nacional (Assis, 1959), consciente catastroficamente (Candido, 1989) e modernamente líquida (Bauman, 2004); mas, com certeza, a literatura caboverdiana de autoria feminina é muita mais que isso. .

FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. *Amanhã amadrugada*, by Vera Duarte: 30 years of poetic exercises with salt, sea and body. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 271-282, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The objective of this article is to develop an analysis of the book Amanhã amadrugada (1993), by Cape Verdean writer Vera Duarte. This work is celebrating 30 years of publication, which becomes very significant for female-authored cartography in Cape Verde, in the sense of being a poetic production that demonstrates the exquisite exercise of poetry born under the elements of salt, sea and body. To support the analysis, we will anchor ourselves in the critical positions of Vera Duarte (2008) and Dina Salústio (2018) on Cape Verdean writing by female authors, Clenora Hudson-Weems (2020) on African womanism and Oyeronké Oyewumi (2021) on cosmoperception.*

■ **KEYWORDS:** *Amanhã amadrugada. Cape Verde for women. Vera Duarte.*

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 - 34:

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

DUARTE, Vera. *Amanhã amadrugada*. Praia: IBNL, 2008.

GOMES, Simone Caputo. *Saborear e cantar Cabo Verde: entre paroxismos e delírios lítero-músico-gastronômicos*. In: SILVA, Agnaldo et alli. *Literatura e Cultura de Cabo Verde: navegando pelas ilhas e pelo mundo*. São Paulo: Pontes Editores, 2021, pp.69-95.

SALÚSTIO, Dina. *Corpos escritos*. In: SALGADO, Maria Teresa et alli.(orgs). *Escritas do corpo feminino. Perspectivas, Debates, Testemunhos*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

HUDSON-WEEMS, Clenora. *Mulherismo Africana*. Tradução de Wanessa A.S.P. Yano. São Paulo: Editora Ananse, 2020.

OYEWUMI, Oyeronke. *A invenção das mulheres*. Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.



“EM NOME DO PROGRESSO E DA UNIDADE DAS FORÇAS COMBATENTES”: FIDELIDADE E INIMIZADE EM *AS LÁGRIMAS E O VENTO*, DE MANUEL DOS SANTOS LIMA

Renata Flavia DA SILVA*

- **RESUMO:** O presente artigo busca analisar os regimes de alteridade presentes na obra *As Lágrimas e o vento* (1975), de Manuel dos Santos Lima. Tomando as transformações políticas e sociais vividas em Angola como elementos reguladores das noções de alteridade, fidelidade e/ou inimizade, pretende-se observar tal produção literária, contingenciada pela luta de libertação, a fim de problematizarmos a construção ficcional do “inimigo” feita por Santos Lima. Apoiando-nos em uma base transdisciplinar, relacionando literatura, história, memória e política, com destaque aos estudos pós-coloniais e às interseções entre os diferentes registros ontológicos: ficcional e factual, recorreremos aos estudos propostos por Stuart Hall, Umberto Eco e Giorgio Agamben, dentre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Angolana. Manuel dos Santos Lima. Representação. Regimes de alteridade. Inimizade.

Introdução

Em memória dos patriotas angolanos torturados e mortos nas prisões colonialistas; em memória daqueles que empunhando uma catana, um canhangulo ou tão-somente uma pedra, anonimamente foram os primeiros a cair no caminho da Liberdade.

E, despertando a aurora dos oprimidos, tornaram-se grandes e livres e eternos.

(LIMA, 2004a¹, p. 5)

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Niterói – RJ – Brasil. 24210-201 - renataflavia@id.uff.br

¹ A primeira publicação da obra *As lágrimas e o vento* data de 1975, realizada pela África Editora,

—... Ó Pátria, sente-se a voz dos teus egrégios avós que
hão de guiar-te à vitória... Às armas! Às armas!

(LIMA, 2004a, p. 192)

O presente artigo é fruto de um projeto de pesquisa, ainda em andamento, desenvolvido na Universidade Federal Fluminense, intitulado “A [des]invenção do inimigo: jogos ficcionais de alteridade e representação na literatura angolana”, dedicado à investigação dos regimes de alteridade e representação adotados por diferentes autores e em diferentes períodos da literatura angolana dos séculos XX e XXI. Após a investigação da construção dos universos ficcionais de três autores específicos — Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki —, optou-se pela expansão do *corpus* de análise a fim de observar se os regimes de representação acionados por esses três autores seriam também verificados em outros escritores e obras angolanas, dentro do mesmo recorte temporal analisado. Acreditando serem as transformações políticas e sociais vivenciadas em Angola elementos norteadores dos regimes de representação utilizados na construção de “amigos” e “inimigos” ficcionais, foram estabelecidos três momentos-chave para a investigação: o primeiro contingenciado pela luta anti-colonial; o segundo, pelos conflitos civis pós-libertação; e, o terceiro, pelo pós-guerra e a aproximação das comemorações dos primeiros 50 anos do fim da dominação colonial no país. Interessa, portanto, a esta pesquisa o mapeamento das mudanças no repertório de representação das relações de alteridade, definidas por laços de amizade ou inimizade, pertencimento ou diferença, na literatura angolana a partir da década de 60 do século passado. A análise da obra *As lágrimas e o vento* (1975), de Manuel dos Santos Lima, integrante do novo *corpus* do referido projeto, e que ora se apresenta, reitera os esforços na apreensão da articulação entre o ficcional e o factual nos estudos literários angolanos.

“É um terrorista: traz peúgas pretas.”²

Tendo em vista a luta anti-colonial como baliza temporal para o primeiro recorte histórico da investigação em curso, recuperam-se as palavras do escritor angolano Manuel Rui Monteiro, no ensaio “Eu e o outro – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”,

sediada em Lisboa. Todos fragmentos do texto aqui citados foram extraídos da edição publicada em 2004, em Luanda, pela Editora Chá de Caxinde.

² Os subtítulos utilizados neste artigo são extraídos da obra analisada. Leia-se o trecho completo: “— Fui eu que o matei — gabou-se um branco baixinho e nervoso. — Tinha uma pistola meio enterrada nas calças por cima da braguilha. É um terrorista: traz peúgas pretas. Os terroristas usam peúgas pretas, não sabia, senhor alferes? — riu-se com desprezo.” (LIMA, 2004a, p. 22).

*“Em nome do progresso e da unidade das forças combatentes”:
fidelidade e inimidade em *As lágrimas e o vento*, de Manuel dos Santos Lima*

Só que agora porque o meu espaço e tempo foi agredido para o defender por vezes dessituo do espaço e tempo o tempo mais total. O mundo não sou eu só. O mundo somos nós e os outros. E quando minha literatura transborda a minha identidade é arma de luta e deve ser ação de interferir no mundo total para que se conquiste então o mundo universal.

Escrever então é viver.

Escrever assim é lutar.

Literatura e identidade. Princípio e fim. Transformador. Dinâmico. Nunca estático para que além da defesa de mim me reconheça sempre que sou eu a partir de nós também para a desalienação do outro até que um dia e virá os portos do mundo sejam portos de todo o mundo.

Até lá não se espantem. É quase natural que eu escreva também ódio por amor ao amor! (MONTEIRO *in* PADILHA; RIBEIRO, 2008, p. 29).

No texto em questão, Manuel Rui ressalta que escreverá “também ódio por amor ao amor”; o advérbio “também” é indicativo de que o ódio poderia já ter sido escrito por outro. O restante do texto, que não cabe aqui neste artigo, ressalta como a discursividade daqueles que preferiram “disparar os canhões” e bombardear o [seu] texto” (MONTEIRO *in* PADILHA; RIBEIRO, 2008, p. 27) foi desmontada peça a peça, reformulada, apropriada e disparada de volta, num gesto de incorporação e resposta.

A produção literária engajada à luta anticolonial absorveu de seus antagonistas o uso do literário como um dispositivo, no sentido dado ao termo pelo filósofo italiano Giorgio Agamben — na esteira de Foucault —, ou seja, como um conjunto difuso, heterogêneo, linguístico e não linguístico, inscrito em uma relação de poder e capaz de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Ações que a literatura colonial pôs em prática a serviço da construção, reforço e manutenção de um imaginário colonial, no qual os papéis sociais atribuídos às personagens negras foram previamente determinados em posições antagônicas de desumanização e inferiorização.

Essa prática de fixação da alteridade não é inaugurada com a literatura colonial portuguesa. Segundo Umberto Eco, em “Construir o inimigo”, conferência proferida na Universidade de Bolonha, em 2008, desde a Antiguidade clássica, podem ser observados processos textuais de construção e demonização do inimigo. O ensaísta italiano destaca a importância desta alteridade para a definição e reforço da própria identidade, para um Eu que se reconhece a partir do Outro em diferença. Os inimigos, o outro lado de tais representações antagônicas, seriam, por conseguinte, os outros, os estranhos, os que se comportam segundo costumes que não são os nossos, os que pensam de maneira diferente, e também aqueles que “alguém tem

interesse em representar como ameaçador, ainda que não ameacem diretamente, de modo que não temos o seu potencial de ameaça ressaltando sua diversidade, mas antes a sua diversidade tornando-se sinal de ameaça” (ECO, 2021, p. 13). O que faz com que na ausência de uma ameaça verídica, se invente um Outro ameaçador perante o qual um Eu se possa medir e justificar. É na esteira de tal pensamento que personagens como o estrangeiro, o herege, o judeu tornam-se figuras caracterizadas, sobretudo, pelo fedor, pela feiura, pela deformidade, pela inferioridade social, por tudo, enfim, que difere da norma estabelecida como padrão. Ainda, segundo Eco, o “Negro”, dentre os estranhos na tradição literária europeia, é considerado o mais estrangeiro de todos, pela cor diversa dos que o apontam e tramam inimizades. À cor negra são negados atributos como beleza e bondade. Citando a Enciclopédia Britânica, de 1798, o texto proferido por Eco destaca o verbete “Negro”:

Na carnação dos homens encontramos diversas gradações, mas todos se diferem igualmente dos outros homens em todas as feições de seus rostos. [...] Os vícios mais conhecidos parecem ser o destino desta raça infeliz: Costuma-se dizer que ócio, traição, vingança, crueldade, imprudência, furto, mentira, turpilóquio, dissolução, mesquinhez e intemperança extinguíram os princípios da lei natural e calaram as censuras da consciência. São estranhos a qualquer sentimento de compaixão e constituem um terrível exemplo da corrupção do homem quando deixados à própria sorte (ECO, 2021, p. 14).

Construções imagéticas negativas são comuns ao repertório de uma certa discursividade colonial pautada pelo acúmulo e reiteração de imagens semelhantes que, à custa da opressiva repetição, estereotipam povos, culturas, línguas e crenças do continente africano. Para o teórico Stuart Hall, em *Cultura e Representação*, a naturalização da diferença racial, cuja evidência incontestável para o europeu é o corpo negro, reduz as possibilidades de reconhecimento deste Outro negro, essencializa suas características em mínimos aspectos fetichizantes e fixa o lugar do negro numa fronteira, nem sempre apenas simbólica, de exclusão e inferiorização, um lugar eterno de desvio diante da norma. Pode-se afirmar com Hall que

[a] estereotipagem tem sua própria *poética* — suas próprias maneiras de trabalhar — e sua *política* — as maneiras com as quais ela está investida de poder. Também afirmamos que se trata de um determinado tipo de poder — uma forma de poder hegemônico e discursivo que opera tanto por meio da cultura, da produção do conhecimento, das imagens e da representação, quanto por outros meios. Além disso, é circular: implica os “sujeitos” do poder, bem como aqueles que estão “submetidos a ele” (HALL, 2016, p. 200).

“Em nome do progresso e da unidade das forças combatentes”:
fidelidade e inimizade em As lágrimas e o vento, de Manuel dos Santos Lima

Comumente representada de maneira binária e polarizada, a diferença entre negros e brancos, naturalizada nas narrativas coloniais, agia como elemento colaborador para a manutenção da ordem estabelecida nos territórios conquistados, operando como uma política de representação na qual a racialização consistia na principal estratégia. A contestação de tal regime racializado de representação foi incorporada às fileiras da luta anti-colonial em produções literárias transcodificadoras das imagens racializadas do Outro, através do estranhamento e da inversão dos estereótipos racistas e da complexificação das representações de negros e brancos. Os inimigos representados passam, então, a ser o Outro, branco, invasor, colonizador e estrangeiro.

“é melhor libertar os vivos que vingar os mortos”³

Contingenciado este momento da pesquisa a produções literárias coetâneas às lutas de libertação em Angola, destaca-se a obra de Manuel dos Santos Lima *As lágrimas e o vento*, publicada em 1975. Na produção literária do autor, figuram, ainda, o livro de poemas *Kissange* (1961); os romances *As sementes da liberdade* (1965) e *Os anões e os mendigos* (1984) e a peça *A pele do diabo* (1976).

Manuel Guedes dos Santos Lima nasceu em 1935, na então Silva Porto, hoje Cuíto, na província do Bié. Aos 13 anos, a fim de estudar, mudou-se para Lisboa, onde permaneceu até sua deserção, em 1961. Convocado ao serviço militar português, atinge a patente de alferes miliciano de Infantaria; entretanto, insatisfeito com a dominação portuguesa e a política salazarista, aproveitou uma escala em sua transferência para Goa para desertar do exército português. Unindo-se, logo depois, a um grupo de nacionalistas angolanos, liderados por Mário Pinto de Andrade, tornou-se o responsável pela formação e estruturação do Exército Popular de Libertação de Angola, o braço armado do MPLA⁴. Em 1963, o rompimento com o movimento liderado por Agostinho Neto levou-o a deixar novamente Angola. No início dos anos 90, a convite de um grupo de jovens opositores ao regime de José Eduardo dos Santos, então presidente de Angola, o escritor voltou ao cenário político do país com a criação do partido político MUDAR (Movimento de Unidade Democrático Angolano para a Reconstrução), partido concorrente e derrotado nas eleições de 1992. Em entrevista a Francisco Topa, Santos Lima esclarece as motivações de seu rompimento com Neto:

³ Leia-se o trecho completo: “— O primo queria vingar o Beto? // —É mais do que isso. Tenho reflectido muito depois de ter falado com o Inspector Lobo e cheguei à conclusão que é melhor libertar os vivos que vingar os mortos. (LIMA, 2004a, p. 52).

⁴ Movimento Popular de Libertação de Angola.

Saio por desilusão com o Agostinho Neto, única e exclusivamente. (...) Na última reunião do comité diretor em que eu participei, disse claramente que não concordava com as diretrizes de Agostinho Neto, pelo que me vou embora, pois a luta perdeu o sentido para mim. Mas não estrago nada. Aqui está o corpo militar do MPLA, com o EPLA, com 285 soldados equipados, armados, com disciplina militar (LIMA *in* TOPA, 2016, p. 190).

É este corpo armado da luta de libertação, ainda em sua fase inicial, o corpo descrito em *As lágrimas e o vento*. O romance ambientado nas matas angolanas nos primeiros anos de guerra é protagonizado pela personagem Almi Boaventura. Almi, anagrama de Lima, último sobrenome do autor, partilha com este características e pensamentos. De origem familiar são tomense, ambos, autor e personagem, trilham caminhos semelhantes de colonização, assimilação, deserção e guerrilha. Almi aparece pela primeira vez em *As sementes da liberdade*, obra de 1965, a qual retrata a vida de seu pai, Ricardo Boaventura, como empregado da administração colonial. O jovem disposto a escrever sobre os problemas e as gentes do continente africano, no romance de 1965, retorna homem feito no romance publicado dez anos após o primeiro, alferes do exército português e pronto para desertar. A primeira aparição de Almi, em *As lágrimas e o vento*, destaca seu mal estar no exército português:

Deitado sobre o ventre, o corpo dolorido e a alma cheia de sonhos de liberdade. Almi Boaventura olhava para a granada de mão pousada em cima da toska mesinha de cabeceira. Nessa posição, ouvia nitidamente as pulsações do coração ampliadas pela vibração que provocavam na desengonçada cama de ferro, em que repousava. Cerrou o punho para calcular o tamanho do coração. Era maior que a granada. Se assim não fosse não teria tido pena. (LIMA, 2004a, p. 19)

Pena, compaixão, empatia, sentimentos estes impensáveis à boa parte dos militares retratados no romance. Embora um regime racializado de representação seja utilizado para compor as falas da maioria das personagens brancas, nas quais seja recorrente o uso de predicativos negativos aos negros, como destacados a seguir,

— Sabe, um terrorista é igualzinho a um preto fiel e um preto fiel pode virar terrorista de um momento para o outro (LIMA, 2004a, p. 15).

«É uma nova Cruzada, soldados de Portugal! A vossa missão é sagrada: defender a pátria ameaçada pelas forças do demônio que querem destruir os nossos séculos de civilização cristã» (LIMA, 2004a, p. 47).

— Não faça caso, senhora marquesa, eles são umas bestas, uns autênticos animais que não percebem nem reconhecem nada do que se lhes faz (LIMA, 2004a, p. 154).

*“Em nome do progresso e da unidade das forças combatentes”:
fidelidade e inimizade em *As Lágrimas e o vento*, de Manuel dos Santos Lima*

— Todos os pretos que sabem ler são perigosos, porque são líderes em potência. Temos que os prender como medida de segurança. (LIMA, 2004a, p. 112);

a narrativa, operando com um acúmulo de imagens articuladoras da fé e do império colonial, desconstrói a grandeza da empreitada lusa no continente africano desde suas primeiras páginas. O pesadelo do general José Cabarrão de Boa Vida y Colaço abre o capítulo intitulado “O general da cidade do medo”, primeiro dos seis que compõem o romance, e alegoriza o embate entre portugueses e angolanos e seu futuro desfecho,

O vento empurrava-o para trás, mas obstinado, ele tentava prosseguir o seu caminho, surdo aos gritos do vento. Não podendo suportá-lo de frente, voltou-lhe as costas e quis continuar, às cegas, carregando com aquele velho padrão. Era uma relíquia de família e por isso queria guardá-lo a todo custo. Não sabia, porém, onde pousá-lo. Cada vez que o assentava no chão, via-o enterrar-se e, apressadamente, voltava a carregá-lo às costas.

O vento não parava. [...] O padrão era demasiado pesado. Todavia, ele tentava resistir ao seu adversário tenaz. Pôs-se a gritar por socorro, mas ninguém o escutava; ele próprio não ouvia a sua voz. [...]

De repente, ouviu passos caminhando para ele. Voltou-se. Dois olhos implacáveis fulminavam-no. Sentia-se derreter. Um negro avançava brandindo uma catana. Tomou a direita. Beco sem saída. Aflito, voltou-se para a esquerda. Encontrou-se de novo perante o mesmo negro, desta vez apoiado por uma multidão sem rosto. Caiu, o padrão fragmentou-se; no entanto a cruz que o encimava conservara-se intacta. Arrancou-a dos destroços e, como se fora uma espada, ergueu-a contra a multidão, tingindo-a de sangue a cada golpe. Carregava sem piedade, à maneira de um cruzado entre infiéis. A mulher chorava, o filho gritava-lhe que parasse, o sangue espirrava sobre eles, não obstante, cego e intransigente ele golpeava sem parar até que a fadiga o venceu. E sempre o negro esfarrapado correndo para ele, elástico e decidido, o vento assobiando de encontro ao gume novo da sua catana. Recomeçou a sua desesperante corrida ao retardador, sem fôlego e apavorado, a língua da catana crescendo para ele, oblíqua e arrepiante, quase a lamber-lhe o pescoço e a molhar-se no seu sangue... (LIMA, 2004a, p. 7-8)

É a imagem de um fim iminente da colonização, referida em temos como “velho padrão”, “relíquia de família”, “cruz”, “um cruzado entre infiéis”, que se constrói desde o início da narrativa. A oposição do exército português aos movimentos negros de libertação, metaforizados na enorme multidão sem rosto que apoia o negro desafiador de seus pesadelos.

Deve-se ressaltar, entretanto, que o romance, embora corrobore uma discursividade anticolonial, não emprega construções maniqueístas sem

problematizá-las ou contestá-las, e sim, por outro lado, opta por promover a complexificação das representações de brancos e negros envolvidos no processo de libertação angolano. Não se tratando de simples inversão, o inimigo branco no lugar do inimigo negro, mas de um posicionamento mais alargado que a distinção racial para determinar aliados e adversários. As palavras escritas pelo soldado português Veríssimo, em seu diário de guerra, exemplificam a representação não totalitária das personagens brancas:

— Estou a escrevê-lo porque tenho a certeza de vou morrer nesta porcaria de guerra colonial. Se fosse em Portugal, numa luta contra o fascismo, eu iria para a primeira linha; mas isto de fazer a guerra a soldo do salazarismo, faz-me sentir um mercenário.

[...] O nosso desembarque causou grande decepção, [...] procuravam em nós o reflexo do seu ódio e viam tão somente passageiros cansados, desalinados e quase indiferentes.

Luanda é uma fortaleza branca, porque se tornou a cidade do Medo. [...].

Na escola aprendemos a localizar no mapa este imenso território mas nada nos ensinaram sobre o seu Povo, os seus usos e costumes. E nunca nos ocorreu que ele tinha uma alma, pelo simples facto que a política de assimilação lhes negava a existência: tendo a rebelião demonstrado a fragilidade senão a utopia da assimilação, o Exército tenta impor-nos uma imagem de circunstância: os pretos são selvagens e ferozes, de humanos só tem o feitio, pois esquarterjaram os pacíficos colonos brancos «que os tratavam como irmãos». A missão dos militares é, pois vingar essas pobres vítimas da barbárie negra.

A revolta deste povo é espontânea; processou-se ao longo de séculos e traduz a inimizade das populações indígenas em relação à nossa opressão colonial. [...] Ela é natural e lógica, fatal mesmo; ela começou a fermentar no dia em que de Angola partiu o primeiro navio negreiro (LIMA, 2004a, p. 31-32)

Mesmo para as personagens negras há uma oscilação entre as que expressam uma visão homogênea dos brancos portugueses, como demonstra a citação a seguir:

— Branco gordo como um porco! Que branco tão gordo! É porco mesmo!

— Sukué!

— Está gordo com a comida que comeu em Angola. Está gordo com a nossa fome. [...]

— Cusquam-lhe na cara, é um português! O português é ladrão... gabarola... fanfarrão... [...]

*“Em nome do progresso e da unidade das forças combatentes”:
fidelidade e inimizade em *As Lágrimas e o vento*, de Manuel dos Santos Lima*

— No Putu não são ninguém; morrem de fome e, se refilam, Salazar, o pai deles, manda-os para a cadeia; mas quando chegam a Angola, compram chicote antes de comprar capacete e tratam-nos como bichos. [...]

— Ninguém é mais atrevido... nem abusador... nem sacana e explorador que um português (LIMA, 2004a, p. 65);

e aquelas que distinguem, dentre a parcela branca da sociedade colonial, aqueles que aderiram verdadeiramente à luta de libertação:

— Nós somos companheiros de luta — acrescentou Sena — porque os brancos que exploram o povo angolano são os mesmos que exploram o povo português. São os fascistas e os colonialistas. Nós desertámos para irmos ter com o general Humberto Delgado e lutarmos contra os fascistas e os colonialistas. Tenham confiança em nós, nós somos democratas — Sena estendeu igualmente a mão a Calhambeque. Este sentia-se tão confundido como quando Almi lhe dissera que o «branco burro» era seu amigo. E Calhambeque, que sempre sofrera as injustiças dos brancos, perguntou-se pela primeira vez na sua vida, se ele não fora igualmente injusto para com um branco (LIMA, 2004a, p. 184).

Que pena que ele e o Lindinho não pudessem ficar para sempre com os guerrilheiros. O povo adoptara-os e estava-lhes reconhecido pela sua adesão à causa angolana. Calhambeque transpusera uma nova fronteira no dia em que percebera que os brancos também exploravam outros brancos, mesmo na sua terra. Isso dera-lhe uma nova visão do seu próprio problema, levando-a agora a pensar sobretudo em termos de classe em vez de raça. [...] Ele podia tutear aquele branco, olhá-lo de frente sem medo, sem constrangimento nem rancor. Sim, ele acreditava agora que um branco pudesse ser amigo de um preto, mas era preciso que o branco não fosse patrão” (LIMA, 2004a, p. 195).

Este não fechamento em representações racializadas e estereotipadas alcança, também, na narrativa, as relações internas ao povo angolano. As tensões entre as chefias tradicionais, o contato com membros de outras frentes guerrilheiras, como a UPA⁵ e o MPLA, revelam aspectos negativos e positivos de organizações e grupos sociais, porém o que prevalece, para Almi, não é o aspecto negativo ou a animosidade e sim a possibilidade de partilha, da existência de um “movimento unificador de consciência nacional” (LIMA, 2004a, p. 53). O protagonista sente-se mais próximo do povo angolano na dor que na alegria, pouco afeito às tradições que sua educação ocidentalizada rasurou, encontra na luta pela libertação uma “família e uma casa” (LIMA, 2004a, p. 76), “uma igualdade circunstancial de seres deslocados, de rebeldes e de vítimas” (LIMA, 2004a, p. 79).

⁵ União das populações de Angola.

Esgotado o seu repertório, voltou a baixar a cabeça, ficando calado e encolhido sobre a cadeira, escondendo as partes rotas do casaco. Ao fazê-lo desnudava os pulsos, à volta dos quais a pele tinha um desenho escuro de argolas. As mãos do ex-funcionário lembravam a Almi as de seu pai, largas e francas, capazes de um afago ou de acender a dinamite. Almi ficou triste (LIMA, 2004a, p. 41).

E os caminhos do mato inundados de gente anónima, formigas fardadas de trapos, com destino a Nambuangongo, pátria de lanças e de sonhos de liberdade. [...] Iam em grupos como peregrinos de um novo culto, todos juntos somando raivas e esperanças, todos unidos pela terrível razão dos oprimidos.

Amaro Calcinhas, Sousa Funcionário, Mendes Estudante, Miguel Operário, Borges Desempregado, Mariana Rameira, Óscar Nada, Rosamunda Professora, Almi Desertor e outros e muitos outros mais (LIMA, 2004a, p. 57).

A identificação de Almi desertor com estudantes, operários, desempregados e outros tantos se dá pelas mesmíssimas dor e angústia⁶ impingidas pela colonização. Para Agamben, recuperando e ampliando o conceito aristotélico de “amigo” ou “amizade”, há na relação estabelecida entre amigos um “com-sentir”, isto é, um “com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria” (AGAMBEN, 2009, p. 89) e, por esta razão, há, de igual modo, uma “com-divisão” que torna os amigos “uma alteridade imanente na ‘mesmidade’, um tornar-se outro do mesmo” (AGAMBEN, 2009, p. 90). Essa relação de alteridade definida pela amizade e partilha da existência, entretanto, apresenta-se, no romance em questão, como um elo bastante frágil, dadas as diferenças de pensamento e pertencimento entre aqueles que compunham a luta de libertação.

Ao criar o MAIN, Movimento Angolano para Independência Nacional, o ex-alferes do exército português e então guerrilheiro pela libertação de Angola demonstra a preocupação não apenas com a luta, mas com o que virá após a conquista da liberdade em termos identificação e pertencimento nacionais. Para Almi, o povo angolano, “manchado desse sangue inimigo que o devolvia a si próprio” (LIMA, 2004a, p. 65) continua “à procura da sua autenticidade no espelho colonial” (LIMA, 2004a, p. 61), seja pela assimilação ou pela recusa dela. Para a personagem,

A consciência angolana nasceria do presente, forjar-se-ia dentro da luta anticolonialista, porque os angolanos ao pegarem em armas tinham inaugurado uma nova idade histórica. [...] a propósito do passado: querer guardar tudo quanto a tradição legara parecia-lhe uma reação, uma forma de protesto contra o mito

⁶ Faz-se aqui referência ao poema “A minha dor”, de José Craveirinha: “Dói / a mesmíssima angústia / nas almas dos nossos corpos / perto e à distância. // E o preto que gritou é a dor que não se vendeu / nem na hora do sol perdido / nos muros da cadeia.” (CRAVEIRINHA in APA *et al.*, 2003, p. 203).

*“Em nome do progresso e da unidade das forças combatentes”:
fidelidade e inimidade em *As Lágrimas e o vento*, de Manuel dos Santos Lima*

negativo que o colonialista criara do negro, mas finalmente este tinha tendência a resvalar para outro mito não menos negativo e perigoso: um falso auto-retrato feito sob influência do espectro do colonialista. Como demarcar, claramente, a fronteira entre a despersonalização e a falsa autenticidade? (LIMA, 2004a, p. 174).

Num breve encontro com membros do MPLA, Almi observa a composição do grupo de rebeldes,

Estavam todos vestidos de panos, assim como as respectivas mulheres, que no entanto, conservavam os saltos altos. As crianças tinham vestidos ou calções. O grupo era composto de vinte pessoas e nele havia um médico, um economista e funcionários públicos todos ferrenhos nacionalistas a caminho do exílio. [...] Os carregadores engravatados, iam à frente, equilibrando na cabeça pesadas malas e sacos de viagem. Transpiravam, abundantemente, dentro dos fatos que os seus padrões lhes tinham dado. Os assimilados disfarçam-se, os indígenas mascaram-se (LIMA, 2004a, p. 59-61).

Quem é quem neste jogo de espelhos? Que representações do povo angolano darão conta de traduzir as bifurcações do caminho trilhado pelos movimentos de libertação nas décadas de 60 e 70? Se “para vencer o branco era preciso atacá-lo com armas de branco” (LIMA, 2004a, p. 171), o que seria necessário para vencer outros negros? O protagonista Almi ressentia-se por constatar a dura realidade dos conflitos que fazia inimigos externos e internos, branco, negros, mestiços, apesar do ideal comum:

companheiros massacrados por elementos da UPA, unicamente por serem militantes do MPLA. [...] A luta fratricida, denunciada pelo amigo, institucionalizava-se, pois, dentro do nacionalismo angolano, e ele não via, de momento, outra maneira de a combater que não fosse pelo extermínio de grupos que a praticavam, mesmo se isso tornava a cura tão perigosa quanto a própria doença (LIMA, 2004a, p. 185).

Era uma luta de libertação, e “[n]uma guerra deste tipo há os que a começam, os que se batem, os que morrem e os que se aproveitam” (LIMA, 2004^a, p. 19).

Considerações finais

A narrativa de Manuel dos Santos Lima, assim como outras coetâneas à sua produção, busca ampliar o repertório de representação dos inimigos, internos e externos, rompendo maniqueísmos e evidenciando fraturas. Que cor terão os futuros

inimigos de Angola e se serão esses reais ou inventados em nome da unidade e do progresso do país são indagações sem resposta ao final do romance, que se encerra com a morte do protagonista em meio à pela conquista da independência.

O autor talvez o responda em seu terceiro romance, *Os anões e os mendigos*, uma construção alegórica das relações de poder no pós-independência de Angola. Mas por ora, o que se pode concluir, após a análise de *As lágrimas e o vento*, é que “amigos” e “inimigos” são postos em xeque por meio de representações complexas pautadas não pela cor mas por opções tomadas pelas personagens ao longo da narrativa. As amizades e inimizades propostas por Santos Lima são relacionais, pautadas em relação a determinados contextos e não inatas, o que promove a desnaturalização da diferença e sua estereotipagem. A transitoriedade das relações de amizade/inimizade construídas no romance alerta que os inimigos não precisam ser eternos, a liberdade sim.

SILVA, R. F. “In the name of progress and the unity of the fighting forces”: fidelity and enmity in *As Lágrimas e o vento*, by Manuel dos Santos Lima. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 283-295, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *This article seeks to analyse of the regimes of alterity present in the novel Lágrimas e o vento (1975), by Manuel dos Santos Lima. Taking the political and social transformations experienced in Angola as regulating elements of the notions of alterity, fidelity and / or enmity, it is intended to observe such literary production, contingent on the liberation struggle, in order to problematize the fictional construction of the “enemy” made by Santos Lima. Relying on a transdisciplinary basis, relating literature, history, memory and politics, with emphasis on postcolonial studies and the intersections between the different ontological records: fictional and factual, our analyses is based on the studies of Stuart Hall, Umberto Eco and Giorgio Agamben, among others.*

■ **KEYWORDS:** *Angolan Literature. Manuel dos Santos Lima. Representation. Regimes of alterity. Enmity.*

REFERÊNCIAS

Livro:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

APA, Livia; BARBEITOS, Arlindo; DÁSKALOS, Maria Alexandre. **Poesia africana de língua portuguesa: antologia.** Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

“Em nome do progresso e da unidade das forças combatentes”:
fidelidade e inimizade em As lágrimas e o vento, de Manuel dos Santos Lima

ECO, Umberto. **Construir o inimigo e outros ensaios ocasionais**. Trad. Elaine Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2021.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Org. e revisão técnica Arthur Ituassu; trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUCRio; Apicuri, 2016.

LIMA, Manuel dos Santos. **As sementes da liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LIMA, Manuel dos Santos. **As lágrimas e o vento**. Luanda: Chá de Caxinde, 2004a.

LIMA, Manuel dos Santos. **Os anões e os mendigos**. Luanda: Chá de Caxinde, 2004b.

TOPA, Franciso; VISHAN, Irena (Coord.). **Manuel dos Santos Lima, escritor angolano tricontinental**. Porto: Afrontamento, 2016.

WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. **História de Angola**. Lisboa: Tinta da China, 2013.

Capítulo de livro:

MONTEIRO, Manuel Rui. Eu e o outro — o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto. *In*: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate. (org.). **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 27-29.



COLONIALISMO E INSCRIÇÕES SOCIAIS: TRAUMA E DEPOIMENTO EM A VERDADE DE CHINDO LUZ, DE JOAQUIM ARENA

Daniel Marinho LAKS*
Carla Alexandra FERREIRA**

■ **RESUMO:** O objetivo deste artigo é discutir as relações entre memória, violência e inscrição social do sujeito no romance *A verdade de Chindo Luz*, de Joaquim Arena, e, a partir desses pontos, traçar algumas considerações sobre as representações do colonialismo na obra e de suas consequências para um estado de sofrimento psíquico e não pertencimento identitário dos personagens. O romance de Joaquim Arena gira em torno de um grupo de imigrantes caboverdianos em Portugal, mais especificamente focalizado na família Luz, que chega ao país entre 1977 e 1978, únicos pretos do bairro. A estrutura da narrativa assemelha-se a uma história policial, onde, desde o princípio, apresentam-se mistérios que precisam ser solucionados. Entretanto, mais do que os mistérios e sua solução em relação ao inquérito policial, a abordagem pretendida aqui visa discutir o depoimento para além dos aspectos jurídicos, em sua função de elaboração simbólica do trauma. Para isso, pretende-se utilizar como aporte teórico autores como Tzvetan Todorov para discutir as estruturas narrativas e as especificidades do romance de investigação. Além disso, autores como Michele Simondon, Márcio Seligmann-Silva, Sigmund Freud, Vilém Flusser, Cathy Caruth e Walter Benjamin serão utilizados para pensar a relação entre trauma, memória e depoimento em seu aspecto de elaboração simbólica dos eventos extremos e pertencimento identitário.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Trauma. Colonialismo. Depoimento. Joaquim Arena. *A verdade de Chindo Luz*.

O conceito de trauma é, sem dúvida, um conceito central na contemporaneidade para se pensar o indivíduo e a sua relação com o mundo. O trauma pode ser abordado a partir do acontecimento que produz um abalo no sujeito ou mesmo a partir dos efeitos deste abalo, a pessoa traumatizada. Nesse sentido, o conceito funciona

* UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – daniellaks@ufscar.br

** UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas. Departamento de Letras. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – carlafer@ufscar.br

tanto para refletir sobre diferentes eventos históricos, considerando a história da cultura como a história da barbárie, como já propunha Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*, quanto para lançar uma luz sobre nós mesmos como parte da história. Afinal, como propõe Cathy Caruth (1996) em *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*: “os eventos são apenas históricos na medida em que eles incluem os outros” (p.18).

A relação entre memória, trauma e inscrição social do sujeito é não apenas milenária, como remete mesmo à origem fabular de expedientes da memória, mais especificamente, da ideia de memória enquanto trabalho, *ars memoriae*, presente na noção de mnemotécnica grega. Sua origem, tanto mítica quanto histórica gira em torno da figura de Simônides de Ceos, poeta grego que viveu entre os anos 556 e 468 antes da era cristã. Três anedotas situam a criação da mnemotécnica, sendo a primeira a mais conhecida. Simônides havia sido convidado para um banquete em homenagem a Skopas, um pugilista contemporâneo ao poeta. O atleta encomendara para a ocasião um encômio em tributo à sua vitória. Entretanto, Simônides acaba entregando um poema com mais elogios aos deuses gêmeos Castor e Pólux do que ao anfitrião, que decide então lhe pagar apenas um terço do valor combinado, para que os outros dois terços fossem pagos pelas deidades agraciadas com os versos. Em certo momento, durante a festa na casa de Skopas, Simônides é chamado à porta por dois jovens que o estavam procurando. Quando retorna, o teto da casa havia desabado matando todos os presentes. É assim, poupando o poeta da morte por esmagamento que Castor e Pólux o retribuem pelos versos. Com a violência do evento, todos os convivas ficaram irreconhecíveis, entretanto, Simônides, como único sobrevivente, foi capaz de nomear cada um dos cadáveres já que se recordava do local que cada um ocupava no banquete. Assim, todos puderam receber o sepultamento e os rituais fúnebres adequados.

A segunda narrativa, não por acaso, também trata do cumprimento de rituais fúnebres e da sobrevivência de Simônides de Ceos a um evento trágico. Durante uma de suas viagens, o poeta se depara com um homem morto e rapidamente se prontifica a providenciar o seu sepultamento. Durante a noite, o espírito do homem aparece para Simônides em um sonho com o aviso de que o navio em que o poeta viajaria estava destinado a naufragar. Simônides desiste de embarcar e, de fato, o vaticínio se confirma matando todos os passageiros afogados.

A terceira narrativa envolve um encontro entre Simônides de Ceos e o general e político ateniense Temístocles, responsável pela vitória sobre os persas na Batalha de Salamina, em 480 antes da era cristã, que garantiu a Atenas o domínio sobre o Mediterrâneo. Cerca de dez anos depois, Temístocles teria sido condenado ao exílio por um tribunal, supostamente devido a intrigas. Quando os dois se encontram, Simônides oferece a Temístocles, já conhecido por sua prodigiosa memória, ensiná-lo a mnemotécnica. O general recusa a oferta dizendo que sofria de memórias demais e que necessitava de uma outra arte: a arte do esquecimento.

A partir das três narrativas, podemos pensar, nas duas primeiras, a relação entre memória e inscrição social, na medida em que os rituais fúnebres representam uma relação de respeito aos antepassados, de culto aos mortos, que insere o sujeito como parte de um coletivo. Já na terceira alegoria, temos uma representação da relação entre memória e esquecimento, o desejo de poder selecionar aquilo que queremos lembrar e aquilo que gostaríamos de esquecer. Entretanto, mais do que isso, refletir sobre essas três anedotas na contemporaneidade, depois de todas as catástrofes que marcaram o século XX: guerras mundiais, genocídios, continuidade de colonialismos etc, nos mostra como as relações entre memória e eventos extremamente trágicos, mortes de todos os convidados de uma festa por desabamento do teto de pedra ou naufrágio de um navio com morte por afogamento de todos que estavam à bordo, já fixavam as bases para se pensar sobre a *ars memoriae* da Antiguidade Clássica.

Assim, as dinâmicas entre recordação, morte catastrófica e o ritual de elaboração simbólica desta, que constitui também uma noção de memória cultural, não são particularidades contemporâneas, mas estão no código genético do pensamento sobre o assunto desde sua origem. A partir da terceira alegoria, podemos também nos dar conta de como a memória não funciona apenas de forma análoga a um músculo, que podemos exercitar, o que sugeriria a ideia de técnica, *ars*, mas o excesso de recordações, principalmente as traumáticas, nos causam tormentos, apresentam-se como eventos que gostaríamos de ser capazes de esquecer. Revela-se assim uma dimensão patológica da memória, que estará presente também nas concepções platônicas apresentadas no *Teeteto*, memória como *vis*, força capaz de desestruturar o sujeito. As três narrativas da mnemotécnica também deixam clara a característica do nosso aparelho psíquico de ser afetado por eventos marcantes, sejam da ordem do sublime ou do grotesco, avessos do cotidiano em suas versões ascendente e descendente. Ambos deixam suas marcas na nossa mente, inscrevem-se em nossa memória, exatamente por desviarem da norma.

Meu objetivo nesta comunicação é discutir as relações entre memória, violência e inscrição social do sujeito no romance *A verdade de Chindo Luz*, de Joaquim Arena, e, a partir desses pontos, traçar algumas considerações sobre as representações do colonialismo na obra e de suas consequências para um estado de sofrimento psíquico e não pertencimento identitário dos personagens. A narrativa do romance gira em torno de um grupo de imigrantes caboverdianos em Portugal, mais especificamente focalizado na família Luz, que chega ao país entre 1977 e 1978, únicos pretos do bairro. A família era formada por dona Antónia ou dona Nitinha, como era conhecida a mãe, João da Luz ou John Luzona, como era conhecido o pai, e seus quatro filhos, Gumercindo da Luz, o Chindo Luz que dá nome ao romance, Baldo, Neuza e Lili. Além da família nuclear, havia também Naiss, irmão de dona Nitinha que, com as ausências de John Luzona, que trabalhava embarcado num petroleiro holandês, acabou por tornar-se cada vez mais o homem da casa. Também aparecem no romance outros personagens importantes, pessoas do convívio de

Chindo e Baldo: Joel Gira-Discos, que depois de adulto se tornará deputado da Assembleia da República, o Pinela, o Logo-Logo e o Zé Bidon. Os cinco, Chindo, Joel, Pinela, Logo-Logo e Zé Bidon são os partícipes em uma história sórdida que motiva o relato da trama do romance, onde pistas vão sendo reveladas aos poucos para solucionar o mistério que é colocado logo no início da narrativa e que vai progressivamente se complexificando até que possa apresentar elementos o suficiente para se encaminhar para uma conclusão.

O primeiro mistério é exatamente a morte de Chindo Luz, um jovem carismático que havia acabado de participar de um programa de televisão, do tipo *reality show*, chamado *Verdade ou Consequência*, e sido escolhido pelo público como o vencedor. Pouco tempo depois do fim do programa, gozando de amplo reconhecimento e de um vultuoso prêmio em dinheiro, Chindo estaciona o seu carro no meio da ponte 25 de Abril e se suicida atirando-se às águas. Além da morte inesperada, o dinheiro do prêmio desaparece. Assim, o romance se apresenta numa estrutura quase que análoga a um romance policial que, conforme postulou Tzvetan Todorov em *As estruturas narrativas*, baseia-se na articulação de duas histórias paralelas, uma é o enigma, o mistério a ser solucionado, e a outra é a história de sua revelação, a história da investigação:

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. (...) Essa segunda história, a história do inquérito goza, assim, de um estatuto todo particular. Não é por acaso que ela é frequentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece explicitamente estar escrevendo um livro: ela consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito. (Todorov, 1970, p. 96-97).

Se a primeira linha da narrativa, a história da morte trágica e violenta, centra-se na figura de Chindo, a segunda linha, a história de sua solução, orbita no entorno de Baldo, irmão mais novo que, completamente desestruturado com o evento traumático que atinge sua família, dedica-se à elaboração simbólica deste que envolve, entre outras coisas, investigar as causas que motivaram o suicídio do irmão. Assim, Baldo passa a contribuir com Rocha, detetive da Polícia Judiciária responsável pelo caso e, depois, procura um amigo jornalista, também caboverdiano, que é quem nos narra a história, confirmando assim a estrutura descrita por Todorov de uma das linhas narrativas ser exatamente a história de como o livro é escrito.

A trama começa a se complexificar quando o inspetor Rocha desconfia que Chindo estava sendo chantageado. O investigador mostra a Baldo três cartas encontradas no apartamento de Chindo, datilografadas numa velha máquina de escrever, que diziam: “estou à espera que cumpras o nosso acordo, senão toda

a gente vai ficar a conhecer a verdade verdadeira...” (Arena, 2006, p. 68). Uma semana depois, Rocha procura Baldo novamente, havia outro assunto relacionado, entre as coisas de Chindo, o policial encontrara também um recorte de uma notícia de jornal sobre ossadas humanas, descobertas algumas semanas antes do suicídio, na mata em volta de um seminário nos arredores do bairro. A princípio, Baldo não tinha pistas do porquê de Chindo guardar este recorte de jornal, não via o irmão como alguém gótico ou com tendências mórbidas para colecionar imagens de ossos e afins. A hipótese de Baldo, neste momento, está ligada ao elemento de insólito e por essa mata ficar perto do bairro onde cresceram e ser o lugar preferido de brincadeiras do grupo de rapazes quando crianças.

Neste momento da narrativa, temos duas mortes ligadas ao bairro onde os caboverdianos habitavam em Lisboa. Uma delas, a morte de Chindo Luz, sem que o corpo fosse encontrado, os bombeiros, depois de um tempo, finalmente abandonaram as buscas. A expectativa era que o corpo eventualmente aparecesse em algum lugar da costa. A outra morte tinha um corpo, mas não uma identidade. Assim, nos dois casos, os ritos fúnebres não podiam ser ainda satisfatoriamente cumpridos. Esta impossibilidade recupera a ideia de que, no culto aos mortos, a inscrição de seus nomes em lápides e epitáfios se relaciona ao núcleo antropológico da memória como potência de vida e produtora de identidades.

Michele Simondon, em *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve siècle avant J.-C.* (1982), apresenta os diversos significados do termo *mnema*, que já em sua origem grega significava tanto memória no sentido de lembrança, como também na acepção de túmulo ou memorial. Assim, é exatamente na relação de cada população com seus mortos que se constrói o cerne característico de sua cultura. Morte e monumento se conjugam como forma de compensação para que haja uma elaboração simbólica do trágico e uma inscrição dos indivíduos em uma ideia de tradição, comunidade e continuidade que compõem a noção de cultura.

Esta relação entre morte e o nascimento da cultura também foi postulada por Sigmund Freud, em *Totem e Tabu*, quando fala do assassinato do pai da horda primeva. O pai tirano que expulsa todos os seus filhos à medida que crescem, para que possa manter para si a posse de todas as mulheres, é assassinado pelos seus filhos que retornam e tem também o seu corpo devorado por estes, para que possam assumir os seus atributos. Se o ambiente da horda era o lugar onde operava a lei do mais forte, onde não havia vínculos afetivos e laços sociais, é exatamente o complô dos irmãos, conjugado com a culpa do parricídio, que funda a associação estabelecida na igualdade de condições: ninguém poderá ocupar o lugar do pai, todos os irmãos viverão em comunidade. Assim, o laço simbólico se estrutura em conjunção com a ideia de morte.

A fim de descobrir o nexa entre o corpo encontrado na mata perto do seminário e a morte de Chindo Luz, Baldo começa a frequentar, junto com o inspetor Rocha, os

locais de convivência dos retornados, em especial o Clube, local muito frequentado por seu tio Naiss, um espaço numa discoteca que funcionava nas tardes de terças e quintas-feiras e abria exclusivamente para eles. Os frequentadores do clube, em sua maioria, faziam parte de uma pequena elite que ocupou cargos importantes na administração colonial e agora vivia a nostalgia da ideia de uma África portuguesa onde tinham sido imensamente felizes. Apesar de Baldo não ter propriamente esse saudosismo do período colonial que de fato não viveu, essa ideologia laudatória à grandeza imperial portuguesa era defendida pelos homens mais velhos da sua família, como o seu tio e seu pai, por exemplo, mesmo que nunca tivessem feito parte da elite colonial:

A maioria teve uma vida de lorde em África, porque possuíam alguma escolaridade, estudaram no Liceu de São Vicente. Vieram para Portugal logo depois das independências e integraram-se no funcionalismo público da capital, como escriturários, verificadores das alfândegas, escrivães dos tribunais. Conheciam bem Lisboa, onde alguns tinham gozado as suas licenças graciosas de três meses. Os filhos também se integraram, cresceram, acabaram as faculdades e constituíram família. Mas o espírito gregário de África ficara-lhes no sangue (Arena, 2006, p. 78).

É nos espaços de convivência dos retornados que Baldo conhece Mohammed, que havia sido grande amigo e confidente de Chindo. Mohammed era líder da Confraria Afro-Européia, uma espécie de braço europeu, entretanto independente, da Nação do Islã, organização estadunidense de raiz muçulmana criada para fazer frente à discriminação continuada dos negros e reivindicar os seus direitos. Através do contato com Mohammed, Baldo pode passar a conhecer um outro lado do seu irmão, a veia criativa dedicada ao cinema que, na verdade, nunca chegou a passar da fase de projetos para além dos guiões. Desde o início, Baldo estabelece uma relação dúbia com Mohammed, por um lado, desenvolve uma admiração muito grande por uma figura tão carismática que indicaria também uma possibilidade de solução identitária para ele, um pertencimento afro-europeu para um jovem que não mantinha grandes laços com Cabo Verde ao mesmo tempo em que ocupava um lugar de imigrante negro africano em Portugal. Entretanto, por outro lado, Baldo desconfiava que Mohammed sabia mais sobre o que acontecera com Chindo do que deixava transparecer.

Exatamente no momento quando Baldo parecia estar se abrindo à possibilidade de se entender como um indivíduo afro-europeu, inserindo-se assim neste grupo que produziria uma noção de laço de identificação, acontece mais um evento trágico na família Luz capaz de desestruturar o psiquismo do sujeito. O navio em que John Luzona, seu pai, trabalhava havia naufragado matando todos os que estavam a bordo. Baldo é, portanto não apenas confrontado com a morte do pai, mas também

com a reposta de sua mãe à perda do marido. Dona Nitinha perdera a mãe, o filho mais velho e agora o marido, nos três casos não havia corpo para sepultar e, portanto, o ritual de elaboração simbólica do trauma não estava plenamente acessível. Com isso, ela sentia que seus vínculos com o espaço português estavam marcados pela ideia de perda e via o retorno a Cabo Verde como única possibilidade de reconexão com suas raízes:

Escutar dona Nitinha dizer que queria regressar à sua terra, pode afirmar-se que foi como receber um soco no estômago, que o deitou por terra. E ali estava a mãe, que ele amava incondicionalmente – que representava tudo o que de mais sagrado existia para ele -, soçobrando, abandonando tudo, querendo regressar no tempo. A um tempo de felicidade? Seria a sua última réstia de evasão? Um último impulso da sua particular sabedoria? (...) Era como se a Providência brincasse ao gato e ao rato com ela. Nada poderia ser mais doloroso. Poderá falar-se de racionalidade? Era difícil imaginar que existissem coisas piores à face da Terra. Que houvesse destino tão especial. Talvez essa sua decisão fosse a única coisa a fazer sentido para ela e, quanto mais pensasse nisso, mais se convencesse de que ela era tão inevitável, tão urgente como cada gota do seu sangue (Arena, 2006, p. 141-142)

Baldo estava, então, lidando com a morte do irmão, a morte do pai e, agora, também com o afastamento da mãe. Todos estes eventos apresentavam um potencial sísmico, uma força capaz de perturbar as noções cristalizadas do sujeito e lançá-lo em direção a uma busca por um novo esteio, na medida em que pontos cardinais fundamentais daquilo que o identificavam com uma ideia de comum passaram a habitar um espaço de fantasmagoria, ausência, distância. A imagem de um ciclo que se fechava para sua mãe se apresentava para ele como uma possibilidade de um novo caminho. A esse gérmen de uma vontade de reencontrar as suas raízes se juntou uma discussão que tivera com Mohammed durante uma madrugada em um restaurante. O argumento final de Mohammed irmanou-se plenamente com este pensamento que já estava em desenvolvimento no âmago de Baldo: “não devemos idolatrar os nossos antepassados, mas é indispensável sabermos donde vimos” (Arena, 2006, p. 142). O argumento atingia Baldo em um lugar de fragilidade, não se sentia plenamente europeu e não se sentia plenamente africano, habitava a fronteira dos dois espaços sem vincular-se plenamente a nenhum. Baldo partia para as ilhas em busca de si mesmo. Enquanto isso, sua mãe arrumava as coisas para se despedir de Portugal para sempre.

Baldo passa sete anos nas ilhas antes de retornar a Portugal. Durante sua estadia, tenta de todas as formas se integrar às dinâmicas locais. Primeiro, ocupando o cargo de professor no liceu, já que era licenciado em história. Entretanto, apesar de sua vontade de fazer as coisas certas e contribuir assim com a educação das

crianças, no final do ano letivo já estava cansado, deprimido e decepcionado com a sua falta de confiança. Havia o desinteresse dos alunos e a estrutura precária da escola, mas não era apenas isso, era uma autocobrança e um medo paralisante de falhar, de não corresponder às expectativas que, paradoxalmente, o fizeram desistir de seu papel de docente.

Sua segunda tentativa de inserção se fez nos braços de uma mulher, Patronília. Comprou uma casa no alto da montanha e mudou-se para lá com ela e seu filho pequeno. Passou algum tempo com eles, desfrutando de uma vida de camponês, até que o marido de Patronília regressou de São Nicolau e ela decidiu voltar para ele, abandonando a casa e a união com Baldo, que preferiu aceitar a derrota em vez de disputar à faca uma família que não era a dele. Depois das duas tentativas infrutíferas de enraizamento, ele viaja para a cidade da Praia, capital de Cabo Verde, onde trabalha um tempo como fotógrafo e depois se muda para a Ilha de São Vicente, onde exerce a função de taxista.

Em São Vicente, conhece Eva Lima, uma portuguesa que trabalhava para uma ONG ambientalista e que fornecerá a Baldo a chave para o desfecho do mistério do suicídio de Chindo. Contando um dia sobre sua vida, Eva, mostra-lhe algumas fotografias de seu irmão mais velho, um padre chamado Alfredo, que havia desaparecido há alguns anos sem deixar rastro. Entre as fotos antigas, havia uma em que o irmão de Eva estava acompanhado de três garotos imediatamente reconhecidos por Baldo: Chindo, Logo-Logo e Pinela. Eva acreditava que as fotografias tinham sido tiradas em Moçambique, mas Baldo, além dos três rapazes da foto, reconhecia o lugar, era o lago do seminário, em Lisboa, onde ele e seus amigos costumavam brincar quando garotos. Também sabia pelas análises da polícia judiciária que o dono da ossada encontrada mancava da perna direita. Assim, perguntou a Eva se seu irmão era coxo? Não havia mais dúvidas, Baldo agora conhecia a identidade do corpo encontrado na mata perto do seminário.

Ele retorna a Portugal e contacta os antigos companheiros do grupo: Pinela, Joel e Zé Bidon. Chindo e Logo-Logo já estavam mortos, Logo-Logo era toxicômano e morrera de overdose alguns anos antes. Dias após confrontar o grupo, Pinela não consegue mais sustentar o segredo e revela todos os seus detalhes. Era uma noite de São Martinho. Ele, Chindo, Joel, Zé Bidon, Logo-Logo e dois irmãos franceses, Cowboy e Allain, estavam na mata assando castanhas e bebendo. Em certo momento, uma outra pessoa chega e diz ter visto Allain entrar com um homem em uma gruta. Os rapazes foram todos ver o que estava acontecendo e, quando chegaram, flagraram o homem de joelhos a fazer sexo oral em Allain. O que se segue é uma cena de violência generalizada, iniciada por Cowboy, mas com a participação de todos, onde o homem é atacado com paus, pedras, socos e chutes até que, ao tentar fugir, acaba caindo no lago todo ferido e desesperado. Por não saber nadar, pede ajuda, mas é ignorado pelos algozes que ficam observando enquanto ele morre afogado. No dia seguinte, retornam à cena do crime, retiram

o corpo do lago, queimam suas roupas para despistar os cachorros da polícia e o enterram num local próximo. Só na hora de enterrar o corpo que o reconheceram, era o Padre Alfredo, que horas antes estava tocando violão e cantando músicas com o grupo à volta da fogueira.

Todos mantiveram um pacto de silêncio sobre o ocorrido, por mais que isso os corroesse por dentro. Entretanto, quando Chindo tornou-se famoso e recebeu o prêmio em dinheiro, Logo-Logo passou a chantageá-lo para sustentar o seu vício em cocaína. Desesperado, Chindo procurou Mohammed que resolveu intervir e cuidar do caso, passando a pagar a droga de Logo-Logo que acaba morrendo por conta de uma overdose. A memória das duas mortes e o segredo que as circunda é demais para Chindo que, não podendo elaborar simbolicamente os acontecimentos, acaba se suicidando.

Vilém Flusser, filósofo sobrevivente do holocausto nazista, em seu livro *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*, propõe que “A nossa cultura mostrou que deveria ser rejeitada *in toto*, se admitirmos que o propósito de toda cultura é permitir a convivência de homens que se reconhecem mutuamente enquanto sujeitos” (Flusser, 2011, p. 23). Para ele, o aspecto altericida desta ideia de cultura se revelava na relação de reconhecimento do igual e recusa do diferente, inscrito no projeto da Modernidade que culmina no genocídio levado a cabo nos campos de extermínio. É exatamente este modelo de socialização que é estabelecido pela lógica colonialista apresentada na educação recebida pelos personagens do romance de Joaquim Arena. A ideologia machista, homofóbica, laudatória de um passado de exploração territorial e hierarquização das formas de vida, ao fim e ao cabo, produz o modelo violento de masculinidade que culmina no assassinato do padre Alfredo e no pacto da ocultação do cadáver que desencadeiam os outros eventos trágicos do romance. A morte de Logo-Logo e o suicídio de Chindo Luz demonstram como esse modelo de existência, esta forma de habitar o mundo é capaz de produzir sofrimentos insuportáveis não apenas nas vítimas contumazes, mas também nos algozes.

Por fim, a escrita do romance pelo jornalista caboverdiano amigo de Baldo não é apenas a história do inquérito, como propôs Todorov, mas uma dimensão do testemunho que se desdobra de sua extensão jurídica. Testemunho não apenas como relação entre narratividade e capacidade de julgamento, mas como trabalho de luto frente a uma catástrofe que implica o narrador. Se a verdade é a verdade do testemunho, aquele que narra faz parte desta verdade, abalando-se assim o modelo epistemológico que estabelece o conhecimento como um sujeito neutro que contém plenamente o seu objeto. Assim, o processo de narração é ao mesmo tempo um processo de autoinscrição e autoemancipação. O indivíduo recusa a repetição do passado não elaborado, aproveitando sua potência para a libertação do seu presente:

Eu conhecia aqueles miúdos, hoje todos homens adultos. Vira-os crescer ali na rua, jogando à bola, até ao anoitecer. Éramos todos filhos do bairro. Tinham tido destinos tão diferentes e cada um uma história para contar. Cada um vivera aquele drama de uma forma muito própria. Fazíamos todos parte dessa massa densa e inconstante que é a vida e estávamos todos ligados, por uma razão qualquer (Arena, 2006, p. 228-229).

LAKS, D. M. FERREIRA, C. A. Colonialism and social inscriptions: trauma and testimony in “A verdade de Chindo Luz”, by Joaquim Arena. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 297-307, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The purpose of this paper is to discuss the relationships between memory, violence, and social inscription of the subject in the novel A verdade de Chindo Luz, by Joaquim Arena, and, based on these points, draw some considerations about the representations of colonialism in the work and its consequences for a state of psychic suffering and non-identitarian belonging of the characters. Joaquim Arena's novel revolves around a group of Cape Verdean immigrants in Portugal, more specifically focused on the Luz family, which arrived in the country between 1977 and 1978, the only black people in the neighborhood. The structure of the narrative is similar to a detective story, where, from the beginning, mysteries are presented that need to be solved. However, more than the mysteries and their solution in relation to the police investigation, the approach intended here aims to discuss the testimony beyond the legal aspects, in its function of symbolic elaboration of trauma. To do this, it is intended to use authors such as Tzvetan Todorov as theoretical support to discuss narrative structures and the specificities of the detective novel. In addition, authors such as Michele Simondon, Márcio Seligmann-Silva, Sigmund Freud, Vilém Flusser, Cathy Caruth, and Walter Benjamin will be used to think about the relationship between trauma, memory, and testimony in its aspect of symbolic elaboration of extreme events and identitarian belonging.*

■ **KEYWORDS:** *Trauma. Colonialism. Testimony. Joaquim Arena. A verdade de Chindo Luz.*

REFERÊNCIAS

ARENA, Joaquim. **A verdade de Chindo Luz**. Cruz Quebrada: Editora Oficina do Livro, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Edição crítica. Organização e tradução de Márcio Seligmann-Silva & Adalberto Muller. São Paulo: Alameda, 2020.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience**: Trauma, Narrative, and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: AnnaBlume, 2011.

FREUD, Sigmund. [1913 - 1914]. **Obras completas**: Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Totem e tabu e outros trabalhos, v. XIII. Tradução de José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

PLATÃO. **Teeteto**. 3ª ed. Tradução de Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Goubenkian, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SIMONDON, Michele. **La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu' à la fin du V^e siècle avant J.-C.** Paris: Les Belles Lettres, 1982.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. pp. 93-104.



O DIGITAL NA POESIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONTEXTO LUSÓFONO

Sergio Guilherme Cabral BENTO*

- **RESUMO:** Este artigo busca relacionar certa poesia contemporânea em língua portuguesa ao fenômeno tecnológico mais marcante das últimas décadas, a revolução computacional e digital. Três hipóteses de aproximação são desenvolvidas a partir de diferentes pontos de vista: a) a máquina como geradora de materialidade poética, sendo executora de um projeto elaborado pelo poeta, como nos exemplos vistos de autores como Antero de Alda e André Vallias; b) a incorporação de elementos típicos do universo tecnológico na poesia tradicional, como na presença do código de barras em *Isilda ou a nudez dos códigos de barra*, de Manuel de Freitas, do anúncio e da piada, em um poema visual de Patrícia Lino, e do e-mail, em uma sequência de poemas-correspondência de Fabiano Calixto; e c) o uso de plataformas de vídeo e redes sociais como veículo de transmissão e distribuição de material poético, com ênfase no caso do *Youtube*, em que se percebe uma profusão, entre outros, do videopoema e dos registros das batalhas de rima.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e Tecnologia. Redes Sociais. Poesia Contemporânea. Videopoesia. Batalha de Rima.

Introdução

O presente artigo visa propor um estudo sobre a relação entre alguma poesia contemporânea no contexto lusófono e as tecnologias computacionais mais recentes, especialmente o mundo digital. Trata-se, aqui, de um recorte estreito de uma pesquisa mais ampla – ainda em fase inicial –, que inclui figurações poéticas motivadas por hardware e software, veiculação de poemas em redes sociais, apropriação discursiva dos mecanismos da web pelo texto poético, entre outras manifestações.

Assim sendo, o desenrolar das investigações tem apontado para três eixos principais de trabalho, não excludentes entre si tampouco suficientes para esgotar

* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Uberlândia – MG – Brasil. 38408-144 – sergiobento@ufu.br

as imbricações entre poesia e tecnologia. São eles: a) o computador como suporte da materialidade poética; b) a internet como forma apropriada; e c) o digital como meio de veiculação de poesia. Após breve introdução de cada categoria, pretende-se um aprofundamento na última, em especial na presença de manifestações poéticas no site Youtube.

O computador como suporte: hardware e software como gerador de materialidade poética

Já são amplamente conhecidas as experimentações poéticas com o uso do computador de artistas como Erthos Albino de Souza, EM de Melo e Castro e Waldemar Cordeiro, a partir da década de 60. O último, ao lado do engenheiro Giorgio Moscatti, elaborou uma série de obras explorando a aleatoriedade a partir das possibilidades combinatórias infinitas da máquina, como sequências lógicas de frases compostas por palavras que contenham as mesmas três vogais e três consoantes¹. Pedro Barbosa, em *A literatura cibernética 1*, faz extensa análise desse tipo de processo, reconhecendo duas fases primordiais: a da “concepção”, em que o sujeito criador é o humano; e a “realização”, quando a máquina executa o produto final a partir das variáveis e premissas estabelecidas por seu operador:

Deste modo, o produto estético dependerá, em primeiro lugar, dos elementos materiais fornecidos para serem utilizados como signos, isto é, do repertório: este, na medida em que possa ser constituído por sinais gráficos, palavras, sons, linhas, cores, etc., irá determinar imediatamente o tipo de realização estética a produzir, a saber, um texto, uma melodia, um desenho, uma pintura, etc. Em segundo lugar, o produto estético irá depender do modelo criativo (*algoritmo*) introduzido no programa, e a cujas directivas o computador passará a obedecer (Pedro Barbosa, 1977, p. 37).

Desse modo, no exemplo dado acima, de Cordeiro e Moscatti, a construção do algoritmo se dá com o comando da combinação anagramática entre as seis letras escolhidas, que gerará diversas palavras, que são então dispostas em frases (e que geraram dez páginas impressas, infelizmente perdidas, e das quais apenas se sabe por testemunhos). Assim, apesar de o produto concreto ter sido efetivado pelo *mainframe*, toda a sua arquitetura é estabelecida pelo artista.

O que era visto, naquela época, como grandes possibilidades criativas para a poesia, acabou gerando produções esparsas e de pouca repercussão, como reflete Marjorie Perloff em *O Gênio Não-Original*, obra que analisa, entre outras coisas, a “cyber-poesia” no século XXI:

¹ Para uma descrição mais detida das primeiras experimentações brasileiras, ver Felipe Martins Paros (2016).

Mas a “E-poetry” nunca pegou, sendo o processo de composição do poema eletrônico (por mais que fosse feito uso da animação) não muito diferente, em essência, do processo de composição de um poema impresso “normal” (Marjorie Perloff, 2013, p. 11).

Ainda assim, um acervo de poemas eletrônicos foi constituído em língua portuguesa, disponível online em revistas como a *Errática*² e o *Ctrl + S*³. A evolução tecnológica evidentemente permitiu a inserção de recursos antes indisponíveis nas primeiras experimentações, como o uso de cores, movimento na tela, som e interação do fruidor. Veja-se, por exemplo, a peça “450 Rio”, de André Vallias, referência ao aniversário de fundação do Rio de Janeiro. Em um fundo que remete ao relevo montanhoso da cidade, palavras se sucedem na tela rapidamente, quase de modo ilegível, com apenas uma semelhança apreensível: as três últimas letras de todos os termos que giram na “roleta” lexical, RIO. Enfim, 450 palavras assim terminadas, acompanhadas de um som que parece uma batucada, propondo uma imensa teia paradigmática de sentidos que se associam, de algum modo, ao Rio de Janeiro. O fruidor, ao passar o mouse na movimentação incessante dos léxicos, paralisa o movimento das letras, que aleatoriamente formam uma das centenas de termos possíveis:

Figuras 1 e 2 – prints do poema “450 Rio”



Fonte: André Vallias [s.d.]

Portanto, a interatividade do leitor causa a revelação de palavras aleatórias, sobre as quais o autor não tem controle nenhum. Entretanto, este que arquitetou a movimentação, selecionou o conjunto de substantivos e adjetivos, adicionou a sonorização e o plano de fundo, compondo assim as diretrizes que moldam a execução propriamente dita do poema, realizada em conjunto pelo fruidor e pela máquina. É como se a poesia eletrônica propiciasse uma “programação do acaso” – conforme intuído por Haroldo de Campos (1969, p. 25), décadas atrás, no

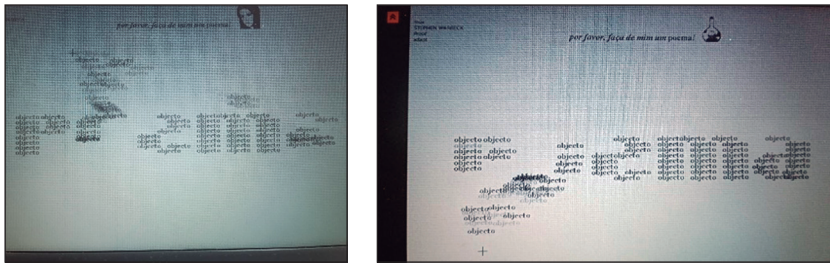
² Cf. www.erratica.com.br

³ Cf. <https://www.observatorioldigital.ufscar.br/>

seminal ensaio “A arte no horizonte do provável” –, em que dentro daqueles limites estabelecidos o fenômeno poético ocorre de maneira imprevisível.

Em Portugal, alguns artistas multimídia têm produzido obras que podem ser consideradas *e-poetry*, como Antero de Alda, que funde vários elementos sígnicos em poemas interativos, como seu “Poema Objecto”:

Figuras 3 e 4 – prints do poema “Poema Objecto”



Fonte: Antero de Alda [s.d.]

Tem-se na tela a formação, deformação e re formação constante e interminável da palavra “poema” a partir da construção imagética feita com diversas palavras “objecto”, em clara referência ao clássico “Lixo – Luxo”, de Augusto de Campos, especialmente no que tange à reversibilidade da percepção visual do fruidor, que alterna entre notar o empilhamento dos termos “objeto” e o delineamento de “poema” em uma macrovisão. A movimentação constante, porém, torna o conjunto mais instável, como que reforçando a impossível apreensão total do poema-objeto, que se torna um ente em constante destruição e recomposição. O leitor interativo, ao mover o cursor (representado na imagem acima pela cruz), modifica o local de onde surgem as múltiplas palavras “objecto”, interferindo na dinâmica do conjunto.

Tais obras revelam, de um lado, as possibilidades lúdicas da computação como geradora de materialidade poética; e, de outro, seus limites, ao menos até aqui, já que a relativamente esparsa produção eletrônica e a repetição diluidora de procedimentos parece impedir o amplo desenvolvimento da chamada “cyber-poesia”.

A Internet como forma apropriada

Um segundo modo notado na interação entre o mundo computacional-digital e a poesia é a incorporação de discursos típicos da Internet na escrita poética recente. No mesmo livro supracitado, Marjorie Perloff pondera que, se a *e-poetry* não cumpriu a promessa de revolucionar a arte literária, o que fez esse papel foi a própria existência do mundo digital, “um ambiente de hiperinformação, um ambiente, aliás, em que todos são autores” (Marjorie Perloff, 2013, p. 11). Kenneth

Goldsmith, poeta e crítico americano, vai mais longe, e aproxima o impacto que a Internet representa no mundo da linguagem verbal com a revolução que a fotografia causou no universo das imagens:

With the rise of the Web, writing has met its photography. By that, I mean writing has encountered a situation similar to what happened to painting with the invention of photography, a technology so much better at replicating reality that, in order to survive, painting had to alter its course radically.[...] Today, digital media has set the stage for a literary revolution. (Kenneth Goldsmith, 2011, p. 23)⁴.

Desse modo, a vida tecnológica se introjeta na poesia tradicional – publicada em livros, sem qualquer dependência da tela do computador para a sua existência – seja como tema, seja como recurso de forma. Na poesia portuguesa, um dos mais claros exemplos de tal fenômeno, ainda no começo da era digital, é o peculiar *Isilda ou a nudez dos códigos de barra*, publicado em 2001 por Manuel de Freitas pela Black Sun Editores, e reeditado em 2010 pela editora Oficina do Cego, com a substituição, no título, de nudez por nudez. Doze dos treze poemas do livro são nomeados com uma sequência numérica, aparentemente aleatória, de 13 algarismos, representando um código de barras. Este, além dos números, também é retratado, depois de cada poema, por sua tradicional simbologia pictórica, composta por barras verticais. Há uma evidente relação entre essa apropriação tecnológica e o conteúdo dos poemas: doze deles têm como eu poético a voz em primeira pessoa de um tipo de “personagem”, Isilda, uma caixa de supermercado que reflete sobre sua vida marginalizada enquanto passa as compras dos clientes: “[...] Não me agrada assim tanto/ dizer ‘boa tarde’ a Deus, enquanto/ vou passando vinhos caros, gin/ e produtos bizarros cuja serventia/ desconheço [...] (Manuel de Freitas, 2001, p. 17)”. Então, estabelece-se uma imediata conexão entre o mundo do consumo, metonimizado na ideia do código de barras, e a própria poesia, o que é reforçado pela presença de um código de barras na capa do livro, ironizando sua condição mesma de mercadoria.

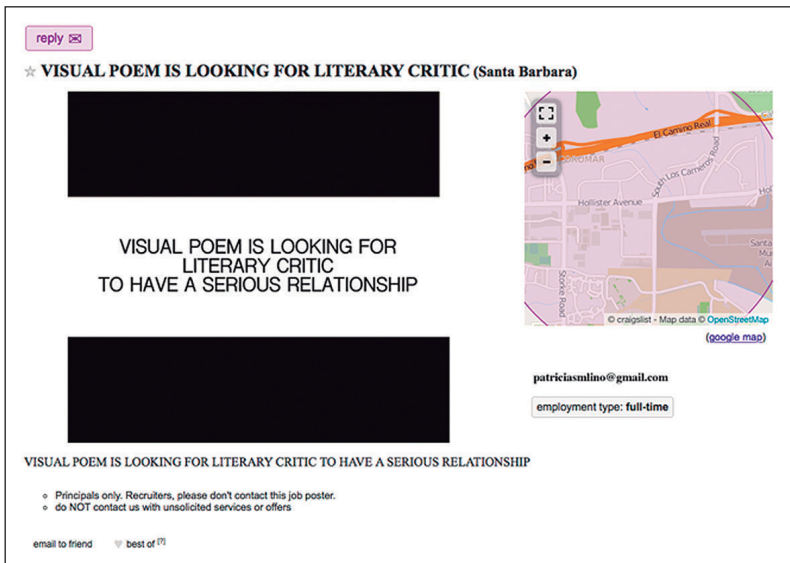
No último poema do livro, porém, o título é uma palavra (“Coda”), e não mais um número. Também não se lê mais a representação da voz de Isilda, mas de alguma outra voz, não identificada, falando sobre ela: “[...] Reparo que não é casada, que prefere/ uma esmeralda azul na mão que/ desvende códigos e hábitos alheios. [...] (ibidem, p. 19). Contrapõem-se, assim, tanto nas falas de Isilda como

⁴ “Com a ascensão da Web, a escrita encontrou a sua fotografia. Com isso, quero dizer que a escrita encontrou uma situação similar àquela que aconteceu com a pintura a partir da invenção da fotografia, uma tecnologia tão mais eficiente ao replicar a realidade que, para sobreviver, a pintura teve que se transformar radicalmente. [...] Hoje, a mídia digital armou o cenário para a revolução literária” (tradução minha).

naquelas sobre ela, a mecanicidade do trabalho repetitivo e vazio à humanização daquela figura invisível, que lida com a impessoalidade dos números e das barras verticais por horas ininterruptas. “Aquilo que os códigos de barras invariavelmente ocultam é tudo aquilo que é mais necessário dizer. Contra o sequencial e o automático Isilda propõe o intuitivo, a atenção e a curiosidade”, afirma Nuno Brito (2023, n.p.) em estudo sobre o livro. A curiosa mudança de nome nas duas edições da obra, então, se justifica por sua complementaridade: a mudez fria da tecnologia, da leitura ótica incessante da mercadoria no sistema de computadores do mercado, e a própria mudez da caixa em seu labor alienante acabam tendo, como uma espécie de antídoto, a nudez de sua voz lírica, como se esse elemento poético resistisse à maquinização dos processos humanos, jamais romantizando tal choque, mas, ironicamente, expondo sua progressiva degradação, tanto no âmbito do sujeito como na própria tessitura poética, também contaminada por sua natureza de produto na engrenagem mercantil.

Já bem mais recente, de 2018, o poema “POEMA VISUAL BUSCA CRÍTICO(A) LITERÁRIO(A) PARA RELAÇÃO SÉRIA”, de Patrícia Lino (2018), incorpora outras modalidades discursivas típicas do mundo digital: a propaganda e o *sátira* breve. A obra foi, primeiramente, publicada no site americano *Craigslist*, especializado em anúncios, e depois foi impresso e distribuído pela própria autora, como uma espécie de folheto, em uma conferência sobre estudos literários na Universidad Javeriana, em Bogotá, configurando uma performance:

Figura 5 – reprodução do poema visual de Patrícia Lino



Fonte: <https://shorturl.at/blHN3>

Há claramente uma intenção paródica ao discurso do anúncio pessoal, aquele em que as pessoas se oferecem para relacionamentos. O fato de o poema visual ser o agente da busca configura uma nota performática à obra, já que o conjunto é, em si, um poema, o que acarreta uma espécie de *mise-em-abyme*, em que o “autor” do *flyer* é o próprio *flyer*, especulando-se imediatamente em qualquer leitura. Além do tom propagandístico, a extrema concisão remete à linguagem internética, típica das piadas e memes curtíssimos que rolam rapidamente na *timeline* de cada usuário, devendo, assim, ser de pronta apreensão.

A distribuição de tais folhetos em um evento de críticos literários potencializa o humor da peça, ressaltando certa falta de prestígio da poesia visual na literatura contemporânea. Tais meios de veiculação, um site de anúncios e um encontro acadêmico, fazem pensar como é significativo o *happening* promovido por Patrícia Lino: há aqui uma ressignificação de espaços pragmáticos, absolutamente não poéticos, que recebem uma interferência por parte do poeta. Parece ser possível uma aproximação entre essas performances e o conceito de “dispositivo textual” proposto por alguns poetas-críticos do grupo *Questions Théoriques*, especialmente Christophe Hanna. Trata-se da ideia de agenciar formas a partir de um contexto-base e situá-las em um contexto-alvo. Um elemento do primeiro é transmutado ao segundo, mantendo, porém, sua natureza: “L’élément exemplifie au moins une fonction précise, celle qu’il assume dans son contexte-source; bref, il reste lisible pour ce qu’il paraît; partant, il renvoie à un mode-logique-source”⁵ (Christophe Hanna, 2003, p. 92). Forma-se, então, uma significação segunda a partir do embaralhamento de discursos. No caso da obra supracitada, o contexto-base é o anúncio, que migra ao contexto-alvo, o poema visual. Hanna pondera que o elemento do dispositivo deve ser legível a qualquer um que tivesse acesso ao contexto-base. Ou seja, qualquer pessoa que tenha mínimas competências de leitura para visualizar um anúncio é capaz de decodificar o poema de Patrícia Lino, sem a necessidade de habilidades específicas (literárias) para tal. Especialmente no meio digital, isso significa dizer que o *flyer* irônico extrapola o público que o fruiria em um livro ou uma revista de poesia, devido ao mecanismo imposto pelo dispositivo textual, a saber, a familiaridade com o discurso do contexto-base.

A presença do folheto no site Craigslist e na conferência geram ainda outro efeito: o da veiculação da obra fora do espaço literário tradicional. Hanna, no mesmo livro, associa essa iniciativa ao vírus: uma obra em latência, com potencial de propagação em um meio condutor que o faça se multiplicar. Nesse caso, a poesia ganha valor pragmático: ela se instala em um ambiente estranho a ela para buscar ressonância em outros públicos, furando a bolha literária e acadêmica, geralmente com uma verve política agregada.

⁵ “O elemento exemplifica, ao menos, uma função específica, aquela que assume no seu contexto-fonte; breve, ele permanece compreensível pelo que ele parece; assim, ele remete a um modo-lógica-fonte” (tradução minha).

Se, no poema acima, a “carga viral” transmitida possui mais conteúdo irônico que engajado, na poesia brasileira recente tem havido uma série de poetas veiculando poemas socialmente comprometidos nas redes sociais. Mais que explorando tais mídias como veículos, porém, eles absorvem elementos de seus discursos típicos para introjetá-los na estrutura poemática, gerando novos dispositivos textuais. Isso pode ser observado, por exemplo, nas contas de Instagram de poetas como Verena Smit, Ricardo Aleixo ou Augusto de Campos, ou ainda na conta de Facebook de André Vallias. Percebe-se, nos citados, uma dinâmica comum: a reação poética imediata a acontecimentos que dominam o noticiário e inundam as *timelines* por um determinado período. É como se, em meio a tantas notícias, comentários, vídeos e memes sobre determinado assunto, surgisse no carrossel virtual de cada usuário um poema, de certa forma desvirtuando a natureza mais efêmera daqueles dados em circulação, e forçando uma apreensão estética da linguagem, contrapondo-se à prevalência do utilitarismo e do pragmatismo que dominam aqueles espaços.⁶

Outro fenômeno já citado na poesia portuguesa que também é perceptível no Brasil é a apropriação de modos de discurso comuns no universo digital na poesia “tradicional”, publicada em livros. Um exemplo que chama a atenção é a sequência de poemas de Fabiano Calixto chamados “E-mail para ...”, em que diversos supostos destinatários se alternam no complemento do título. Interessante notar, também, que tais peças aparecem em diversos livros do autor, estabelecendo-se como uma tendência de sua obra. Tais textos guardam uma característica em comum: eles parecem adaptar sua linguagem poética ao recebedor da correspondência. “E-mail para Bashô”, presente em *Fliperama* (2020), é um haikai: “inverno chegando ao fim/ bailam perfumes/ nas flores de alecrim” (Fabiano Calixto, 2020, p. 112). Características como a menção a uma estação do ano, a presença da natureza e a busca pela captação de um instante poético na paisagem prosaica, típicas do poeta japonês, são mantidas na escrita de Calixto.

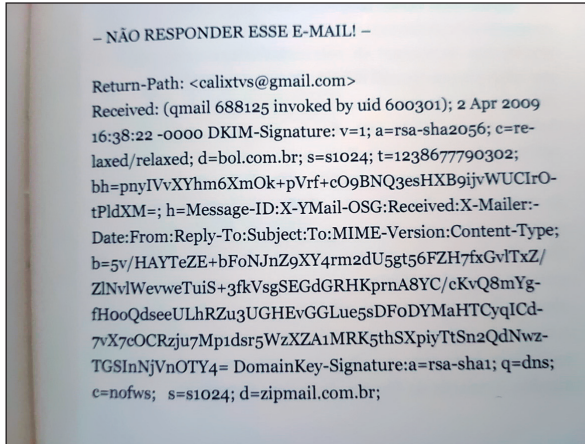
O mesmo ocorre em “E-mail para Augusto de Campos” (*ibidem*, p. 44), do mesmo livro, em que a configuração visual da página remete a recursos do poeta concreto. Essa “comunicação” que o e-mail suscitaria é desvirtuada em uma apropriação estilística do remetente, como se o endereçamento ditasse a materialidade do poema. Causa-se, assim, um curto-circuito comunicacional, em que emissor e receptor se fundem na cena lírica, e aquilo que deveria ser um comunicado de ordem prática (papel primordial desse tipo de mensagem) se torna uma espécie de tributo. No fundo, os e-mails de Fabiano Calixto são “anti-e-mails”, pois são impressos, apagam as marcas de autoria e não visam a transmitir um tipo de informação: refúgio irônico do mundo do trabalho e do capital.

Um dos poemas dessa série destoa dos outros. É quando o destinatário é o próprio poeta. Em “E-mail para Fabiano Calixto” (Fabiano Calixto, 2014, p. 127),

⁶ Sobre tal fenômeno recente, escrevo de modo mais detido em Sergio Bento, 2018.

presente em *Nominata Morfina*, tem-se uma reprodução fiel de uma mensagem de erro padrão, recebida quando o recebedor não existe ou sua caixa de entrada está cheia, assinalando a não-entrega da mensagem. Não há nenhuma voz poética perceptível, apenas um exercício de “recorta e cola” do corpo desse e-mail retornado, inclusive com as linhas de código daquele processo:

Figura 6 – print parcial do poema “E-mail para Fabiano Calixto”



Fonte: Fabiano Calixto, 2014, p. 127

Tais comandos são inacessíveis a quem não domina comandos de computação. Está colocado, então, um problema de ordem discursiva no poema: a transposição do e-mail para a página literária põe em evidência exemplos de usos da língua, do alfabeto, enfim, de linguagem verbal, que são indisponíveis para a maioria esmagadora da população, e que, ainda assim, dominam os processos digitais do mundo inteiro. Tal operação de “recorta e cola” transporta a expressão codificada da máquina para o espaço do poema, local tradicional de empuxo ao limite da linguagem.

Alguns poetas e críticos têm se debruçado sobre tal prática apropriativa (especialmente a partir da Web), comum a diversos poemas contemporâneos. Talvez um dos precursores dessa reflexão seja Kenneth Goldsmith, citado acima, ao nomear a prática desse tipo de *readymade* de “*uncreative writing*”, nome de um já clássico livro publicado em 2011. Ali, entre diversos outros exemplos, ele menciona a questão dos códigos linguísticos e alfanuméricos como a base do universo da internet:

What we take to be graphics, sounds, and motion in our screen world is merely a thin skin under which resides miles and miles of language. [...] And all this

binary information – music, vídeo, photographs – is comprised of language, miles and miles of alphanumeric code (Kenneth Goldsmith, 20011, p. 25)⁷.

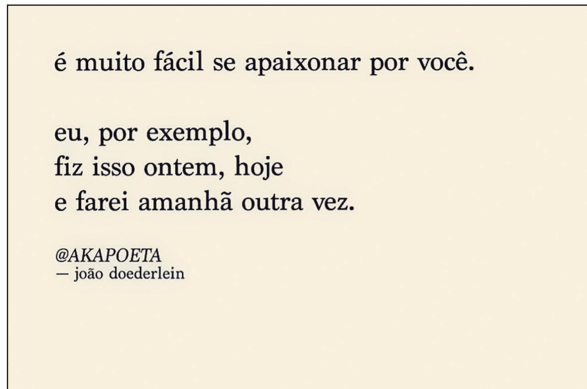
Em um tempo de grandes discussões sobre os limites de autoria do humano e da inteligência artificial, um poema como esse, de Fabiano Calixto, lança luz ao fato de que é a linguagem, reino onde a poesia se funda, que codifica toda a vida por meio das telas. Linguagem que, apesar de ter sido concebida por uma pessoa em algum momento, já é capaz de se autogerar, desenvolvendo dimensões de experiências, conhecimentos e processos não intermediados pelo processo humano. O curto-circuito do e-mail ao próprio poeta, que jamais cumpre sua função, faz pensar se a própria poesia, diante desse mundo digital, é capaz de restituir certa humanidade à linguagem.

O digital como meio de veiculação

Por fim, a terceira categoria aqui aventada diz respeito ao uso das redes sociais como veículos de publicação e divulgação de poesia. Como dito anteriormente, poetas consagrados “no papel”, como Augusto de Campos e Ricardo Aleixo, têm usado seus perfis na rede para veicular poemas inéditos, geralmente em diálogo com temas preponderantes no noticiário. Para além disso, um tipo de poesia tem se popularizado rapidamente: o chamado “*feel good poem*”, cujo tom remete muito ao discurso da autoajuda ou de um romantismo simplório, em linguagem altamente prosaica, sem nenhum tipo de tensionamento linguístico ou estético. Fenômeno internacional, nomes como a indiano-canadense Rupi Kaur ultrapassa os cinco milhões de seguidores na soma de diferentes redes. No Brasil, João Doederlein, com a alcunha de “akapoeta”, talvez seja o mais popular nesse segmento, apresentando mais de um milhão de seguidores. Tais autores têm migrado das redes para os livros, onde se mantêm como escritores de alta popularidade. Do último, considere-se este poema (João Doederlein, 2023, n.p.):

⁷ “O que recebemos como gráficos, sons e movimento no mundo de nossa tela é meramente uma frágil pele embaixo da qual residem milhas e milhas de linguagem [...] E toda essa informação binária – música, vídeo, fotografia – é composta de linguagem, milhas e milhas de código alfanumérico (tradução minha).”

Figura 7 – print do Instagram “akapoeta”



Fonte: João Doederlein, 2023, n.p.

A diluição do material poético é muito nítida, e diferentemente dos poemas supracitados de Augusto de Campos e Ricardo Aleixo (onde a problematização política encontra um acirramento formal e linguístico), não há nenhum efeito estético para além da pura mensagem otimista ou confortadora travestida de versificação, artificialmente transposta a uma forma que remete à poesia. Tais obras parecem mais reforçar a tão propagada ideia de banalização de conteúdos e discursos nas redes do que desafiá-la, levá-la ao limite, como se esperaria do texto literário.

O que está em foco neste artigo, porém, é o modo de veiculação de poesia no site *YouTube*, a maior plataforma de vídeos do mundo. Em especial dois tipos de manifestação poética que se multiplicam naquele espaço virtual, e que, mesmo sendo anteriores a ele, mudam radicalmente sua possibilidade de fruição a partir das facilidades de se publicar ali: a videopoesia e a poesia ligada ao movimento hip hop.

Sobre a primeira, são conhecidas, em língua portuguesa, manifestações pelo menos desde a década de 60, de autores como Augusto de Campos, E.M. de Melo Castro e Arnaldo Antunes. Tais obras, porém, sempre foram confinadas a museus e exposições específicas, não possuindo um *medium* de divulgação fixa, afinal, obviamente, jamais foram um produto viável para a televisão. O modelo do *YouTube*, com sua natureza rizomática de veiculação de vídeos por qualquer usuário, entretanto, permitiu o acesso, a qualquer momento, à fruição dos poemas com imagens. É possível encontrar inúmeras manifestações desse tipo, inclusive algumas daquelas pioneiras no gênero, de cinquenta anos atrás. Recentemente, poetas jovens têm se interessado pelo gênero, como a já mencionada Patrícia Lino e Matilde Campilho. A última obteve bastante repercussão – para o contexto da poesia – com algumas peças, que eram publicadas em um canal chamado “Macmakuu”.

Alguns pontos de reflexão surgem quando se analisa a fundo este caso: primeiramente, jamais ficou claro se tal perfil pertencia de fato à poeta. Não havia qualquer menção a isso naquele espaço virtual. Apenas as postagens com o nome do videopoema e sua autora. Tem-se aí um dado importante da veiculação de arte no mundo digital, a saber, uma certa obscuridade de fontes, dúvidas com relação ao processo de edição e publicação e até incertezas sobre a veracidade e/ou a integridade da obra, que pode ter sido editada em algum momento da sequência de republicações que marca a dinâmica das redes. No exemplo em tela, não se sabe se a própria artista “subiu” seus vídeos à plataforma, ou se foi alguém que fez isso a seu pedido, ou se eles foram compilados sem o seu conhecimento. É certo que isso não é uma regra na arte digital: autores como os acima mencionados Antero de Alda e André Vallias possuem sites muito organizados, com registro de data de publicação e uma clara marcação de que eles são responsáveis pelo próprio espaço. Porém, em outros casos, é muito difícil determinar esses dados, o que inclusive dificulta uma pesquisa mais apurada sobre as obras.

Um outro fato torna o caso de Matilde Campilho mais enigmático: o canal “Macmakuu” segue existindo, com quase dez mil seguidores, mas não possui mais nenhum conteúdo. Hoje, apenas se tem acesso aos seus videopoemas em outros espaços na mesma plataforma, por usuários que salvaram o arquivo de mídia e republicaram as peças. Algumas delas certamente se perderam, assim como os dados sobre visualizações, data de postagem original etc. Essa efemeridade também é marca da Web como um todo, e atinge obras nela disposta, o que perturba o valor de perenidade geralmente associado à Arte. Mesmo quando a iniciativa de apagamento não parte do artista, diversos fatores tornam esse tipo de veículo naturalmente transitório, exposto a riscos constantes. Se uma rede social acabar, por exemplo, todo o seu conteúdo desaparece, como já ocorreu com o popular Orkut anos atrás. Além disso, a obsolescência de plataformas e linguagens pode significar a inviabilidade de fruição de obras, como já ocorreu com os poemas desenvolvidos na plataforma *Flash*. Em 2020, sua proprietária, a empresa americana Adobe, anunciou que desabilitaria as funções da plataforma, não mais recomendado o seu uso. Isso fez com que desenvolvedores de navegadores, como Google e Microsoft, deixassem de dar suporte àquela linguagem, acarretando que poemas em *Flash* não mais “rodassem” nos dispositivos dos usuários. Isso é perceptível na revista *Errática*, em que alguns links não mais levam aos poemas referenciados. Com isso, sua fruição dependeria do *download*, por parte do usuário, de um software específico, o que dificulta sobremaneira o consumo daquela obra.

Essa temporariedade afeta o atual acesso aos videopoemas de Matilde Campilho, afinal não se sabe por quanto tempo eles continuarão a circular nos perfis de outros usuários. O mais famoso deles, “Fevereiro”, tem várias publicações, o que é explicado pelo alcance que obteve. Segundo Igor Soares (2019), em artigo sobre a peça, sua postagem original é de 11 de março de 2014, e sua audiência

ultrapassou a marca de 400 mil *views*. Tem ao todo 5 minutos e 24 segundos, e se constitui em uma série de imagens com pouca relação óbvia com o texto lido pela poeta, com uma melodia ambiente discreta e leve. Percebe-se, na parte verbal da obra, uma série de binarismos postos: referências a Brasil e Portugal (orixás, samba; Fernando Pessoa, vinho), uma divisão da “cidade norte” e da “cidade sul”, além de uma oposição entre elementos positivos e negativos:

[...] A esta hora na Terra é metade carnaval, metade conspiração. Metade medo, metade fé. Metade folia e metade desespero. E, provavelmente, a esta hora, uma metade do mundo está dançando e a outra metade, dormindo. Há ainda outra metade limpando as armas, outra limpando o pó das flores [...] (Matilde Campilho, 2016, 2’37” : 3’01”)

Ao mesmo tempo, porém, há uma diluição das dualidades que se metaforizam na presença constante do mercúrio, elemento químico que “se espalha”, “se multiplicando”. Essa multiplicidade que rompe o binarismo por meio da dobra (ou, no caso do poema, pela quebra do termômetro) também fica clara na frase “[...] eu acredito que agora exista alguém profundamente acordado. Alguém que esteja vivendo num intervalo tênue entre o sono e a agilidade” (*idem*, 3’04” : 3’14”). Ora, se na citação anterior falava-se em metade do mundo dançando e a outra dormindo, aqui surge um “intervalo” entre os dois polos, justamente a quebra, a dobra, aquilo que irrompe da polarização. Parece surgir certa alusão a uma filosofia da multiplicidade, perceptível em teorias como o pós-estruturalismo: ainda que parte do mundo ainda se organize de forma binária, o pensamento (e o amor, no poema) se espalha de modo anucleado, em diversas pontas, criando rugosidades que complexificam a dualidade.

Essa nuance ganha importância quando se pensa no fato de que a poeta portuguesa vivia no Rio de Janeiro à época, o que amplifica o sentido de divisão de si no estrangeirismo. Imagens de trânsito pela cidade, aliás, abundam no vídeo, que capta suas montanhas, o mar e instantâneos urbanos, geralmente em movimento. Todo esse arrasto, essa moção, juntamente com o espalhamento do mercúrio, desafia a divisão estanque das coisas, propõe um alargamento de horizontes e afetos.⁸

Assim, os videopoemas de Campilho fundem imagem, som, movimento e palavra em obras híbridas desafiadoras, nada óbvias em uma primeira fruição. Parecem pertencer mais ao universo antigo dessas manifestações, ou seja, aos museus e instalações artísticas, que ao *YouTube*. Sua presença na plataforma acaba se configurando como um *happening* pela disparidade que impõe ao ambiente. A ampla repercussão significou, seguramente, um estouro da “bolha” em que uma arte mais conceitual costuma residir, e faz pensar se sua recepção foi mais encarada

⁸ Para uma análise mais detida do poema, cf. Igor Soares (*op. cit.*).

como uma experiência sensorial-estética ou como mais um momento “*feel good*” que inundam as redes, resposta essa que talvez jamais será esclarecida.

No mesmo portal de vídeos, um tipo de ocorrência poética tem chamado a atenção: as disputas do universo hip hop, em especial os eventos de slam e as batalhas de rima. Ao contrário dos videopoemas de Campilho, aqui não se trata de produções feitas para a plataforma. As gravações são registros de eventos presenciais, às vezes feitas pelo celular por ouvintes, outras vezes de maneira profissional pela organização do encontro. Obviamente, assistir tais realizações pela tela implica grande perda sensorial, já que o magnetismo *in situ* é parte fundamental da ideia de performance⁹. Entretanto, as divulgações por meio do *Youtube* e sua replicação pelas redes sociais têm sido fundamentais para a formação de um amplo público virtual, que pode se tornar uma futura audiência *in loco* ou não, porém que desenvolve uma bolha imprescindível para o crescimento dessas modalidades, hoje “viralizadas”, muito repercutidas e que transformaram alguns desses poetas em pessoas com *status* de celebridade.

Na poesia slam, cada poeta deve declamar um texto de autoria própria, em até três minutos, sem adereços teatrais ou recursos musicais. Os jurados, geralmente escolhidos na plateia, dão notas de zero a dez, de modo que os que obtêm os resultados mais altos são levados à próxima fase. Muitos desses autores, após reconhecimento nas disputas, têm lançado livros e adentrado o mercado editorial, como Natasha Felix, Luz Ribeiro e Nívea Sabino. Em 2022, a poeta Luiza Romão, figura muito conhecida no universo do slam, foi a vencedora do Prêmio Jabuti de Poesia com o livro *Também guardamos pedras aqui* (2021), o que se torna um marco paradigmático da inserção dos slammers no meio da poesia dita “tradicional”, não como validação crítico-acadêmica, mas no sentido de compreensão das possibilidades poéticas dessas modalidades, por vezes (erroneamente) vistas como fenômenos mais sociais que artísticos.

Já a batalha de rima não prevê a existência de textos prontos, mas se ancora no *FreeStyle*, ou seja, a improvisação de versos em cima de um *beat* eletrônico não anunciado antes. Isso significa que o MC não sabe previamente a base rítmica sobre a qual terá que encaixar sua versificação. O duelo prevê dois momentos: o “ataque”, quando um cantante busca sobressair-se demonstrando fraquezas e falhas de seu oponente; e a “resposta”, na sequência, quando seu adversário replica as acusações e as devolve ao atacante. São comuns falas achacando o outro batalhador de rimar mal, de decorar rimas (algo muito mal visto na comunidade), de não encaixar no

⁹ “A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto. Isto implica alguma ruptura com o “real” ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.” (Paul Zumthor, 2007, p. 41)

beat, de não ter presença de rua, de apenas participar do movimento pela fama, entre diversas outras imputações.

A audiência dos eventos, tanto presencialmente como nas redes e no YouTube, cresce continuamente. A mais famosa organizadora de duelos, a “Batalha da Aldeia”, conta com quase quatro milhões e meio de seguidores em seu canal na maior plataforma de vídeos online, com gravações superando a marca de quinze milhões de *views*. Alguns MCs possuem mais de um milhão de seguidores no Instagram, como Jotapê, Jhony MC e Kant. Há casos de artistas que surgiram na modalidade e migraram para o RAP, tornando-se nomes amplamente conhecidos na cena musical, como Emicida, Orochi e Felipe Ret.

A partir desses dados, fica claro que as batalhas são um fenômeno poético difícil de ser ignorado. Elas mostram que há um público latente, e muito numeroso, com certa demanda para o consumo de poesia. As construções feitas de improviso têm no *beat* a chave de sua métrica: uma base eletrônica mais lenta e arrastada tende a forçar versos mais longos, enquanto *beats* acelerados implicam em frases curtas e uma prosódia mais ágil. Tudo se organiza em torno da rima: as rodadas são definidas pela quantidade delas. Por exemplo, no chamado “bate e volta”, cada MC tem direito a duas rimas por rodada, alternadamente. Isso significa de duas a quatro frases poéticas por rima, variando a partir da elaboração dos versos. O sucesso ou fracasso de cada oponente depende da força performática da rima, sua arquitetura, seu grau de agressividade contra o oponente e sua adequação à base musical. Embora isso varie de evento para evento, o mais comum é haja três votos na decisão do vencedor: dois jurados e a plateia. Para a compreensão das possibilidades poéticas do *FreeStyle*, segue abaixo a reprodução do primeiro ataque de César MC contra Alves, na rodada inicial do Campeonato Nacional de 2017 (em que o próprio César MC – para muitos, o maior improvisador da história do país – seria campeão):

Satisfação! Somos a voz da periferia
Mostrando no *Freestyle* o ritmo e poesia
Mas alguém avisa pra esse cara aqui
Que em cima desse palco só aceitamos MCs
Coisa que você não é, por isso ‘cê vai pro chão
Cesar mostra como faz, isso aqui que é dicção
Você quer ideologia, eu sou a própria,
Que você vai perder, é uma coisa óbvia
César é o X da questão, e a questão do X
O resultado da equação é causar sua cicatriz
Entenda uma coisa comigo, eu sou raiz desse futuro
O que eu faço na rua, é isso daqui que dá orgulho
Deixa filmar, é a sua última batalha

César pega o mic e na sua mente ele metralha
Quando para dispara fazendo a rima louca
Você não tem isso amigo, então mano fecha essa boca
Somente calado, você não é poeta
Quando abre a boca ‘ce sabe que é pateta
Por isso que eu desmonto você na frente do povo
Depois desmonto e remonto só pra desmontar de novo.
(Família de Rua, 2017, 0’16” : 1’10”)

É curioso notar que esse poema oral, quando transcrito à página, mantém certo paralelismo gráfico, com versos de tamanho próximo, variando sua métrica, no geral, entre 10 e 13 sílabas, sempre com rimas emparelhadas. Obviamente o MC não conta a metrificação do poema, mas calcula suas frases, a partir do *beat*, para evitar uma disparidade no tamanho de cada verso, o que enfraquece a rima, afinal, na escuta do texto poético, cria-se uma expectativa pela repetição do mesmo som. Caso ela demore a acontecer, há uma quebra no impacto sensorial causado pela rima.

Alguns elementos do texto acima são bastante comuns nos eventos: afirmação do próprio *FreeStyle*; menção ao nome do MC; territorialização periférica; desqualificação da qualidade poética do oponente; analogias com guerras e armas; repetição de palavras-chave ao movimento, como “ideologia” e “ritmo e poesia”, significado das letras RAP (*rhythm and poetry*). Chama a atenção a presença de rimas nada óbvias, como algumas toantes (óbvia – própria; futuro – orgulho), palavras de línguas diferentes (aqui – MCs) e a repercussão da letra “X” na palavra “cicatriz”, criando um interessante efeito sonoro após o quiasmo “César é o X da questão, e a questão do X”. É de se admirar que construções complexas como essa sejam feitas de improviso, diante de uma plateia e com a preocupação adicional de se ajustar ao *beat*.

Por fim, convém refletir um aspecto da difusão poética no *YouTube*: por sua natureza rizomática e pela automaticidade do algoritmo, a plataforma dificulta sobremaneira a busca por vídeos específicos, além de não possuir formas de organização desses dados. Isso significa que há um imenso depósito de gravações de eventos e videopoemas – para ficarmos nas manifestações aqui em tela – sem catalogação ou informações confiáveis. Isso significa que não é possível ter certeza se toda a obra em vídeo de Matilde Campilho está lá disponível, por exemplo, ou se todas as disputas de César MC no Campeonato Nacional de 2017 foram ali depositadas. O usuário torna-se refém das escolhas que a Inteligência Artificial faz para ele, o que gera certa aleatoriedade na fruição. Diferentemente dos suportes físicos como livros e DVDs, a arte disposta nas nuvens virtuais acaba por abalar o conceito de “obra” de um autor, em seu sentido de totalidade, já que a efemeridade do veículo impede um inventário seguro e completo das produções. Tal como

acontece com outras formas de linguagem, como o noticiário e a correspondência, o mundo digital parece impelir a arte nele contida para a fruição aleatória e ocasional, às vezes sem possibilidade de repetição, como um gigantesco arquivo labiríntico que, paradoxalmente, quanto mais obras possui, menos obras oferece.

BENTO, S. G.C. Digital in Poetry: appointments in lusophony scene. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 309-326, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The paper's aim is to relate some Portuguese-language contemporary poetry to the most relevant technological phenomenon in the last decades, the computer and digital revolution. Three hypotheses to proceed with such approach are proposed: a) the machine as a poetry-generator, executing the poet's developed project, as in the work of Antero de Alda and André Vallias; b) the incorporation of tech universe in so-called traditional poetry, such as in the exploitation of barcodes in Manuel de Freitas' *Isilda ou a nudez dos códigos de barra*, or the appropriation of advertisement and joke in a visual poem by Patricia Lino, or the cloning of e-mail format in Fabiano Calixto's correspondence poems; and c) the usage of video platforms and social networks as a means of broadcasting and distributing poetry, especially YouTube, in which formats as videopoem and battle rap registers have become common.*

■ **KEYWORDS:** *Literature and Technology. Social Networks. Contemporary Poetry. Videopoetry. Battle rap.*

REFERÊNCIAS

ALDA, Antero de. Poema Objecto. **Antero de Alda**. Disponível em https://www.anterodealda.com/poema_objecto.htm. [s.d.]. Acesso em 01 de novembro de 2023.

BARBOSA, Pedro. **A literatura cibernética 1: autopoemas gerados por computador**. Porto: Ed. Árvore, 1977.

BENTO, S. Internet trouvée: impactos da vida digital em certa poesia brasileira. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [S. l.], n. 11, p. 145–169, 2018.

BRITO, Nuno. A Minha Sabedoria é Muda Desumana: número e imagem em *Isilda ou a nudez dos códigos de barras*. **Revista Minerva Universitária**. Edição de Julho de 2023. Disponível em < <https://t.ly/d5ny7> >.

CALIXTO, Fabiano. **Fliperama**. São Paulo: Corsário-Satã, 2020.

_____. **Nominata Morfina** – livro de gravuras. São Paulo: Corsário-Satã; São Paulo: Editora Córrego; São Luís do Maranhão: Pitomba Livros e Discos, 2014.

CAMPILHO, Matilde. **Fevereiro**. YouTube: rafaelsoaresdearaujo7233. 1 jun 2016. Disponível em <<https://t.ly/gEJR8>>. Acesso em 30 nov 2023.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

DOEDERLEIN, João. **Fogo e terra/ João e Maria**. 09 de out. 2023. Instagram: akapoeta. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CyM2wThuJP7/?igshid=NzBmMjdhZWRiYQ==>>. Acesso em 28 nov 2023.

FAMÍLIA DE RUA. **César [ES] vs Alves [DF] (1a. Fase) - duelo de MCS nacional 2017**. Youtube, 26 nov 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=o8xRef7_uwo>. Acesso em 01 dez 2023.

FREITAS, M. de. **Isilda ou a nudez dos códigos de barras**. Lisboa: Black Son Editores, 2001.

_____. **Isilda ou a nudez dos códigos de barras**. Lisboa: Oficina do Cego, 2010

GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing: managing language in the digital age**. Chichester: Columbia University Press, 2011.

HANNA, Christophe. **Poésie action directe**. Paris, Romainville/Calaméo, 2003.

LINO, Patrícia. Visual poem is looking for literary critic to have a serious relationship. **Patrícia Lino**. Disponível em <<https://www.patricialino.com/visual-poem-is-looking-for-literary-critic-to-have-a-serious-relationship.html>>, 2018. Acesso em 01 de novembro de 2023.

PAROS, Felipe M. O túmulo do poeta, a roda da vida e o tempo que passa: sobre a poética computacional de Erthos Albino de Souza. **Interdisciplinar**. Aracaju, UFS, ano XI, v. 26, p. 183-198, 2016.

PERLOFF, Marjorie. **O Gênio Não Original**: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Nós, 2021.

SOARES, Igor S. A linguagem da videopoesia e uma leitura de “Fevereiro”, de Matilde Campilho. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, [S. l.], n. 13, p. 95–113, 2019.

VALLIAS, André. 450 Rio. **Errática**. Disponível em <https://erratica.com.br/opus/127/index.html>. [s.d.]. Acesso em 25 de outubro de 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. rev. e ampl. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



ALEGORIAS DA CASA EM RUÍNAS NOS ROMANCES DE HATOUM E LOBO ANTUNES

Tatiana PREVEDELLO*

■ **RESUMO:** A tese do Anjo da História, que instiga a pensar sobre a dispersão de ruínas, apresenta uma configuração central para a compreensão do tempo histórico. O significado alegórico do *Angelus Novus*, referido por Benjamin, é continuamente encenado no romance contemporâneo de Língua Portuguesa, a partir da fidelidade ao voltar o olhar para o passado, entendida, conforme afirma Ricœur, como um dispositivo para a memória (in)feliz, que é acionada à medida que as personagens não conseguem esquecer os eventos transcorridos, repetidos em suas lembranças. Nesta perspectiva, embora Milton Hatoum e António Lobo Antunes apresentem características estéticas bastante diferenciadas na composição narrativa de seus enredos, compreendemos que inúmeros elementos podem aproximar os autores, sobretudo em aspectos referentes a elaboração hermenêutica da memória que se projeta sobre as ruínas históricas, continuamente rememoradas pelas personagens que habitam o espaço ficcional. Assim, nos propusemos examinar, nos romances *Relato de um certo Oriente* (1989) e *O arquipélago da insónia* (2008), a relação entre o espaço da casa e os escombros memorialísticos que subsistem às ruínas do passado.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Memória. Hermenêutica. Ruína. Casa. Ficção luso-brasileira.

A casa em ruínas: considerações iniciais

O *cosmos* da casa em ruínas, habitado por imagens fantasmagóricas que emergem das reminiscências de personagens que se dedicam, mesmo que involuntariamente, à realização de um trabalho arqueológico acerca de sua ancestralidade, é um dos elementos que aproxima as narrativas de *Relato de um certo Oriente*, primeiro romance do escritor manauara Milton Hatoum, publicado em 1989, e *O arquipélago da insónia*, que o autor português António Lobo Antunes trouxe ao público em 2008. Embora a perspectiva estética e os projetos literários destes escritores sejam diferenciados, muitas linhas hermenêuticas convergem na escrita de ambos, sobretudo relacionadas aos aspectos que Paul Ricœur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007) descreveu como a fenomenologia da memória.

* UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre – RS – Brasil. 91501-970 – t_prevedello@hotmail.com

Para Ricœur ocorre uma transição da “memória corporal” para a “memória dos lugares”, a qual é garantida por ações que se revestem de uma importância significativa como a orientação geográfica, os deslocamentos territoriais, mas, sobretudo, como encenam os romances *Relato de um certo Oriente* e *O arquipélago da insônia*, a condição de habitar um lugar. Dessa forma, os episódios lembrados encontram-se, de forma intrínseca, associados à lugares que, nos livros em questão, se concentram essencialmente no espaço da casa. Nesse nível memorialístico ocorre o fenômeno dos “lugares da memória” (Ricœur, 2007, p. 58), antes deles se transformarem em uma referência para o conhecimento histórico. Os lugares da memória, segundo Ricœur, funcionam, sobretudo, ao modo dos *reminders*, dos indícios de recordação, ao oferecer, de modo alternado, uma força à memória que falha, no combate contra o esquecimento ou, inclusive, um suplemento tácito da memória morta: “Os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras” (Ricœur, 2007, p. 58).

O significado alegórico do *Angelus Novus*, referido por Benjamin, é continuamente encenado nos romances de Hatoum e Lobo Antunes, a partir da fidelidade ao voltar o olhar para o passado, entendida, conforme afirma Ricœur (2007), como um dispositivo para a memória (in)feliz, que é acionada à medida que as personagens não conseguem esquecer os eventos transcorridos, repetidos em suas memórias. A tese do anjo da história, que instiga a pensar sobre a dispersão de ruínas, apresenta uma configuração central para a compreensão do tempo histórico. Benjamin evoca o caráter alegórico das ruínas como uma espécie de presentificação do vivo e do morto. O referido aspecto é abordado com ênfase em *Origens do drama barroco alemão* (1984), texto no qual o pensador defende que as ruínas equivalem, para o pensamento barroco, o mesmo que significam para o historiador materialista.

A considerar que as ruínas e, sobretudo, os detritos, possuem uma conotação negativa, eles passam a ser valorizados à medida que se transformam em vestígios de um mundo anteriormente intato. O vestígio apresenta uma qualidade bidirecional, elemento que se torna mais nítido quando se considera a sua dimensão temporal. Sob uma perspectiva, existe um processo de deteriorização na passagem do passado para o presente; sob outro viés, são as próprias ruínas que favorecem o empreendimento para o caminho inverso. A condição dos restos, em inúmeras vezes, são o único testemunho que possibilitam o acesso ao passado. De acordo com Benjamin, o passado está presente nas ruínas, que, se pudessem falar, teriam muito a dizer. Basta ouvi-las ou, então, fazer uma leitura em busca de componentes dispersos de algo anteriormente inteiro. É na tese central do anjo da história que se articula seu repúdio à postura progressista, cujo pecado maior é o de desprezar as vozes do passado.

Ruína e história, em Benjamin, se encontram entrelaçadas. No âmbito sensorial, na condição de ruína, a história se fundiu com um panorama de inevitável declínio. A compreensão barroca apresenta uma valorização evidente dos fragmentos como princípios construtivos e, nesse contexto, ruínas e fragmentos criam e edificam alegorias. De acordo com essa pulsão criativa, a alegoria se mostra violenta, uma vez que extrai do fluxo da história-destino um fragmento de intemporalidade. O sentido da violência aqui é positivo, uma vez que deseja redimir pelo conhecimento: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p. 200).

As “ruínas” do imponente sobrado de uma família de imigrantes libaneses, estabelecidos em Manaus a partir do início do século XX e que obtiveram prosperidade econômica dedicando-se à atividade comercial, são a principal alegoria responsável por organizar a narrativa de *Relato de um certo Oriente*. O regresso da neta adotiva da matriarca Emelie, depois de passar duas décadas distante da casa onde fora criada, é o evento que desencadeia o trabalho de reconstituição arqueológica das memórias familiares. Ao voltar à antiga casa impulsionada pelo desejo de reencontrar a “mãe do mundo” (Hatoum, 2008, p. 20), a notícia de seu falecimento a surpreende e, neste momento, é aberta a oportunidade de desenvolver um intenso diálogo com seu tio Hakim, primogênito de Emelie que, também, depois de muitos anos distantes do núcleo familiar volta para o lar de origem, agora apenas habitado pelas lembranças espectrais.

A alegoria do anjo da história, proposta por Benjamin (1987), é um dos elementos recorrentes que subjazem à ficção de Hatoum e, em *Relato de um certo Oriente*, o olhar do anjo sobre as ruínas da casa e dos espectros dos indivíduos que nela habitaram é a matéria que, por essência, consubstancializa a narrativa de ficção. Hakim faz emergir a memória e as vozes dos mortos em seu testemunho, ao evocar as reminiscências do ídolo de Emelie, seu irmão suicida Emir, assim como reconstitui a gênese da família, ao acessar o relato do fotógrafo alemão, Gustav Dörner. Hindí Conceição, melhor amiga de Emelie, é quem descreve o íntimo, o interior da casa, a memória de Soraya Ângela, morta tragicamente, a segregação de Samara Délia, os últimos “sonhos” de Emelie, que antecederam ao sono definitivo, quando no “silêncio do olhar, a memória trabalha” (Hatoum, 2008, p. 138), ainda que seja “sem o olhar e a memória” (Hatoum, 2008, p. 138).

O enredo de *O arquipélago da insônia*, ambientado na herdade de uma vila rural, em território continental que aparenta ser a região portuguesa do Alentejo, embora não existam indicações geográficas precisas, emprega o intertexto bíblico, reelaborando-o pelo viés da ironia paródica, para expressar o discurso de três gerações de uma família cuja decadência econômica paira sobre o antigo esplendor proveniente do poder agrário:

à medida que o saco preso à enxada descalçava o seu nó revelando meia dúzia de tordos na armadilha que deixou no mato, os tordos mortos como nós todos mortos um dia dado que **uma geração vai e uma geração vem porém a Terra permanece até ao fim dos Tempos** exceto o bosque de castanheiros que Lhe aprouve destruir e em que tive a honra de ajudá-Lo lançando-lhe o fogo para que o cheiro da infância me não atormentasse mais (Antunes, 2010, p. 219, grifos nossos)

Um conjunto de incomunicáveis “ilhas interiores”, segregadas pela angústia, na qual “(há momentos em que **me pergunto se não estamos todos mortos (...)**” (Antunes, 2002, p. 17, grifos nossos); pela solidão, uma vez que “**sobram os fantasmas** que me exigem entre eles num resto de cortina que não cessa de pronunciar o meu nome” (Antunes, 2002, p. 20, grifos nossos); por traumas que evocam o momento em que “um hálito de pólvora subia das cruces dos soldados quando as criaturas da vila, há tantos anos finadas, principiaram a cercar-nos, nos meses da revolução” (Antunes, 2002, p. 10); pela degradação física e existencial de alguém “a buscar-se entre ruínas, **encontrando uma cara que não lhe pertencia ou pertenceu em tempos e jogando-a fora**” (Antunes, 2002, p. 145, grifos nossos) formam este arquipélago textual do qual emanam as vozes de sujeitos náufragos de si mesmos.

Os dispositivos memorialísticos, que emanam das ruínas do passado das casas que centralizam a dimensão espaço-temporal de *Relato de um certo Oriente* e de *O arquipélago da insónia*, unem as personagens de ambas as narrativas, imersas em suas reminiscências sobre os eventos antigos, enquanto convivem, no presente, com os espectros que subsistem aos escombros que se mostram, tal como na alegoria do *Angelus Novus*, persistir à degradação dos corpos, ceifados pela morte, e da matéria física que, em um impossível acordo com o tempo, evolui para a desintegração.

As vozes de um relato sob as ruínas da casa

A modulação narrativa de *Relato de um certo Oriente*, antes de se configurar como um trabalho que explora, ficcionalmente, o exercício da metalinguagem, uma vez que a narradora inominada, filha adotiva da matriarca libanesa Emilie, ocupa-se em reunir depoimentos de vários personagens, sobretudo de Hakim e Hindié, sobre os quais a sua própria voz, irá planar “como um pássaro gigante e frágil sobre as outras vozes” (Hatoum, 2008, p. 148), apresenta-se como uma profunda imersão memorialística, desencadeada pela morte de Emelie, que se instaura em direção ao passado, atravessando profundas camadas temporais que, constantemente, possuem como única alternativa a negociação inevitável entre memória e imaginação: “(...) comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido

que Emilie inventava todos os dias” (Hatoum, 2008, p. 148). Apenas as vozes emudecidas para sempre ainda reverberam na casa vazia, sobre a qual as ruínas são a única perspectiva do futuro:

A casa está fechada e deserta, o limo logo cobrirá a ardósia do pátio, um dia as trepadeiras vão tapar as venezianas, os gradis, as gelosias e todas as frestas por onde o olhar contemplou o percurso solar e percebeu a invasão da noite, precipitada e densa. O olhar parece dialogar com algo semelhante à noite, com os objetos abandonados na escuridão, com os passos lentos que povoam uma casa, um mundo: os pátios, a fonte e o seu entorno, a flora que une o céu à terra, os animais que descobrem a clausura e animam-se ao ouvir a voz de Emelie (Hatoum, 2008, p. 138).

O cenário para o qual a neta adotiva de Emilie retorna, a fim de restaurar os fios da memória que julga estar desalinhados, corrompidos e, para tanto, investe em inúmeras técnicas para registrá-los, de modo que consiga reunir o maior número possível de informações acerca da história da família que a acolherá desde a infância – “(...) disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos” (Hatoum, 2008, p. 147) – encontra-se vazio e completamente desintegrado. O antigo sobrado onde habitou uma família de prósperos comerciantes libaneses principia a ruir e as vozes dos mortos e ausentes sobrepõem às memórias que, hermeneuticamente, a narradora-organizadora do relato busca, com obstinação, restaurar.

Ao reencontrar, por ocasião do velório de Emelie, o filho mais velho da matriarca, a quem a narradora, afetosamente, dirige-se como tio Hakim, o movimento do *Angelus Novus* começa a ser encenado, uma vez que esta personagem, cujo o relato é o mais extenso e detalhado, imerge nos escombros do passado da família que, agora, além de sua mãe, reúne um significativo número de mortos – Emir, o irmão suicida de Emilie, Soraya Ângela, seu pai – e ausentes: os irmãos gêmeos desintegrados do núcleo familiar e Samara Délia, a irmã que partiu e sobre a qual há muito não se tem notícias. A voz de Hakim atravessa diversas camadas memorialísticas, as quais remetem à história da família libanesa, muito antes do seu nascimento. Disposto a atender ao pedido da sobrinha e satisfazer o seu interesse por Emilie, “ansiosa em conhecer a sua vida numa época anterior ao nosso convívio” (Hatoum, 2008, p. 27), Hakim, “como alguém que acaba de encontrar a chave da memória” (Hatoum, 2008, p. 28), demonstra que pode “passar o resto da minha vida falando do passado” (Hatoum, 2008, p. 28) e recompõe, tramando à sua voz outros discursos sobrepostos a sua memória, a história da família.

Hakim, ao realizar uma profunda imersão no passado da família, encena importantes *mise em abymes* e evoca, para o presente da narrativa, a voz do amigo Gustav Dorner, fotógrafo alemão que registrava a vida amazônica por intermédio

de uma câmera Hasselblad, admirado por sua memória invejável, pois “todo um passado convívio com as pessoas da cidade e do seu país pulsava através da fala caudalosa de uma voz troante” (Hatoum, 2008, p. 53). Dorner, outrossim, reúne ao seu potencial mnemônico a técnica mecânica de capturar imagens, recurso que fortalece o seu acervo memorialístico: “Mas a memória era também evocada por meio de imagens; ele se dizia um perseguidor implacável de ‘instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica’ ” (Hatoum, 2008, p. 53). Ao abrir uma intersecção espaço-temporal e reproduzir *ipsis litteris* o discurso de Dorner, Hakim traz à superfície da narrativa as percepções sócio-históricas de um homem estrangeiro acerca da vida manauara:

Naquela época eu ganhava a vida com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé. Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus (Hatoum, 2008, p. 55).

Embora não figure aqui, entre nossos propósitos, desenvolver uma análise sobre a decadência econômica que paira sobre a cidade de Manaus nas primeiras décadas do século XX, os lastros *Angelus Novus* se estendem pela capital manauara posterior a opulência do ciclo da borracha e são assimilados pela percepção e pelas lentes de um estrangeiro: “(...) uma dessas famílias que no início do século eram capazes de alterar o humor e o destino de quase toda uma população urbana e interiorana, porque controlavam a navegação fluvial e o comércio de alimentos” (Hatoum, 2008, p. 55). Em constante negociação com a memória, Dorner apresenta a Hakim um dos mais completos acervos concernentes à história de sua família: “Dorner fotografou Emir no centro do coreto da praça da Polícia. Foi a última foto de Emir, um pouco antes de sua caminhada solitária que terminaria no cais do porto e no fundo do rio” (Hatoum, 2008, p. 54). Dorner, ainda, é quem abre uma das mais significativas *mise em abymes* do romance, ao reproduzir a voz do pai de Hakim: “Num de nossos últimos encontros, Dorner lembrou aquela manhã, e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai” (Hatoum, 2008, p. 54). O patriarca libanês, “no entardecer de um dia de 1929” (Hatoum, 2008, p. 63), resume a Dorner, que transcreve em seu caderno com poucas distorções, a sua vinda ao Brasil, as razões que o levaram a se estabelecer em Manaus, seguindo os passos do tio Hanna que, anos antes havia atravessado o oceano e principiara a aventura pela selva amazônica, na qual também vem a desaparecer: “Não procurei saber como e quando morreria. Após ter vivido alguns anos naquele lugar, foi possível presumir uma causa: as febres proliferavam tanto

quanto as fachadas que rasgavam o ventre dos homens; isso explicava por que o cemitério era mais vasto que a cidade” (Hatoum, 2008, p. 67-68). Hakim, ao reproduzir para a sua interlocutora o discurso de Dorner, no qual, por sua vez, está registrada a voz de seu pai, entrelaça à história da família uma análise sociológica da cidade que se desenvolveu entre o rio e a floresta. As percepções críticas de Dorner, que não mais se limitam a assimilar o mundo por meio das lentes de sua Hasselbland – “(...) alterei o rumo do olhar; antes fixava um olho num fragmento do mundo exterior e acionava um botão. Agora é o olhar da reflexão que me interessa” (Hatoum, 2008, p. 73) – imprimem marcas indeléveis no espírito de Hakim, uma vez que o seu convívio intenso como o fotógrafo contribui para que, também, desenvolva uma visão perspicaz concernente ao plano sociocultural em que a sua família constituída por imigrantes libaneses está imersa nesta região do Brasil. Diante de sua interlocutora Hakim descortina um universo de perversões e hipocrisias cultivadas no seio de sua própria família, sustentadas, sobretudo por Emilie, a personagem mais ambivalente da narrativa.

A figura ambígua de Emilie, “a mãe do mundo” (Hatoum, 2008, p. 20) exerce fascínio, tanto sobre sua neta adotiva que, em seu retorno a Manaus, emprega todos os recursos possíveis para, em meio aos escombros do presente, reconstituir as lacunas do passado que lhe são alheias, quanto de Hakim, seu filho primogênito. Ao decidir deixar Manaus e partir para o sul, Hakim opta por “venerar Emilie de longe” (Hatoum, 2008, p. 76), por não mais suportar as incongruências que constituíam a personalidade de seu ídolo. A generosidade de Emilie sempre foi uma virtude cultivada em meio a grandes dicotomias. Praticava a religião com fervorosidade, sobretudo após o desaparecimento de seu irmão Emir, razão que a levou a criar uma espécie de ritual em torno da fatídica data, o qual culminava com a distribuição de donativos à população mais necessitada de Manaus, que a tratavam como “a mãe de todos” (Hatoum, 2008, p. 89). Segundo o próprio filho Hakim, foi a única pessoa que permitiu que sua irmã, Samara Délia, e a filha concebida misteriosamente na adolescência, Soraya Ângela, sobrevivessem em meio as hostilidades da casa que se voltavam contra ambas. Sob outra perspectiva, a mesma Emilie foi uma mãe condescendente para com os abusos e violências que os inominados filhos gêmeos praticavam contra as mulheres com as quais se envolviam, sobretudo as empregadas da casa: “-Deus? – contra-atacou Emelie. – Tu achas que as caboclas olham para o céu e pensam em Deus? São umas sirigaitas, umas espavizadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados” (Hatoum, 2008, p. 77-78). As mulheres que executavam o trabalho de casa, sobretudo Anastácia Socorro, a única que, por não ser considerada bela, era poupada dos abusos dos gêmeos, viviam em um regime de exploração, tal como observa Dorner: “-Aqui reina uma forma estranha de escravidão (...) – A humilhação e a ameaça são o açoitoe; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas” (Hatoum, 2008, p. 78).

O mesmo fascínio que Emelie despertava no filho mais velho, razão que motivou a deixar o norte por não suportar a personalidade ambígua da mãe – “Essa convivência de Emelie com os filhos me revoltava, e fazia com que às vezes me distanciasse dela (...)” (Hatoum, 2008, p. 78), é a razão que move a sua filha adotiva a regressar aos escombros da casa que acolhera a ela e seu irmão e restaurar as dobras da história por meios dos relatos que recolhe. Todavia, neste ponto, apresentam-se as falácias que permeiam a organização do relato, pois como destaca a narradora “tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios”, elemento que se projeta diretamente na metodologia de trabalho que é desenvolvida: “Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias” (Hatoum, 2008, p. 147).

Para Benjamin, o homem barroco está submerso por catástrofes porque sua história natural, compreendida como “história-destino” é esvaziada de “força-messiânica”. A transcendência foi eliminada ao preço de se secularizar a religião no século XVII, pois tanto a vida humana, quanto a sua salvação, foram concebidas profanamente. A imanência passou a cegar a história e, dessa forma, transformou-a em natural e ameaçadora. Assim, a história, desprovida de intencionalidade messiânica, passa a ser história da natureza, configurada por sucessões de catástrofes que irão culminar na catástrofe final. A negociação que a narradora estabelece com a alegoria do *Angelus Novus* é falha, pois ela mesma admite ser impossível ordenar, mesmo que narrativamente, as ruínas do passado colhidos nos relatos que transcreve e nos documentos que examina. A existência se perde nos vãos onde predomina o esquecimento e, neste embate, onde o exercício da ficção vence a tentativa de historicização apenas resta “imaginar com os olhos da memória” (Hatoum, 2008, p. 149).

Aparições fantasmagóricas na casa em ruínas

Da mesma forma que *Relato de um certo Oriente*, a narrativa de *O arquipélago da insônia* apresenta como *cosmos* primordial o espaço da casa, outrora próspera, mas que no presente do enredo subsiste à degradação, à morte e às ruínas. No romance a fotografia dirige as imagens fantasmagóricas que emergem da narrativa, as quais estabelecem um confronto entre o esplendor vivido no passado em uma herdade, supostamente alentejana, e a decadência que se instaura no presente do texto, tal como observa Ricoeur (2007, p. 61): “(...) a imaginação e a memória tinham como traço em comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda a posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior”. O parágrafo de abertura do livro, o qual apresenta a casa que corresponde ao cenário principal do romance, ilustra a perspectiva da ausência das personagens, que sucumbiram às imagens impressas nas fotografias:

De onde virá a impressão que na casa, apesar de igual, quase **tudo lhe falta**? As divisões são as mesmas com os mesmos móveis e os mesmos quadros e no entanto não era assim, não era isso, **fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo (...)**, a vila cada vez mais distante onde **as luzes acentuam o escuro, um sítio de defuntos** em cujas ruas trotava abraçado ao meu pai, assustado com os postigos vazios e a certeza que nos espreitavam dos amieiros da praça **no tempo em que nada faltava na casa**, a minha mãe no andar de cima a perfumar baús, a chávena da minha avó no pires e **ela fixando-me com um olhar de retrato que atravessava gerações** (Antunes, 2002, p. 9, grifos nossos)

Em *O arquipélago da insónia*, portanto, a ficção narrativa está intrinsecamente aliada à elaboração de imagens cuja importância essencial é exercitar, por intermédio da memória, a imaginação que, neste enredo, configura-se pelo potencial de anunciar a morte como único horizonte possível e, ao mesmo tempo, permitir aos fantasmas a plena interação no mundo dos vivos, de modo que não se instaura um limite preciso entre uma dimensão e outro. As ruínas e as degradações físicas e existenciais estão plenamente instaladas no panorama atual da narrativa. A morte, no romance, é o principal fio que se distende no decorrer do texto, o qual orienta tanto as personagens-vivas, que se projetam para o término de sua existência, quanto as personagens-mortas, as quais interagem na ação do romance, reconfiguradas pelas reminiscências do narrador que, continuamente, evoca para o plano textual presente os espectros dos mortos — “fotografias antigas em lugar de minha mãe, do meu pai, das empregadas da cozinha e da tosse do meu avô comandando o mundo” (Antunes, 2008, p. 9) —, assimilados pela memória de uma casa “onde quase tudo lhe falta” (Antunes, 2008, p. 9) e os objetos remanescentes de seu passado próspero, que abrigam a ausência do que se esvai no decadente cenário atual.

Nesta trajetória coordenada pela prima Hortelinda, figurada como a Moira Átropos que corta o fio da vida, a morte adquire, por conseguinte uma relação dicotômica, pois se tudo caminha em sua direção, por outro lado, as fotografias estão para provar que, pelas vias da imaginação, a vida espectral subsiste, tal como observa Ana Paula Arnaut (2008, p. 3)

A história é, ainda e sempre, de desagregação e de falência da família; de ruína e morte de uma Casa (Antunes, 2008: 139), “em que apesar de igual tudo lhe falta” (*ibid.*: 24-25). Melhor, “uma casa a quem tudo falta” (*ibid.*: 21), como também afirma o autista, pela personificação misturando e confundindo o espaço e os seus habitantes e assim sublinhando a miséria, o abandono e o vazio de tudo e de todos – inclusivamente de Cristo e de Deus. Não por acaso, portanto, o primeiro surge “torto na parede” (*ibid.*: 17) ou em “agonia” (*ibid.*: 116), enquanto o segundo, esse, como insistentemente se escreve, sempre aparece como alguém

que se esqueceu “da gente”(ibid.: 251), se calhar porque não está “em parte alguma” (ibid.: 38) ou, tão-somente, porque “se lhe turvou a cabeça” (ibid.: 251).

No espaço da “casa a quem tudo falta apesar de igual” (Antunes, 2008, p. 16) a convergência entre tempo e espaço se instaura, sobretudo, no âmbito da memória e da imaginação, como declara o narrador: “(mas serão lembranças ou episódios que invento, provavelmente não passam de episódios que invento)” (Antunes, 2008, p. 11). No decorrer de toda o percurso narrativo os espectros do passado são evocados, de modo que sua presença indelével jamais deixa de ocupar os ambientes da casa, a ponto de existir o questionamento: “(há momentos em que pergunto se não estamos todos mortos...)” (Antunes, 2008, p. 17). No plano hermenêutico, as matrizes históricas que remetem ao passado próspero da família proprietária da herdade, microcosmos que funciona como uma espécie metonímia do poder de comandar o mundo, são enunciadas no texto por meio de objetos que funcionam como operadores simbólicos do tempo e da memória e, conseqüentemente, instauram a fenomenologia da imaginação.

Há uma obsessão no romance, recorrente na ficção de Lobo Antunes, pela reprodução narrativa de retratos e relógios analógicos, elementos que, de forma incisiva, questionam a memória e a permanência. Em *O arquipélago da insônia*, metonimicamente, a passagem da vida para morte significa tornar-se um retrato: “fotografias antigas em lugar da minha mãe, do meu pai (...)” (Antunes, 2008, p. 9); “somos personagens de moldura” (Antunes, 2008, p. 19); “apenas fotografias de criaturas tão irreais quanto nós” (Antunes, 2008, p. 21); “as fotografias que me esperavam contentes e ao juntar-me a elas defunto também” (Antunes, 2008, p. 22); “quando a minha avó se tornou fotografia um retrato sozinha quase a sorrir garanto” (Antunes, 2008, p. 26). Nesta operação fenomenológica, as fotografias funcionam como dispositivos documentais, arquivos imagéticos que tensionam a relação temporal demarcada pelo passado monumental em confronto com o presente em crise.

No romance a presença das personagens mortas se faz tão expressiva quanto a das que ainda vivem e a construção narrativa de fotografias, entre outros objetos que representam o acervo das reminiscências da herdade e da casa, configura-se como um método de interação entre os diferentes planos memorialísticos e espaço-temporais instaurados em *O arquipélago da insônia*, nos quais os espectros estão autorizados a moverem-se do passado e interferir no presente, cuja expectativa máxima de futuro apresentada pela morte é, igualmente, tornar-se um retrato.

Na acepção crítica, é necessário melhor compreender o passado, uma vez que nele o presente já era gestado. Esse exercício está diretamente ligado à ressurreição. Ao se pensar na análise que Benjamin realiza da obra de Charles Baudelaire e, inclusive, do próprio Baudelaire em relação a de Constantin Guys, o pintor da vida moderna (BAUDELAIRE, 1996, p. 6), apresentam-se, em ambos, exemplificações

desse exercício crítico. No exame duplo da obra, tanto como fenômeno social, quanto como mônada, há a implicação em desvendar o pacto fugaz entre forças contraditórias da obra, em suas dimensões do passado e do presente, com a intenção de capturar e atualizar essas forças como em um sonho. Dessa forma, é papel do crítico transpor dimensões temporais, despir passados para prever futuros e realizar os mais variáveis jogos de combinação entre passado, presente e futuro. Contida na relação temporal do crítico, situa-se o seu esforço em estabelecer um contraste entre utopia e realidade da obra de arte, que significa ver a alegoria presente na ruína. Origina-se desse aspecto a correspondência entre a tríade obra de arte/ruína/alegoria e a história. A obra de arte expressa-se como ruína alegórica, que testemunhou o que ocorreu e o que não houve na dimensão histórica, uma vez que documenta um passado concretizado e indica, simultaneamente, para o que poderia ter sido e não foi, ou seja, o sonho.

Em *O arquitélogo da insónia* a presença das fotografias não provoca uma ruptura temporal, no sentido das representações mnemônicas da voz narrativa deslocarem-se para o passado, uma vez que são os indivíduos cristalizados nos retratos que impõem a sua sobrevivência entre os escombros do presente, pois conforme declara o narrador: “(há momentos em que **me pergunto se não estamos todos mortos** salvo o meu irmão a contemplar o relógio de que o esmalte dos números se descolou com o tempo)” (Antunes, 2010, p. 17, grifos nossos). As incomunicáveis “ilhas” noturnas do romance deslocam para o seu interior a segregação do continente onde habitam. As evocações memorialísticas ao passado de esplendor se confrontam com a ruína de uma casa onde subsiste a lembrança do “perfume dos baús”, interseccionada à rememoração de eventos da história recente portuguesa, emoldurados pelas ações de barbárie que se desencadearam na vila por “comunistas que ocupavam herdades e quintas vindos da planície” (Antunes, 2010, p. 11), que “(...) nos meses da revolução a tropa e os camponeses tentaram furtar-nos a casa (...) queimando o celeiro, degolando a criação e quebrando as patas aos borregos e às vacas” (Antunes, 2010, p. 10). O passado que se faz presente pelas operações mnemônicas, sempre contestadas a respeito de sua veracidade, pois lembrar é, sobretudo, inventar, desenvolve na cena narrativa uma espécie de eternidade, na qual os mortos emoldurados em retratos estão em contínua interação com os vivos “a remexer na memória pensando que se uma pessoa não tem mortos não tem vivos também” (Antunes, 2010, p. 42).

A herdade, representação alegórica do mundo, também simboliza o imaginário português, ao trazer para o foco narrativo as grandiosidades históricas em tensão com a decadência presente. Aqui, o olhar do *Angelus Novus*, encena no âmbito presente as ruínas que se acumularam no decorrer da história, de modo que a convivência com as imagens espectrais, seja por intermédio das fotografias emolduradas ou da imaginação, que sugere que a convivência com os mortos não se rompeu. Assim, conforme explica Blaut (2015, p. 43):

Mas o que torna O arquipélago da insónia uma casa assombrada é o facto de a voz narrativa ser a voz de um fantasma, de fantasmas. Todos “são mortos-vivos”, inclusive a própria morte, personificada na prima Hortelinda (...). A “casa a quem tudo falta apesar de igual” (AI 21) é uma compilação de ruínas, é o espaço que mais afinidades apresenta com uma típica casa assombrada que, porém, não passa de uma fantasmagoria elaborada pela imaginação de um autista. Como habitante de uma casa imaginária, também ele é narrado como um fantasma. (...) A casa feita de restos, “construída com as sobras do convento que os frades desertaram dado que esta terra amarga sem que o Senhor se manifeste em sua proteção e auxílio” (AI 249), é narrada como uma aparição fantasmática. “Essa é sem dúvida uma imagem-chave reunindo em si as condições contraditórias de conforto doméstico e inquietação fantasmagórica, o que se aplica perfeitamente à ideia de uma “casa assombrada”.

A condição do destino humano, em *O arquipélago da insónia*, é apresentada de modo que a existência ficcional das personagens se mostre estagnada no tempo, não pressupondo uma evolução ou a busca da transcendência. Não existe qualquer expectativa de libertação de um presente asfixiante, que se inscreve sobre as ruínas de um passado próspero, do qual emergem as aparições fantasmagóricas que continuamente são reiteradas no texto. As referências ao tempo, no romance, corroboram para que esse aspecto plasme sobre as personagens a experiência da imobilização do temporal, o que faz com que a narrativa aparente não evoluir, no âmbito das ações que apresenta, uma vez que a única direção que se consoma é a da própria morte. Em *O arquipélago da insónia* e, de modo geral, no conjunto da obra de Lobo Antunes, o sujeito ficcional é incapaz de ultrapassar o estado de infortúnio que paira sobre a cena narrativa e não transpõe as limitações que o cerceiam, uma vez que o presente é sempre a reiteração do passado, e a morte é o único horizonte de expectativa que se define.

Seres extintos, ruínas eternas: considerações finais

Os dispositivos memorialísticos, que emanam das ruínas do passado das casas que centralizam a dimensão espaço-temporal de *Relato de um certo Oriente* e de *O arquipélago da insónia*, unem as personagens de ambas as narrativas, imersas em suas reminiscências sobre os eventos antigos, enquanto convivem, com as ruínas presente. A perspectiva alegórica do mundo a partir do espaço da casa, nestes romances, se mostra na percepção da morte existente na vida. Por esta razão, para Benjamin, a obra de arte, especificamente abordada em seu estudo sobre o drama barroco, é a ruína. Ela não apenas apresenta indícios do que foi, mas as potencialidades não construídas historicamente, mostrando o lamento da felicidade perdida no passado. A ruína, na condição de obra, configura-se como um índice ou

registro de esperança, pois “mantido o registro, mantém-se a promessa de felicidade, eventualmente realizável. Se realizada, a arte seria, talvez, dispensável, pois a vida mesmo seria ‘artística’ ” (KOETHE, 1976, p. 42). É necessário, portanto, redimir na ruína toda a realidade que se apresenta como falsa e ilusória. Assim, a obra de arte pode ser ruína, atualizável na pluralidade de significações. O papel de realizar uma investigação arqueológica é assumido pelo crítico, pois é ele que apresenta disposição para descontinuar o curso da história.

No romance de Hatoum existe um investimento epistemológico voltado para o exame de todos os caudais memorialísticos que emanam das vertentes já extintas do passado, para que este material, proveniente dos relatos, possa receber uma configuração metalinguística e consequente ressignificação, o que se revela como um investimento falho, pois o lastro das ruínas que se estendem sob o olhar do anjo da história são apenas “notas esparsas e frases sincopadas” que modulam “a melodia perdida” (HATOUM, 2008, p. 148). Para o crítico artístico o passado deve ser apreendido em decorrência de sua atualidade, ou plurivocidade. A qualidade autônoma não pode ser reduzida a um documento sócio-histórico, que ateste a existência do passado. Sua autonomia consiste em ser ruína e, de forma paralela, não-ruína de algo que não existiu, de ficções, de concretizações em aberto, de alternativas à realidade. Pode-se considerar, assim, a obra como ruína de algo que não existiu e, por isso, inconsciente.

No enredo loboantuniano a convivência incontornável com as lembranças fantasmagóricas orienta a direção para onde a escrita flui e se extingue. E com os espectros que subsistem aos escombros que se mostram, tal como na alegoria do *Angelus Novus*, persiste a degradação dos corpos, ceifados pela morte, e da matéria física que, em uma impossível negociação com o tempo, evolui para a desintegração.

A reatualização histórica do passado, operacionalizada pelos narradores de *Relato de um certo Oriente* e do *Arquipélago da insônia*, por uma perspectiva mostra o lamento, o qual Benjamim refere, acerca de uma possível felicidade perdida que, no tempo presente, converteu-se em ruínas. Por outro lado, à medida que as vozes narrativa imergem nos escombros do passado, o que vem à superfície do texto, relativa à época em que a “mãe do mundo” (HATOUM, 2008, p. 20) reinava no sobrado manauara ou quando, ainda, a tosse do avô comandava o mundo “no tempo em que nada faltava na casa” (ANTUNES, 2010, p. 9), são as misérias existenciais que sobrepassavam às personagens, conjugadas de uma maneira inextricável à perspectiva sociopolítica e histórica, e a toda a forma de violência, injustiça e opressão daí decorrentes. Além disso, obtêm preponderância nos romances, os dilemas de ordem moral e religiosa que, igualmente, vitimam as personagens, como se desencadeou, sobretudo com Samara Délia e a filha Soraya Ângela, a toda ordem de abusos e segregações do espaço da casa e da sociedade. Esse aspecto comprava que, por trás da máscara melancólica que “olha todos os

defuntos das molduras dos destroços da casa” (Antunes, 2010, p. 66), a arqueologia realizada entre os seus escombros mostra que não existe o que lamentar acerca da “melodia perdida” (HATOUM, 2008, p. 148).

PREVEDELLO, T. Allegories of the house in ruins in the romances of Hatoum and Lobo Antunes. **Itinerários**, Araraquara, n. 58, p. 327-341, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *The Angel of History thesis, which encourages us to think about the dispersion of ruins, presents a central configuration for understanding historical time. The allegorical meaning of the Angelus Novus, referred to by Benjamin, is continually enacted in the contemporary Portuguese-language novel, of fidelity when looking at the past, understood, as Ricoeur states as a device for (un)happy memory, which is activated as the characters are unable to forget past events, repeated in their memories. From this perspective, although Milton Hatoum and António Lobo Antunes present very different aesthetic characteristics in the narrative composition of their plots, we understand that numerous elements can bring authors closer, especially in aspects relating to the hermeneutic elaboration of memory that is projected onto historical ruins, continually recalled by the characters that inhabit the fictional space. Thus, we set out to bring together, in the novels *Tale of a Certain Orient* (1989) and *The Archipelago of Insomnia* (2008), the relationship between the space of the house and the memorial rubble that survives from the ruins of the past.*

■ **KEYWORDS:** *Memory. Hermeneutics. Ruin. Home. Luso-Brazilian fiction.*

REFERÊNCIAS

ANTUNES, António Lobo. **O arquipélago da insônia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. O Arquipélago da Insônia: litâneas do silêncio. **Plural Pluriel**: Revue des cultures de langue portugaise, n.º 2, s/n, Outono-Inverno, 2008. Disponível em: <http://www.plural.digitalia.com.br/index98a2.html> Acesso em: 18 Jun. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

FERNANDES, Evelyn Blaut. **A ficção de António Lobo Antunes: da coreografia dos espectros a caligrafia dos afectos**. Tese (Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa). 228. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KOTHE, Flavio. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F.Alves, 1976.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.



TRADIÇÃO E ATUALIDADE EM CERTA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Silvio Cesar Dos Santos ALVES*

- **RESUMO:** Partindo do princípio de que a poesia tem papel ativo na constituição da nossa relação com a linguagem e com a realidade (Siscar, 2010), e tendo em vista a existência, no Brasil, de poetas que escrevem poesia “com sinais evidentes de leitura de literatura portuguesa” (Silveira, 2008), busco aprofundar, estudando a obra de poetas que se enquadrem nessa descrição, uma das principais características da poesia portuguesa mais recente, ou seja, a consciência de uma irreversível “virtualização do real” (Martelo, 2007). E esse aprofundamento passa, a meu ver, pela consideração dos problemas relativos ao autoconhecimento, que entraram na ordem do dia com o surgimento da Filosofia da Mente (Ryle, 1984) e com o ceticismo radical representado pela suposta impossibilidade do acesso aos nossos próprios estados mentais (Putnam, 1975). Como tento demonstrar, mas do que se caracterizar pela presença de certo conteúdo da tradição, o que certa poesia brasileira contemporânea propõe é uma atualização epistemológica do tema dissídio como modo de pensar, ou seja, como uma linguagem, ao deslocar a sua dialética de distanciamento e reaproximação entre pólos em conflito (Marnoto, 2015) para a relação do eu com a sua própria consciência, cujo acesso se tornou tão problemático quanto a percepção do real na poesia herdeira da tradição moderna.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia. Tradição. Atualidade. Dissídio. Consciência.

Reconhecendo que, “ao primeiro olhar, a poesia brasileira publicada a partir dos anos 1980 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas da ausência de linhas de forças mestras” (Siscar, 2010, p. 41), por configurar “um movimento de retração ou de refluxo com relação às tensões das décadas anteriores”, ou seja, “um deslocamento dos critérios pelos quais um poeta [poderia] ser reconhecido como fazendo parte de uma série literária, de sua ‘tradição’” (Siscar, 2010, p. 43), Marcos Siscar, no ensaio “A cisma da poesia brasileira”, anuncia o “esgotamento dos paradigmas de uma época”, diagnostica “o sintoma de um mal-estar teórico que

* UEL – Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas. Londrina – Programa de Pós-Graduação em Letras – PR – Brasil. 86057-970 – silvioalves@uel.br.

consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea”, e conclui que “algo da ordem de um embaraço marca evidentemente a poesia brasileira das últimas décadas”, o que ele define como “uma experiência digna da crise que funda a poesia da modernidade” (Siscar, 2010, p. 45). Num tal cenário, segundo Siscar, “escrever sem se inserir em um campo cujas questões já [estejam] de antemão colocadas” impunha à poesia brasileira a tarefa “de encontrar uma voz própria”. Mas isso não significava deixar de “reavaliar a herança que a gerou”, e sim que o questionamento à “expectativa do sentido unívoco e preestabelecido” do poema, entendido como um artefato que “perturba o olhar sobre o real”, precisaria atravessar essa herança “no seu próprio elemento” (Siscar, 2010, p. 48), tonando evidente que “*falta entender* alguma coisa sobre poesia contemporânea”, já que, agora, esta “dramatiza uma certa angústia do sentido” (Siscar, 2010, p. 55-56). Ora, apesar de se tratar de um texto de 2010, a meu ver as questões levantadas por Siscar ainda carecem de reflexões produtivas.

No artigo intitulado “Tateando poesia, hoje, estética, democracia: uma conversa com Sousa Dias”, publicado em 2018, no volume 36 da *Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, por mim organizado, Luis Maffei recorda um certo “encontro paulistano”, no qual, após usar a expressão “poetas”, para se referir a um “grupo heterogêneo”, teria presenciado a intervenção indignada do “velho mestre” E. M. de Melo e Castro, “talvez ainda colado”, segundo ele, “a uma (bela, romântica) perspectiva de que os poetas perfazem uma comunidade unívoca, ainda que complexa, mas capaz de se apresentar ao mundo, por assim dizer, como um corpo” (Maffei, 2018, p. 33). Fundado na ideia – colhida em Jean-Luc Nancy – de que os “poetas não coincidem consigo mesmo, muito menos uns com os outros”, Maffei argumenta que, “em poesia, a comunidade possível é a dos que não têm comunidade”, ou seja, dos que vão “na contramão de uma produção artística que, preocupada de modo muito veloz com o exercício ético, não partilha do entendimento de que é na difícil lida com o excesso que se pode construir, a partir da arte, uma fala”, pois, “se certo conteúdo é meramente transplantado para dentro da obra, não há nem sombra da ‘enigmaticidade do ser’, não há mais resistência”, já que, no seu entender, a única forma possível de se resistir, em poesia, seria “enquanto ‘complicação’ e ‘doença da linguagem’” (Maffei, 2018, p. 34). Por isso, ele demonstra certo estranhamento em relação ao “modo como alguns poetas, e certos grupos de poetas, neste tempo e neste lugar [...], parecem se entender” (Maffei, 2018, p. 35).

A convocação de Maffei para esta reflexão faz sentido porque o seu pensamento se mostra coerente com a ideia de Siscar de que, com a saturação do cisma entre a poesia concretista e a poesia do cotidiano (Siscar, 2010, p. 46), a geração mais recente da poesia brasileira estaria empenhada na busca por uma voz própria. Mas, embora à primeira vista a ideia de comunidade realmente pareça se opor à essa busca por uma voz própria, talvez não seja bem assim. Ainda que, a meu ver, Maffei

tenha certa razão ao defender que a construção de uma fala, a partir da arte, passa, antes, pela preservação do caráter enigmático do ser e por aquilo que ele chama de “complicação da linguagem”, não me parece que todos os sentidos da palavra comunidade estejam em oposição a estas suas ideias.

Em ensaio em que destaca o “Diálogo com Portugal hoje segundo quatro poetas brasileiros” (2008), publicado dez anos antes do artigo de Maffei, Jorge Fernandes da Silveira afirmava que, no “novo horizonte da poesia brasileira desejanste de reconhecimento ou acolhimento”, haveria poetas “empenhados na retomada do diálogo entre Brasil e Portugal” (Silveira, 2008, p. 61), interrompido com o “heroísmo modernista de 22”. E para esse autor, ao “[escreverem] poesia com sinais evidentes de leitura de literatura portuguesa” (Silveira, 2008, p. 63), tais poetas constituiriam verdadeiras “vozes intercomunicantes em português” (Silveira, 2008, p. 62), ao ponto de serem chamados, por ele, de “poetas dialogantes” (Silveira, 2008, p. 66). Ora, a meu ver, há uma produtiva tensão entre essas ideias de Silveira e as já referidas de Siscar e de Maffei. O que o “velho mestre” parece muito bem ver nos poetas que ele cita como “dialogantes” – entre os quais inclui o próprio Maffei – é justamente uma espécie de “comunidade” ou “grupo heterogêneo” (Maffei, 2018, p. 33) no qual os integrantes, sem deixarem de tentar encontrar uma voz própria, reavaliariam a sua herança com o ímpeto de “atravessá-la no seu próprio elemento” (Siscar, 2010, p. 48).

Diferentemente do que Siscar afirma ocorrer no Brasil, onde, segundo ele, a poesia publicada a partir de 1980 apresentaria, “antes de mais nada, algumas marcas da ausência de linhas de forças mestras” (Siscar, 2010, p. 41), a poesia portuguesa mais recente se orientaria, segundo Rosa Maria Martelo, pela herança de “dois diálogos diferentes com a tradição”: um com “a sua vertente mais radical”, mallarmeana; e outro com “a tradição mais remota da modernidade, em sentido baudelairiano” (Martelo, 2007, p. 41). E na visão dessa autora, ambos os casos ainda buscariam responder “a um real que se tornou problemático e essencialmente entendido como ausência de real (Martelo, 2007, p. 37). Ou seja, a consciência da “virtualização do real, independente da existência de formas diferenciadas de lhe fazer referência” (Martelo, 2007, p. 46), é o que justificaria, segundo essa autora, a existência, hoje, de “poetas que conciliam a evidenciação da textualidade da poesia com a renovação de um lirismo mais figurativo” (Martelo, 2007, p. 44), encontrando como um dos caminhos para esse “processo de recondução do textualismo ao registro lírico” o “cruzamento da tradição poética com a memória individual (Martelo, 2007, p. 48-49):

Hoje, a poesia portuguesa mantém-se frequentemente em diálogo com a tradição poética e artística (através da citação, da reformulação ou da *ekphrasis*) muitas vezes associando esse diálogo a um processo de evocação que se combina com um efeito de realismo e um registro lírico; [...] a memória da tradição poética se

cruxa, ou se confunde, com a memória individual, o que reconduz o textualismo ao registo lírico (Martelo, 2007, p. 48-49).

Para mim, o que Martelo verdadeiramente ressalta como a tendência mais importante da poesia portuguesa herdeira da tradição moderna é a sua vocação epistemológica. E se há no Brasil poetas empenhados na retomada do diálogo com Portugal, como Silveira afirma, acredito que seja por essa via, mesmo quando as referências para tal diálogo são recolhidas em uma tradição mais remota, como veremos. Além de se engajarem na retomada do diálogo com Portugal e de serem leitores especializados de poesia portuguesa, os poetas que apresentarei neste ensaio ainda têm em comum o fato de escreverem poesia a par dessa ideia de um real ausente ou problemático, amalgamando as duas formas conhecidas de se fazer referência a essa condição, ao recorrerem a um lirismo mais figurativo ao mesmo tempo em que mantêm a consciência da dimensão textual do poema, sobretudo, pelo cruzamento da tradição com a memória individual.

Assim como Martelo, Marcos Siscar também norteia a sua crítica por um olhar que enxerga a poesia a partir de uma visada epistemológica. Isso fica muito claro quando ele afirma que “a poesia tem papel ativo na constituição de nossa relação com a linguagem e, sem dúvida alguma, de nossa relação com a *realidade*” (Siscar, 2010, p. 9), já que “a autonomia desejada pela poesia não é aquela que a isolaria da realidade intolerável, mas aquela que de fato lhe fornece os recursos para *carregar* ou *suportar* os paradoxos de sua inscrição na realidade” (Siscar, 2010, p. 10). É esse viés epistemológico que conduz Martelo da tese de um real ausente, problemático ou virtual ao reconhecimento de que a evolução da poesia portuguesa do século XX foi determinada pela “aceleração do processo de articulação das imagens”, até a “sua fugaz sobreposição”, num vínculo entre “exterioridade objectiva e interioridade subjectiva”, que resultou na sua “condição evanescente, virtual, imaterial” (Martelo, 2012, *passim* 20-22).

As suspeitas e incertezas relativamente à nossa capacidade de apreensão do real remontam ao ceticismo antigo, mas as dúvidas quanto à sua consistência somente surgiriam com o avanço da ciência no século XIX, ou melhor, com o conseqüente advento do niilismo finissecular, que colocou em xeque os principais pressupostos do positivismo oitocentista. Da mesma forma, a crença milenar, herdada de Platão e de Aristóteles pelos idealistas e empiristas modernos, de que “os conteúdos mentais [poderiam] ser descritos de um modo que não [requeresse] referência a como as coisas são no mundo externo” (Silva Filho, 2010, p. 10) só seria realmente posta em causa quando, em 1975, Hilary Putnam, em seu *The meaning of “meaning”*, apresentou à comunidade científica a tese de que “tudo o que é mental mantém uma relação constitutiva com o resto do mundo” (Silva Filho, 2010, p. 11).

Com o pressuposto de que “uma pessoa pode *apenas* ter um conhecimento empírico de seus pensamentos” (Silva Filho, 2010, p. 15), já não seria mais possível

garantir que tal pessoa “*conhece* a verdade de um enunciado que ela pronuncia em referência a si mesma ou, noutras palavras, em referência aos seus próprios estados mentais” (Silva Filho, 2010, p. 16). E a dúvida acerca da possibilidade de termos “acesso direto, transparente e infalível aos nossos estados mentais”, correlata da suspeita de que “podemos desconhecer os conteúdos das nossas crenças, desejos, etc.”, ou seja, de que “não há autoridade especial de primeira pessoa” e de que, portanto, “não há autoconhecimento” (Silva Filho, 2010, p. 17) apresentou ao nosso mundo a versão mais radical do ceticismo já concebida desde o surgimento dessa forma de pensar na Antiguidade.

Até então, mesmo os mais céticos admitiam que, ao contrário do conhecimento do mundo físico, que ocorreria através de sensações e percepções nem sempre correspondentes ao objeto percebido, quando se trata da nossa própria mente, ou melhor, do que se passa na consciência, não haveria “uma entidade intermediária que introduziria um elemento de dúvida nesse conhecimento. A mente ou a consciência seria, de acordo com esse modelo explicativo, *transparente* para si mesma” (Smith, 2010, p. 38). Dessa forma, o autoconhecimento seria “indubitável e seguro, enquanto as outras formas de conhecimento do mundo físico e o conhecimento de outras mentes [seriam] duvidosas e questionáveis” (Smith, 2010, p. 40). E porque “permitiu colocar questões céticas a respeito do autoconhecimento”, “o externismo gerou uma nova e mais radical forma de ceticismo, justamente o ceticismo sobre nossas próprias mentes” (Smith, 2010, p. 48).

O agravamento do caráter problemático do real e da ideia de sua ausência parece estar relacionado a essas dúvidas acerca da possibilidade de um acesso seguro e verdadeiro à nossa própria consciência. Se eu não sei tudo sobre o mundo, e se tudo o que eu sei sobre mim depende do meu conhecimento do mundo, então eu posso não saber nada sobre mim. E *volte-face*, se não há um acesso confiável à minha própria subjetividade, ou seja, se não é possível acessar a verdade sobre a minha própria mente numa perspectiva de primeira pessoa, o que esperar do conhecimento empírico do mundo e das mentes alheias na perspectiva de terceira pessoa?

Porém, é preciso dizer, como o faz Plínio Junqueira Smith, que ao nos relegar a um tal absurdo, o externismo não é mais do que “outra teoria filosófica insatisfatória”, e por isso, segundo esse autor, seria necessário “começar outra vez nossas reflexões filosóficas para tentar entender o fenômeno do autoconhecimento” (Smith, 2010, p. 49). Para esta tarefa, acredito que seja útil a hipótese compatibilista, defendida por Hilan Bensusan, de que talvez “o acesso de primeira pessoa [ao que consideramos serem nossos conteúdos mentais] possa ser levado a sério mesmo sem a ideia de que haja a tal primeira pessoa” (Bensusan, 2010, p. 159), sobretudo porque esse autor nos lembra de que Shaun Gallagher (2000) já havia especulado sobre “um eu mínimo em contraste com o eu narrativo”, um eu que fosse “menos associado a uma consciência unificada”, e no qual “a identidade pessoal não estivesse pressuposta”:

Ou seja, não haveria pensamentos e estados mentais atribuídos a mim mais do que um eu que os agrega, que compõe cada um desses estados. Não haveria um eu integrador substantivo que fosse a autoria dos meus estados mentais – e nem um sujeito que seja o objeto do autoconhecimento, um eu que eu conheço na medida em que acesso meus estados mentais. Os estados mentais seriam meus apenas em um sentido mínimo [...] Assim, a cada um desses estados que eu conheço, eu não amplio meu conhecimento de um objeto do autoconhecimento (Bensusan, 2010, p. 158).

O próprio Gallagher (2000) define esse eu mínimo como um eu desprovido de extensão temporal, ao contrário do eu narrativo, que envolveria identidade pessoal e continuidade através do tempo. Trata-se de um senso mínimo de si mesmo, limitado àquilo que é acessível à autoconsciência imediata. Em sua exposição, Gallagher menciona a concepção de um eu momentâneo proposta por Galeno Strawson, um eu sem continuidade de longo prazo e, portanto, sem história. Segundo essa visão, um ser humano consistiria em uma série desses eus transitórios, cada um durando apenas enquanto durasse um período único de experiência, vindo a existir e saindo da existência, sem continuidade. E ao especular sobre a possibilidade de alocação desse eu mínimo em uma máquina, ou, mais precisamente, em um robô, esse autor chega à conclusão de que isso implicaria abandonar parte da proposta de Strawson, que o define como um sujeito consciente da experiência. Portanto, a ideia de “eu mínimo” de Gallagher também parece fundada sobre esse critério da experiência consciente, tal como Strawson o formulara.

A questão da consciência ou da experiência consciente também foi levada a sério pelo filósofo David Chalmers (1996), em cujo pensamento o argumento do zumbi ocupa um lugar central. Na visão desse autor, ao menos do ponto de vista lógico, um zumbi, que tem no autômato uma espécie de antecessor, poderia ser fisicamente idêntico a um ser humano, mas desprovido de experiência consciente. A sua defesa da possibilidade lógica da existência de um zumbi físico teve como objetivo atacar a corrente materialista, para a qual tudo o que se comporta como uma mente deve ser considerado uma mente. O que Chalmers pretende, com o seu trabalho, é valorizar os aspectos qualitativos da experiência consciente, em oposição ao mero funcionalismo que se impõe como o principal paradigma da Filosofia da Mente e dos estudos em torno da Inteligência Artificial. Ou seja, para esse autor, nem tudo o que parece humano pode ser considerado um humano, porque segundo o seu modelo teórico dualista naturalista não importa apenas o que a mente faz, mas sobretudo como ela é sentida, o que inclui a consciência que o eu tem da qualidade de suas experiências, e também a própria forma ele como se reconhece nesse momento fugaz.

Esse importante tópico da Filosofia da Mente parece-me possuir alguma relação com o tema tradicional do dissídio, em sua perspectiva epistemológica

(Marnoto, 2002, p. 283), tal como Camões o inscrevera na dimensão da própria significação, como “uma fractura, entre sinal e referente, entre significante e significado” (Marnoto, 2002, p. 288). O tema do dissídio está presente em grande parte da poesia camoniana, e comparece de modo exemplar na sua “Canção X”, sobretudo na expressão do amor que o sujeito lírico “dedica à fera e ao anjo que ele descobre, afinal, numa mesma pessoa, essa mulher presente e ausente que o atrai e o destrói” (Marnoto, 2002, p. 284). Tão insuportável é a cisão, que o sujeito deseja acender, “com gritos”, um tormento “que a todas as memórias seja estranho”, pois a “quem pena,/ forçado lhe é gritar, se a dor é grande”, já que, se por um lado pode parecer “débil e pequena/ a voz”, para abrandar “o mal que dentro n’alma mora”, por outro “quem pode algu’hora/ medir o mal com lágrimas ou gritos”? Por isso, o sujeito decide: “Gritarei” (Camões, 2008, p. 322). Logo, o dissídio camoniano se configura na inquietude - resultante da percepção de que entre ele e o mundo há uma irreversível fratura - que leva o homem a buscar certezas no plano exterior. Mas, ao contrário do que prescreve a teoria do conhecimento ficiniana, que fundamenta o dissídio em sua matriz petrarquista, na poesia de Camões essa busca é sempre frustrada.

No entanto, o que a mim interessa aqui é uma atualização do dissídio em que o sujeito, inquieto com as incertezas acerca da possibilidade do autoconhecimento, se volta para o seu interior, para a sua própria consciência, tendo em vista a intuição cada vez mais crescente de que a sua capacidade de agência não é imune a violações. Um primeiro exemplo dessa atualização na poesia brasileira contemporânea que aqui apresento é o poema “O grito”, presente em *Gelo* (2023), o mais recente livro do poeta mineiro radicado no Rio de Janeiro Sérgio Nazar David (1964), que propõe um diálogo com o português E. M. de Melo e Castro – já citado aqui em outro contexto –, e aborda, pela via da imagem do ciborgue, esta questão que ocupa um lugar crucial no argumento do zumbi proposto por David Chalmers: a perda da imunidade relativamente a ameaças físicas à capacidade de autorreferência e do senso imediato de si.

O grito

O ciborgue pouco a pouco toma conta de todos os meus sentidos e não sentidos. Estou dentro do ciborgue contando ossos, cortando fios, ouvindo ruídos. Hoje meu corpo é menos meu. O ciborgue pouco a pouco toma conta de todos os meus sentidos e não sentidos. Há dias em que movo a alavanca, noutros paro e ouço a respiração quase inaudível, sua e minha, e busco meios os mais pacíficos de fazê-lo adormecer. O ciborgue me obriga

mas também eu os escravizo por circuitos em que depois
mal nos alcançam. Evito guerras sem planos,
palavras difíceis, jogos só pelo que nos pode prender
no vazio. Às vezes não consigo. Depois vejo:
era contra os ardis da oblíqua máquina o meu grito.
[para ler com “Lírica do ciborgue”, de E. M. de Melo e Castro]
(David, 2023, p. 11).

Nesse poema, evidencia-se uma visão dualista que podemos supor fundada na percepção da cisão entre a mente e o corpo, ou, como se diz entre os filósofos da mente, no dogma do fantasma na máquina, de modo que o sujeito lírico tem de se haver com o fato de os seus “sentidos e não sentidos” somente lhe chegarem à consciência por meio dos “fios” que tecem as redes neurais de um “outro”, “o *ciborgue*”. E apesar de desejar chegar a certo acordo com a “oblíqua máquina” (fazê-la adormecer, escravizá-la, evitar guerra sem planos), o sujeito reconhece que às vezes não consegue. Por isso, o seu esforço pela manutenção da capacidade de agência acaba se chocando com esta constrangedora percepção: “Hoje meu corpo é menos meu”. No fundo, o seu grito é o espasmo desesperado de quem se dá conta desse dualismo e da conseqüente fratura que ele representa.

“Ainda não”, que integra o livro *Não cicatriza* (2017), do poeta curitibano Marcelo Sandmann (1963), ao dialogar, a contrapelo, com o niilismo heróico de Fernando Pessoa e com a sua afirmada busca por um glorioso naufrágio existencial, é outro exemplo dessa atualização do tema tradicional do dissídio a partir das preocupações do homem com o seu acesso à própria consciência e com a sua correlata capacidade de agência:

AINDA NÃO

Não, meu caro,
ainda não.

O sol segue firme no céu,
a brisa é doce carícia
e o jasmineiro
está que é um escândalo.

Beba um copo d’água,
releia os livros do poeta preferido
e lembre-se:

apesar das tremendas provas em contrário,
viver é preciso!

(Não, ainda não,
meu caro,
ainda
não.)
(Sandmann, 2021, p. 33).

Nesse poema, a suspensão da decisão exclusivamente pessoal da desistência absoluta parece ir tentando se agarrar em aspectos comezinhos da existência talvez enraizados na subjetividade do eu lírico. Mas a formulação dessa suspensão como certeza para si mesmo, ainda que proposta a outro, somente é conseguida pela desleitura de Pessoa que o poema insinua e que dá a esse sujeito, ao menos na dimensão da significação, a consistência que lhe parecia faltar pela mera percepção, ou que somente por esta se mostrava insuficiente para que ele se desconvesse da mais radical decisão que alguém pode tomar sobre si mesmo. Em todo o caso, a consciência acaba vencendo, ao menos textualmente, aquilo que a cindia, do que é exemplar o empático conselho do sujeito lírico ao eu com quem ele dialoga para que este beba “um copo d’água”, ou seja, para que se hidrate e assim se conserve.

Em “Escrevo estes versos”, do seu livro *Falso começo* (2013), o poeta porto-alegrense radicado em Buenos Aires Pedro Gonzaga (1975) nos apresenta um diálogo implícito com o Cesário Verde de “O Sentimento dum Ocidental”, e um outro, mais explícito, com o Camões da elegia “O poeta Simónides falando”, especialmente com o elogio que nesse poema se faz do bucolismo, em contraste com as incertezas das navegações e com a barbárie que cerca a vida de um soldado. Mas o poema de Pedro acentua ainda mais o seu tom elegíaco, por meio desse diálogo:

ESCREVO ESTES VERSOS

escrevo estes versos para o amigo que mesmo condenado
descobriu que ainda havia tempo para encontrar o amor

escrevo estes versos para a mulher que um dia abandonei
a quem desejo que encontre o filho que nunca pude lhe dar

escrevo estes versos para o meu quitandeirol da esquina
por beber um litro de graspa e erguer caixas às 6 da manhã

escrevo estes versos para aquele velho professor de latim
por me ensinar que a poesia é basicamente um desperdício

escrevo estes versos para o conforto de um poeta do campo
longe de sua lisboa que foi o mundo antes mesmo de camões

escrevo estes versos para as flores da última primavera
cantada pelos gigantes da china tantos séculos antes de mim
(Gonzaga, 2013, p. 57).

O sujeito lírico desse poema também parece querer retardar as aparentemente inadiáveis consequências da percepção do caráter vão da existência. Afinal, que ironia não há na descoberta do amor por um condenado; na entrega do cheque sem fundo da vida a quem não pode gerá-la; numa viagem precisa pelo mar etílico, e portanto sem o direito ao comatoso naufrágio; no exílio da extemporaneidade; na extinção das civilizações; e na ação consciente do desperdício, o único gesto sacrificial possível ao poeta herdeiro da tradição moderna? É o próprio ato da escrita, ao lhe permitir enunciar tais contradições, que dá ao sujeito a chance de, ao menos no plano da significação, encontrar, ainda que de forma provisória, um sentido para o tempo e um fim para o ser. E por durar apenas enquanto dura a escrita dos versos, o perfazimento desse sentido e desse fim não deixa de ser, de fato, um desperdício, numa confirmação da lição aprendida com o “velho professor de latim”, a quem Cesário primeiramente encontrara, em suas deambulações por uma Lisboa que já não era mais o mundo que havia sido antes mesmo de Camões.

Assim como em “Ainda não”, em “Escrevo estes versos” é conquistada uma unidade somente possível mediante o entendimento da condição textual do poema e da sua capacidade de mobilizar a tradição como certa realidade num espaço em que esta é rarefeita, ou seja, a própria consciência, o que confirma a tese de Iser (1968) de que o eu precisa de uma certa realidade para se tornar concreto, e quando esta já não é fornecida com a percepção necessária para a sua clareza, os seus contornos começam a se confundir. Portanto, o recurso à tradição, como presença de certo conteúdo, mas também pela retomada e atualização de um modo de pensar ou uma linguagem, como o dissídio, permite aos sujeitos que têm voz nesses poemas dizerem o que não poderia ser dito, por não estar ainda formulado na consciência, ou o que não se poderia dizer recorrendo ao simples autoexame, configurando-se, assim, como uma forma de recomposição desse eu que perdeu a sua realidade, mas que ainda está lá, acuado ou em uma forma mínima, como também nos ensinou Christopher Lasch (1986), acerca das estratégias psíquicas encontradas pelo eu para sobreviver nestes tempos difíceis, nos quais se vê exposto a uma variedade infundável de assédios.

Para o que aqui me interessa, que é uma atualização do dissídio na qual a dialética de distanciamento e reaproximação que o constitui (Marnoto, 2015) é deslocada para a relação do sujeito com a sua própria consciência, cujo acesso se tornara tão problemático quanto a sua percepção do real, parece-me pertinente a convocação de Wolfgang Iser (1968), para quem nunca saber se está totalmente em posse de si mesma seria a assinatura da própria consciência. Tendo o seu foco

voltado para o contexto específico da modernidade, esse autor demonstra ver nas imagens da tradição retomadas pelo texto literário elementos que teriam a função de concluir eventos ou considerações que ainda não teriam sido processadas adequadamente no âmbito da subjetividade, de modo que as ideias formuladas nesse diálogo captariam situações críticas, complexas e contraditórias, num sentido provisório. Portanto, quando aqui se fala de diálogo com a tradição, não se trata de uma mera transposição de conteúdo, mas sobretudo da atualização de um modo de pensar ou uma linguagem, ainda que seja possível caracterizar, superficialmente, a poesia aqui apresentada pela presença de certo conteúdo da tradição.

Contemporâneo de Camões, Sá de Miranda também flertou com o tema do dissídio, e de um modo muito próximo à atualização que aqui me interessa, embora a dor que o leva a querer fugir de si mesmo seja, inicialmente, a dor outro, já que a sua própria dor só num segundo momento se instala, quando a fuga de si mesmo se mostra não apenas inútil, como também impossível, do que é exemplar a sua cantiga “Comigo me desavim”, com a qual o já referido Marcelo Sandmann estabelece um produtivo diálogo, no poema “Palavra ‘Sangue’”, do seu já referido livro:

PALAVRA “SANGUE”

Não sou homem de pedir socorro.

Mordo a língua,
trinco os dentes,
mordo os lábios.

Apanho pedras,
com que esfrego as feridas.

Este golpe no flanco?
Foi minha mão.
 (“Comigo me desavim,
sou posto em todo perigo...”)
Eu mesmo meu melhor inimigo.

Mas se caio, levanto.
E com perna quebrada,
fogo no estômago,
olho vazado,
pau vertendo pus,
eu sigo caminhando.

Não sou homem de pedir socorro.
Mordo a língua,
trinco os dentes,
mordo os lábios.

Engulo com gosto a palavra “sangue”
(Sandmann, 2021, p. 15).

Nesse poema, o sujeito lírico afirma que não é “homem de pedir socorro”, e que por isso engolirá, “com gosto”, o seu grito, espasmo que é ao mesmo tempo quase “sangue” e quase “palavra”. Se o próprio poema, em sua duração, não fosse ele mesmo esse grito, diríamos tratar-se de uma demonstração de brio medieval, tal como o podemos encontrar em inúmeros episódios de uma tradição que é muito cara ao poeta em questão, a portuguesa, tanto pela via literária, quanto pela história. O fato é que é este pastiche do brio cavaleiresco acaba levando o sujeito a morder a língua, a trincar os dentes, a morder os próprios lábios. E essa luta consigo mesmo se deve ao fato de haver duas vontades em conflito, a de gritar e a de calar. O corpo dá sinais de que necessita pedir socorro, mas a mente corta esse grito na raiz, mutilando a própria língua para vedar, com um tampão de sangue, o canal por onde irromperia o desesperado fluxo de ar. Por isso o “fogo no estômago”, com a indigestão do que ficou para dentro. E também por isso a indiferença com o que vai mal por fora. A vontade que domina não é, portanto, a de ideal, como ocorre no dissídio de matriz petrarquista, mas a terminal, ainda que não chegue a ser fatal.

Logo, com “Palavra ‘sangue’”, Marcelo Sandmann parece nos colocar diante de um heterodoxo zumbi, em cuja composição pode-se dizer que há tanto a imagem de um corpo despedaçado que ainda assim é capaz de caminhar, popularizada no filme *Night of the living dead* (1968), de George Andrew Romero, quanto a escravização do corpo por algo que se parece com a sua mente, numa relação que me faz lembrar o processo de zumbificação descrito por Ronald David Laing, em seu *“The Divided Self”* (1964), como uma forma inicial da esquizofrenia, patologia que se caracteriza pela inserção de pensamentos/sentimentos concebidos como alheios.

No capítulo XV de seus *The principles of psychology* (1890), intitulado “The perception of time”, William James afirma que o “tempo nu” ou “o tempo vazio” representaria “o caráter repulsivo da experiência” (James, 2023, p. 269), marcada, em geral, pelo tédio. Porém, em “Palavra ‘sangue’”, o presente é afirmado como “o sentimento de uma duração de tempo” (James, 2023, p. 278), no qual o sujeito demonstra ter consciência dos aspectos qualitativos da experiência vivenciada, sobretudo quando afirma engolir, e “com gosto”, a palavra “sangue”. Por isso, ele se afasta do zumbi físico proposto por David Chalmers, que se opõe ao ser

humano justamente por ser incapaz de ter consciência dos aspectos qualitativos da experiência, como saber qual seria o “gosto” da “palavra ‘sangue’”, ou perceber o momento em que a engole como uma duração.

Retomando, em 1890, uma reflexão realizada oito anos antes por Edmund Clay, William James nos dirá que “a unidade de composição de nossa percepção do tempo é uma duração” (James, 2023, p. 255), e que “estamos constantemente conscientes de certa duração”, chamada por ele de “presente especioso”, e que variaria “em magnitude de uns poucos segundos a provavelmente não mais que um minuto”. E “essa duração (com seu conteúdo percebido como tendo uma parte anterior e a outra posterior) [seria] a intuição original do tempo” (James, 2023, p. 282). Luiz Henrique de Araújo Dutra nos explica que a “memória de curto prazo” corresponde à “duração na qual a informação é mantida naquela parte do sistema de memória [...] denominada memória operacional ou de trabalho”, ou seja, é o sistema por onde transita o dado da percepção antes de passar ao sistema de longo prazo”. Dessa forma, “o presente especioso” corresponderia à “nossa consciência reflexiva de uma cena presente”, ou melhor, ao que dessa experiência ainda “está na memória operacional”, seja ela uma experiência atualmente percebida ou revocada (Dutra, 2020, p. 31).

O importante aqui, a meu ver, é a interpretação de que esse “presente especioso” se trata de um registro evanescente em nossa “memória de trabalho”, que guarda a informação apenas por alguns segundos, após esta ter chegado à consciência via memória sensorial, onde ela é inicialmente recebida antes de ser disponibilizada para o restante do sistema. A extensão no tempo do “eu mínimo” proposto por Gallagher (2000) se restringe a esse “presente especioso”, pois a sua abordagem deixaria de lado questões sobre o grau em que o eu se estendesse para além desse curto prazo com o fim de incluir pensamentos e ações passadas. Portanto, o “eu mínimo” de Gallagher seria uma evidência plausível, ao menos do ponto de vista lógico, de que seríamos capazes de ter algum acesso aos nossos estados mentais, o que se oporia ao mais radical ceticismo representado pelo externismo e por sua tese de que não sabemos nada acerca de nós mesmos. Para aprofundar ainda mais essas questões, vejamos o poema “O poder dos documentários”, do já referido Pedro Gonzaga, e que integra o seu também já referido livro:

O PODER DOS DOCUMENTÁRIOS

ah ciência inútil dos documentários
quantos além de mim imersos
na peculiar reprodução das lontras
no aventuroso lançar de um cargueiro ao mar
no poder bélico dos líderes mongóis
na perversa constituição das redes neurais
que registram a memória de um fato
não em linear e prudente coerência
mas em complexas encruzilhadas
como pedaços de soldados
de duas tribos inimigas
num enorme campo de batalha

ah maldito documentário
sou sempre um tipo impressionável
por que não se restringiram
cambada de safados
à descoberta revolucionária da pólvora
à busca pela majestosa tumba de akhenaton
à curiosíssima dieta dos dragões de comodo

sinto já a sobra de episódios
linearmente apagados
(falsamente apagados)
perdida a solitária paz da carne
quando volta a fulgar uma tatuagem
e uns olhos de pupilas que se dilatam
e um fragmento de perfume
e uma nota de desespero
e a sensação de profusa
e recomposta umidade
que agora voltas a derramar
(Gonzaga, 2013, p. 121-122).

Em artigo intitulado “Máscaras do tempo” (2006), fundamentados no conceito de “presente especioso” de William James, os autores explicam “o presente como uma sensação estendida no tempo, possivelmente exigindo, de um lado, a reevocação de um passado recente guardado na memória de curtíssimo prazo e, de outro, a expectativa de um futuro iminente” (Baldo; Cravo; Haddad Jr., 2006, p. 70). O poema de Pedro Gonzaga não me parece tratar de outra coisa senão da configuração exemplar de um “eu mínimo” necessário à expressão desse “presente

especioso”. O sujeito que nele tem voz não apresenta narrativas para além daquela que interessaria à expressão, nesta ordem, do “tempo vazio” ou “tempo nu” (James, 2023, p. 267), revelador do “caráter repulsivo da experiência” – a sua “qualidade insípida” –, e o início de uma nova “excitação”, que é “o requisito indispensável do prazer em uma experiência”.

Como afirma William James, “o sentimento do tempo nu é a experiência menos excitante que podemos ter”, e a primeira estrofe do poema em questão evidencia mesmo “a experiência de tédio” como “um protesto contra o inteiro presente” (James, 2023, p. 269). A imersão do sujeito lírico nos documentários se mostra inútil porque esta não é capaz de lhe proporcionar qualquer experiência consciente, mas, ao invés disso, deixa-o perdido ou preso no “tempo vazio”, como o zumbi de Chalmers. Portanto, no “tempo vazio”, dedicado à “ciência inútil dos documentários”, apenas aparentemente o sujeito se deixa imergir “na peculiar reprodução das lontras”, “no aventuroso lançar de um cargueiro ao mar”, ou “no poder bélico dos líderes mongóis”.

O tédio é ainda mais acentuado pela percepção de que a memória desse “tempo nu” é registrada “não em linear e prudente coerência/ mas em complexas encruzilhadas” que não levam a parte alguma, pois é vazio o tempo que separa “dois perceptos” (James, 2023, p. 278) como “pedaços de soldados/ de duas tribos inimigas”, assim como também é nulo o espaço existente entre um processo mental terminado e o novo, ainda não iniciado. Nesse “enorme campo de batalha”, que é percepção do tempo nu, o presente especioso está se dissipando ou já dissipado no passado (“sinto já a sobra de episódios/ linearmente apagados/ (falsamente apagados)”, sem nova excitação à vista, e por isso a queixa pelo fato de os documentários não se terem restringido aos de sua predileção, tais como a “descoberta revolucionária da pólvora”, a “busca pela majestosa tumba de akhenaton”, ou a “curiosíssima dieta dos dragões de comodo”.

Mas, de forma abrupta, o sujeito se dá conta de que perdera “a solitária paz da carne”, e os resíduos dos episódios “falsamente apagados” se desvanecem, porque, diante de si, provavelmente sobre um leito, “volta a fulgurar uma tatuagem”, fazendo imagens e tempo acelerarem, e ele vê se aproximarem “uns olhos de pupilas [que] se dilatam”, ao mesmo tempo em que sente “um fragmento de perfume/ e uma nota de desespero”, no exato momento em que parece sentir entre os dedos a “profusa/ e recomposta umidade/ que agora [ela volta] a derramar”, e que é como a água do tempo especioso, “menor duração da qual somos imediata e incessantemente sensíveis” (James, 2023, p. 273), porque se espraia livre “e se desfaz em nossas mãos fugindo antes que possamos tocá-lo, partindo no instante de vir a ser” (James, 2023, p. 254).

No já referido artigo “Máscaras do tempo”, os autores explicam que, “com alguma prática, o cérebro torna-se hábil em juntar estímulos assíncronos para fazer parecer simultâneos”, e “assim percebemos – ilusoriamente – como síncronos a

imagem de lábios que se movem e o som da voz de quem fala” (Baldo; Cravo; Haddad Jr., 2006, p. 70). Algo semelhante acontece no poema de Pedro Gonzaga, quando a mulher, já recuperada do cansaço do sexo ou impelida por nova excitação, imperativamente, tornando evidente a caligrafia ou a imagem que traz gravada na pele, faz mover o volume do seu corpo sobre o leito, e avança até que o parceiro lhe sinta novamente o sequioso hálito, tomando-lhe, muito provavelmente, dois ou três dedos de uma das mãos e usando-os como pincel, em movimento que o encharca da tinta quente e transparente dela emanada. Tudo isto se dá graças ao jogo do texto (Iser, 1979), que pelo deslizar de signos e significantes, se torna capaz de criar “a ilusão de uma consciência instantânea e simultânea aos estímulos sensoriais que a evocam” (Baldo; Cravo; Haddad Jr., 2006, p. 70), e assim permite ao leitor a percepção daquilo que William James chamou de “presente especioso”. Em suma, o que esse poema nos ensina é que “a atenção que prestamos à sucessão de eventos em curso” parece ser “o fator determinante de nossa experiência temporal” (Baldo; Cravo; Haddad Jr., 2006, p. 71).

Com isso, entendo que o poema de Pedro simula, de forma imersiva, por meio da inter-relação autor-texto-leitor, uma certa realidade virtual, proporcionando ao leitor, ao contrário do que ocorre com a “imersão” na “ciência inútil dos documentários”, a sensação de presença ambiental (Heeter, 1992) não apenas através do que é visto pelos olhos do sujeito da enunciação, especialmente na última estrofe, mas também por meio da percepção de outros estímulos passíveis de serem captados, ao menos hipoteticamente, por sua rede neural, porque, principalmente nessa parte do poema, são criadas condições lógicas para o acesso de primeira pessoa aos aspectos qualitativos da sua presumível experiência consciente, de um modo análogo ao que David Chalmers denomina como “*acquaintance*” (Chalmers, 1996), ou seja, um dar-se conta dos próprios estados mentais. E por meio do acesso privilegiado ao “presente especioso” do “eu mínimo” que se expõe nesse poema, supera-se a cisão que separa um processo mental terminado do outro que ainda não foi iniciado, ou seja, o próprio “tempo nu” ou “tempo vazio”, que é aquele “enorme campo de batalha” onde se misturam “pedaços de soldados/ de duas tribos inimigas”.

Em conclusão, partindo do princípio de que a poesia tem papel ativo na constituição de nossa relação com a linguagem e com a realidade (Siscar, 2010), busquei aqui demonstrar que certa poesia brasileira contemporânea, em sua retomada do diálogo com Portugal (Silveira, 2008) - e sem que isso signifique negar a condição textual do poema -, propõe uma espécie de retorno ao lirismo, ao cruzar a memória individual com a tradição (Martelo, 2007), do que resulta uma atualização epistemológica do tema tradicional do dissídio, com o deslocamento da sua dialética de distanciamento e reaproximação entre pólos em conflito (Marnoto, 2015) para a relação do eu com a sua própria consciência, cujo acesso se tornou tão problemático quanto a percepção do real na poesia herdeira da tradição moderna (Martelo, 2007).

Nesse sentido, propus que a figuração do eu mínimo (Gallagher, 2000) na poesia dos autores aqui abordados, especialmente no que tange à sua percepção do tempo como uma duração, ou seja, como o presente especioso” (James, 1890), pode ser vista como uma solução para o problema representado por essa atualização epistemológica do tema do dissídio com base nas dúvidas atualmente existentes acerca do autoconhecimento (Putnam, 1975), pois, ao menos na dimensão da textualidade, a unidade se torna virtualmente possível à consciência que nela se atualiza, justamente por proporcionar ao leitor um acesso por imersão aos processos mentais em jogo no texto, e, portanto, aos aspectos qualitativos da experiência consciente.

ALVES, S. C. S. Tradition and topicality in certain contemporary Brazilian poetry. *Itinerários*, Araraquara, n. 58, p. 343-362, jan./jun. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Assuming that poetry plays an active role in constituting our relationship with language and reality (Siscar, 2010), and considering the existence, in Brazil, of poets who write poetry “with evident signs of reading Portuguese literature” (Silveira, 2008), I seek to delve deeper, studying the work of poets who fit this description, one of the main characteristics of more recent Portuguese poetry, that is, the awareness of an irreversible “virtualization of the real” (Martelo, 2007). And this deepening involves, in my opinion, the consideration of problems related to self-knowledge, which entered the order of the day with the emergence of the Philosophy of Mind (Ryle, 1984) and with the radical skepticism represented by the supposed impossibility of accessing our own states mental (Putnam, 1975). As I try to demonstrate, rather than being characterized by the presence of a certain content of tradition, what certain contemporary Brazilian poetry proposes is an epistemological update of the dissent theme as a way of thinking, that is, as a language, by displacing its dialectic of distancing and rapprochement between conflicting poles (Marnoto, 2015) for the relationship between the self and its own consciousness, access to which has become as problematic as the perception of reality in poetry inherited from the modern tradition.*

■ **KEYWORDS:** *Poetry. Tradition. Topicality. Dissent. Consciousness.*

REFERÊNCIAS

ALVES, Ida Maria Ferreira. Encontros e desencontros críticos com a modernidade na poesia portuguesa contemporânea. In: **Revista Texto Poético**. v. 4, 2007.

BALDO, Marcus Vinícius C.; CRAVO, André M.; HADDAD JR, Hamilton. Máscaras do tempo: Mecanismos pelos quais o cérebro percebe a passagem do tempo evocam princípios

da física enunciados na teoria da relatividade e na mecânica quântica. **Scientific American Brasil**, 5 (50), p. 68-75, julho de 2006.

BENSUSAN, Hilan. De primeira pessoa, porém não pessoal: pensando *de re* sobre si mesmo. In.: SILVA FILHO, Waldomiro (Org.). **Mente, linguagem e mundo**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 149-161.

BORGONI, Cristina. Quando externismo e autoconhecimento são compatíveis. In.: SILVA FILHO, Waldomiro (Org.). **Mente, linguagem e mundo**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 87-117.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa de Luís de Camões**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CHALMERS, David. **The conscious mind: in search of fundamental theory**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

DAVID, Sérgio Nazar. **Gelo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

DUTRA, Luiz Henrique de Araújo. A emergência do tempo. [s./l.]: [s./n.], p. 1-40, 2020.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALLAGHER, Shaun. Philosophical conceptions of the self. In.: **Trends in cognitive science**, 4, 1, p. 14-21, 2000.

GONZAGA, Pedro. **A última temporada**. Porto Alegre: Ardotempo, 2011.

_____. **Em outros tantos quartos da Terra: poemas**. Porto Alegre: Ardotempo, 2017.

_____. **Falso começo**. Porto Alegre: Ardotempo, 2013.

_____. **O nome da parte que não dorme: poesia**. Porto Alegre: Ardotempo, 2020.

_____. **Porto Alegre Blues**. Porto Alegre: Ardotempo, 2023.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia desde Baudelaire**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

HEETER, Carrier. Being there: The subjective experience of presence. In.: **Presence: Teleoperators and virtual environments**, 1, (2), p. 262-271, Outono, 1992.

HESS, Rainer. **Os inícios da lírica moderna em Portugal (1865-189)**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-118.

_____. Reduktionsformen der Subjektivität. In.: JAUSS, H. R. (Org.). **Die Nicht mehr schönen Künste (Poetik und Hermeneutik III)**. München: W. Fink, p. 435-491, 1968.

JAMES, William. The perception of time. In: _____. **The Principles of Psychology**. New York: Dover Publications, 2015.

_____. A percepção do tempo. **Modernos & Contemporâneos - Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas**, v. 7, n. 16, jan./jun., 2023.

LAING, Ronald David. **The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness**. London: Penguin Books, 2010.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu – sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KIRK, Robert. Zombies vs materialists. **Aristotelian Society Supplement**, n. 48, p. 135-52, 1974.

MAFFEI, Luis. Tateando poesia, hoje, estética, democracia: Uma conversa com Sousa Dias. **Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**, Londrina, vol. 36, p. 31-40, dez de 2018. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/33347/pdf>

MARNOTO, Rita. O dissídio camoniano: fractura e significação. In: FILHO, Leodegário A. de Azevedo (Org.). **Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturas no Mundo Lusofônico (de 17 a 21 de julho de 2000)**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

_____. **O petrarquismo português do Cancioneiro Geral a Camões**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

_____. **Sete ensaios camonianos**. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. **Em parte incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea**. Porto: Campos das Letras, 2004.

_____. **O cinema da poesia**. Porto Alegre: Documenta, 2012.

_____. **Vidro do mesmo vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961**. Porto: Campos das Letras 2007.

PUTNAM, Hilary. The meaning of “meaning”. In: GUNDERSON, K. (ed.). **Language, mind and knowledge**, Minnesota Studies in the Philosophy of Science, VII, University of Minnesota Press, 1975, p. 131-193.

RYLE, Gilbert. **The concept of mind**. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

SANDMANN, Marcelo. **Não cicatriza**. Curitiba: Kotter Editorial, 2021.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. **O Tejo é um rio controverso**: António José Saraiva contra Luís Vaz de Camões. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SILVA FILHO, Waldomiro. O significado do anti-individualismo e o autoconhecimento. In.:

_____. (Org.). **Mente, linguagem e mundo**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 9-21.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Camões: labirintos e fascínios**. Lisboa: Cotovia, 1999.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas: Editora Unicamp, 2010, p. 41-62.

SMITH, Plínio Junqueira. Ceticismo e autoconhecimento. In.: SILVA FILHO, Waldomiro (Org.). **Mente, linguagem e mundo**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 37-53.

TEIXEIRA, João de Fernandes. **O que é Filosofia da Mente?** São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Filosofia da Mente e Inteligência Artificial**. Campinas: UNICAMP, 1996.

TOLEDO, Gustavo Leal. **O argumento dos zumbis na Filosofia da Mente: são zumbis físicos logicamente possíveis?** Rio de Janeiro, 2005. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

VERDE, Cesário. **Obra completa de Cesário Verde**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A charca, p. 57
A Época (1912-1919), p. 107
A verdade de Chindo Luz, p. 297
A Relíquia, p. 151
Afrofuturismo, p. 223
Alquimia, p. 41
Amanhã amadrigada, p. 259, p. 271
Amazônia, p. 93
Ana Margarida de Carvalho, p. 13
António Botto, p. 129
António Lobo Antunes, p. 241
Aparição, p. 193
Atualidade, p. 343
Batalha de Rima, p. 309
Cabo Verde no feminino, p. 271
Cartas, p. 93
Casa, p. 327
Cinema, p. 193
Colonialidade, p. 75
Colonialismo, p. 297
Consciência, p. 343
Crítica social, p. 141
Crítica Vintista, p. 151
Crônica, p. 107
Currículo, p. 207
Depoimento, p. 297
Deslocamento, p. 13
Dissídio, p. 343
Dramaturgia, p. 141
Eça de Queirós, p. 151
Emigração, p. 93
Escrita, p. 27
Esteticismo, p. 129
Evel Rocha, p. 241
Exílio, p. 129
Fernando Vendrell, p. 193
Ficção científica, p. 223
Ficção luso-brasileira, p. 327
Francisco Gomes de Amorim, p. 93
Gênero, p. 193
Herberto Helder, p. 167
Hermenêutica, p. 327
Homoerotismo, p. 107, p. 129
Identidade, p. 13, p. 75
Inimizade, p. 283
Joaquim Arena, p. 297
Jorge Amado, p. 241
Lei de Cotas, p. 207
Literatura Angolana, p. 283
Literatura Cabo-verdiana, p. 259
Literatura contemporânea, p. 223
Literatura e Tecnologia, p. 309
Literatura Portuguesa Contemporânea, p. 27, p. 75
Literatura Portuguesa, p. 41, p. 207
Literatura, p. 207

Literatura-Mundo, p. 259
Literaturas africanas, p. 223
Longa duração, p. 75
Manuel dos Santos Lima, p. 283
Máquina, p. 167
Marginalidade juvenil, p. 241
Maria da Cunha (1872-1917), p. 107
Melancolia, p. 27
Memória, p. 13, p. 327
Morte, p. 179
Mulher, p. 141
Narrador Autodiegético, p. 151
Narrativa portuguesa
hipercontemporânea, p. 57
Natureza, p. 57
O ano da morte de Ricardo Reis, p. 179
O Mandarim, p. 151
Periódicos, p. 93
Poesia Contemporânea, p. 309
Poesia lírica portuguesa, p. 129
Poesia portuguesa contemporânea,
p. 167
Poesia, p. 107, p. 259, p. 343
Política, p. 13
Pós-25 de abril, p. 75
Psicanálise, p. 41
Psicocrítica, p. 41
Redes Sociais, p. 309
Regimes de alteridade, p. 283
Representação, p. 283
Revolução dos Cravos, p. 75
Ruína, p. 327
Sagrado, p. 167
Saramago, p. 179
Soeiro Pereira Gomes, p. 241
Suicídio, p. 179
Teatro, p. 141
Tecnologia, p. 57
Teolinda Gersão, p. 41
Tradição, p. 343
Trauma, p. 297
Unamuno, p. 179
Vera Duarte, p. 259, p. 271
Vergílio Ferreira, p. 193
Videopoesia, p. 309

SUBJECT INDEX

- A charca*, p. 57
A Época (1912-1919), p. 107
A verdade de Chindo Luz, p. 297
Aestheticism, p. 129
African literatures, p. 223
Afrofuturism, p. 223
Alchemy, p. 41
Amanhã amadrugada, p. 259, p. 271
Amazonia, p. 93
Ana Margarida de Carvalho, p. 13
Angolan Literature, p. 283
António Botto, p. 129
António Lobo Antunes, p. 241
Aparição, p. 193
Battle rap, p. 309
Cape Verde for women, p. 271
Cape Verdean Literature Poetry, p. 259
Chronicle, p. 107
Cinema, p. 193
Colonialism, p. 297
Coloniality, p. 75
Consciousness, p. 343
Contemporary literature, p. 223
Contemporary Poetry, p. 309
Contemporary Portuguese Literature, p. 75, p. 167
Correspondence, p. 93
Curriculum, p. 207
Death, p. 179
Displacement, p. 13
Dissent, p. 343
Dramaturgy, p. 141
Eça de Queiroz, p. 151
Emigration, p. 93
Enmity, p. 283
Evel Rocha, p. 241
Exile, p. 129
Fernando Vendrell, p. 193
Francisco Gomes de Amorim, p. 93
Gender, p. 193
Herberto Helder, p. 167
Hermeneutics, p. 327
Home, p. 327
Homoeroticism, p. 107, p. 129
Hyper-contemporary Portuguese narrative, p. 57
Identity, p. 13, p. 57
Joaquim Arena, p. 297
Jorge Amado, p. 241
Literature and Technology, p. 309
Literature, p. 207
Long term, p. 75
Luso-Brazilian fiction, p. 327
Machine, p. 167
Manuel dos Santos Lima, p. 283
Marginal youth, p. 241

Maria da Cunha (1872-1917), p. 107
Melancholy, p. 27
Memory, p. 13, p. 327
Nature, p. 57
Periodics, p. 93
Poetry, p. 107, p. 343
Politics, p. 13
Portuguese contemporary literature, p. 27
Portuguese Literature, p. 41, p. 207
Portuguese lyric poetry, p. 129
Post-April 25th, p. 75
Psychoanalysis, p. 41
Psychocriticism, p. 41
Racial Quotas, p. 207
Regimes of alterity, p. 283
Representation, p. 283
Revolução dos Cravos, p. 75
Ruin, p. 327
Sacred, p. 167
Saramago, p. 179
Science fiction, p. 223
Self-diegetic Narrator, p. 151
Social critique, p. 141
Social Networks, p. 309
Soeiro Pereira Gomes, p. 241
Suicide, p. 179
Technology, p. 57
Teolinda Gersão, p. 41
Testimony, p. 297
The Mandarin, p. 151
The Relic, p. 151
The year of the death of Ricardo Reis, p. 179
Theater, p. 141
Topicality, p. 343
Tradition, p. 343
Trauma, p. 297
Unamuno, p. 179
Vera Duarte, p. 259, p. 271
Vergílio Ferreira, p. 193
Videopoetry, p. 309
Women, p. 141
World Literature, p. 259
Writing, p. 27
XX century criticism, p. 151

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- ALVES, Silvio Cesar Dos Santos, p. 343
ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik, p. 57
BENTO, Sergio Guilherme Cabral, p. 309
BRAZ DE SOUSA, Paulo Ricardo, p. 167
COSTA, Veronica Prudente, p. 93
CRUZ, Eduardo da, p. 107
DA SILVA, Renata Flavia, p. 283
DENUBILA, Rodrigo Valverde, p. 223
ÉBOLI, Luciana Morteo, p. 141
FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro, p. 129
FERREIRA, Carla Alexandra, p. 297
FIALHO DE SOUSA, Marcio Jean, p. 151
FONSECA, Carlos Henrique, p. 241
FRANCO, Roberta Guimarães, p. 75
FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de, p. 271
GOMES, Simone Caputo, p. 259
GONÇALVES, Adriana, p. 13
LAKS, Daniel Marinho, p. 297
MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de, p. 179
OLIVEIRA, Raquel Trentin, p. 193
PREVEDELLO, Tatiana, p. 327
SOUZA, Larissa da Silva Lisboa, p. 207
TOLENTINO, Eliana da Conceição, p. 27
VELOSO, Rodrigo Felipe, p. 41

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outra personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta
- 52 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 53 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 54 – Literaturas de expressão feminina: ecos do século XIX
- 55 – Literaturas de expressão feminina: além do tempo e do espaço
- 56 – Naturalismo/naturalismos, do século XIX ao XXI: questões de forma, classe, raça e gênero na literatura
- 57 – Afetos, diálogos e resiliências: A literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

